Biblioteca Municipiului Deva
SALA DE LECTURĂ

PROLETARI DIN TOATE ȚĂRILE, UNIȚI-VĂ!

gazeta literară

ORGAN SĂPTĂMINAL AL UNIUNII SCRIITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Anul XV Nr. 27 (818) Joi 4 iulie 1968 — 8 pagini: 1 leu

ÎN ACEST NUMĂR

ZAHARIA STANCU „Furnici și albine"

●

ION VINEA inedit

„GREFIER ȘI ARHIVAR PENTRU POSTERITATE"

breviar

Așa îi spunea Camil Petrescu colegului său de la Colegiul Național Sf. Sava, Constant Ionescu, care-i strîngea grijuliu neastîmpăratului adolescent întîile versuri și-i înregistra, pas cu pas, primele polemici și vorbe de duh. Aceste materiale, în mare parte ilustrative, sînt reproduse în anexa pasionantului volum Camil Petrescu, amintiri și comentarii, *apărut în primăvară, la Editura pentru Literatură. După extractul de naștere, din 1894, al fiului natural, care a suferit multă vreme de complexul copilului părăsit de mama lui, urmează un sonet autograf, închinat unei victime a răscoalelor țărănești din 1907, un alt sonet, din 1911, pe tema „eu sunt orfan și am o (tristă) crudă soartă" (cu dedicația: „ție, dragă Constant, pentru dosarul arhivei!") și o suită de foarte sugestive fotografii, începînd cu aceea a plutonierului cu termen redus, cu dedicația „Eu trebue să cred în ceva. Scumpului meu Constant, în care cred nestrămutat, cu aceiași dragoste și recunoștință. Camil, 2 august 1915". Fotografia îl înfățișează pe tînărul student în filosofie, în straie militare, cu chipiu; privirea deschisă, ochii limpezi, vorbitori, surîsul schițat, în colțul buzelor, nu vestesc o atît de categorică profesie de credință a luptătorului însetat de ideal; ai spune mai curînd că în gîndul jucăuș a străfulgerat o glumă, cu o „poantă" malițioasă. Surîsul se accentuează în fotografia studentului în filosofie, din 1919, un surîs luminat de expresia vie a privirii; peste douăzeci de ani, acest surîs îi renăștea adesea, cînd se simțea înțeles, anturat, sprijinit. Ca orice om care a suferit în copilărie și adolescență, Camil simțea puternic nevoia afecțiunii și o găsea mai puțin la „prieteni" decît la femeile fascinate de albastrul pur al privirii și de gingășia surîsului său. Cartea ne destăinuiește o primă căsătorie, încheiată prin sinuciderea soției, după trei ani de probabil nefericită convețuire. Îndemnat să nu facă pasul decisiv, Camil răspunsese cu o replică pe care avea să o folosească literar: „vreau să sufăr prin ea și numai prin ea!". Și adăugase: „experiența înseamnă luciditate!". Prin alte cuvinte, fără a fi dolorist ca romanticii, Camil chema suferința cu titlul de experiență, ca act de cunoaștere.*

Prieten într-adevăr devotat, pînă a se deda în toiul verii unei urgente tălmăciri a Actului venețian *în limba franceză (în care s-a dovedit maestru, prin cărțile* Amour, toujours *și* Cette flambée de souvenirs), *Constant Ionescu nu convine asupra unei alte trăsături de caracter a prietenului său, anume exagerata conștiință de sine, pînă la jignirea interlocutorului. Memorialistul uită de asemenea momentul înființării acelei bizare asociații a prietenilor operei sale, cerută de romancierul încă tînăr și în plină producție, dar necesară, credea acesta, reputației sale! Doctorul V. Trifu, unul dintre conducătorii acestei asociații pe care am combătut-o ca nejustificată, mi-a mărturisit mai tîrziu despre Camil, că el refuzase ideia unor subsidii lunare, preferindu-le reclama! Așadar romancierul, adesea în lipsă de bani, o suporta totuși mai ușor decît indiferența publicului, — indiferență de altfel dezmințită de succesele romanelor, în ciuda căderilor unora dintre piese. Strălucit avocat internaționalist, Constant Ionescu face înaltă avocatură și în acest volum de într-adevăr delectabile amintiri, în care nu și-a interzis însă pledoariile literare după ce, încă înainte de sfîrșitul prematur al prietenului său, procesul acestuia fusese cîștigat. Astfel, apărătorul lui* Danton, *operă unanim prețuită, deși încă nereprezentată, însușindu-și punctul de vedere al autorului, se crede obligat să lovească în Robespierre, cea mai curată figură a Revoluției franceze, numindu-l „hidos de rece, spionul abject, ipocritul atît de costeliv sufletește" etc., etc. (pag. 120). Sau, în polemica lui Camil cu Lovinescu, ia integral partea celui dintîi, cu tăgăduirea meritelor celui de al doilea, foarte just relevate de Perpessicius, în cuprinzătorul d-sale eseu din săptămîna trecută. Într-un cuvînt, toți adversarii lui Camil sînt și dușmanii celui mai Constant dintre prieteni. Fenomenul acesta, al prieteniei absolute, are frumusețea sa etică incontestabilă, dar susceptibilă de a se încărca uneori cu păcatele nedreptății.*

Biografii viitori nu vor putea trece peste această mărturie, plină de inedit, ca afirmația că, în 1914, „Camil era animatorul dinamic al creării Operei Române în capitala țării" (pag. 37) și că istoricul din broșura Opera *(1916), ar fi fost „redactat aproape în întregime de membrul fondator Camil Petrescu — se simte numaidecît stilul său, cu formulele de entuziasm și de indignare specifice lui" (pag. 39). Ulterior, Camil nu s-a mai interesat de muzică. Intervenise infirmitatea sa dobîndită pe front, surzenia, care a fost cealaltă mare suferință a prea sensibilului Camil, un adevărat „jupuit de viu", cum numesc francezii pe marii sensitivi și nervoși. Presupun că în prietenia de peste cincizeci de ani a celor doi nestrămutați prieteni, n-a intervenit niciodată cel mai mic incident. Onoare amîndurora — dar cît de monotonă! Acesta-i singurul cusur pe care-l găsesc oarții, a cărei bogată documentare a subliniat-o Perpessicius. Fie zis însă în treacăt, cred că numărul personajelor din* Un om între oameni *nu se ridică la „aproape o mie de nume proprii" (pag. 170), iar expresia „vastul său latifundiu epic", dintr-o notă (pag. 156), mi se pare cam redundantă. În această notă, pasionatul comentator se încumetă să pună în contradicție caracterul calofob al lui Camil (prefer cuvîntul* calofob, *termenului mai des întrebuințat:* anticalofil) *cu grija sa stilistică reală, dar nu chiar atît de habotnică încît să se poată afirma: „el care pătimea cu atîta zbucium deasupra unei simple fraze de articol cotidian de gazetă". O altă remarcă, în afară de*

Șerban CIOCULESCU

(Continuare în pagina 7)

Scriem PENTRU CITITORI

În pregătirea Conferinței Scriitorilor

Într-o vreme, după 23 August 1944, cînd ziarul „Timpul", după plecarea foștilor lui proprietari, fusese preluat de regimul nostru, am făcut parte din redacție. Odată, mi-aduc aminte, am avut vizita unor colegi străini cu care am stat de vorbă. Pentru informarea lor asupra „profilului ziarului", unul dintre ei ne-a pus de la început o întrebare, pe care noi nu ne-o pusesem după ani de activitate, și care ne-a încurcat. Ne întrebase acela: „Pentru cine scrieți dv.? Cui se adresează ziarul dv.?"

Cu ușuratecă vioiciune i-am răspuns, mi se pare, toți în cor, ca și cum răspunsul de dat era cît se poate de ușor: „Cui să ne adresăm? — **Cititorilor**". Dar vizitatorul se dovedi mai departe curios, mai curios decît fusesem noi timp de ani de zile: „Bine, bine, dar căror cititori anume? Cărei categorii de cititori?"

Aici, n-am mai fost atît de vioi și de promptu la răspuns. Și asta, fiindcă socoteam masa cititorilor oarecum omogenă, atunci cînd ea era nespus de eterogenă și de complexă. E de la sine înțeles că nu am putut lămuri musafirul, — noi înșine nefiind de loc lămuriți. Și nu eram, fiindcă întrebarea pusese o problemă la care nu ne gîndisem.

Trebuie observat la această întrebare că s-a considerat drept un fapt cert, un punct de plecare fără discuție, că scrisul se adresează cuiva, că e un mijloc de comunicare a unei informații, a unei idei. De aici, după aceea vine desprinderea unui grup, a unei clase de oameni căreia te adresezi. Pentru un ziar, aceasta se alcătuiește din oameni cu aceleași preocupări, oarecum cu aceleași interese, cu aceleași idei, uneori de același nivel cultural. Oricît, un același grad de cultură și sfera aceloraşi ocupații ar uniformiza oamenii și mentalitățile temperamentale care joacă și ele un rol important de cristalizare a grupurilor culturale, masa cititorilor unui ziar, deși preocupată în principal și atrasă de bogăția informațiilor pe care le aduce ziarul respectiv, se formează și în funcție de o serie de alte date și preferințe: selecționarea problemelor pe care le tratează, coloratura economică, politică sau socială, concepțiile pe care le servește și, de foarte multe ori, stilul în care este redactat și alcătuit.

Nu știu de ce unii scriitori cred că literatura n-ar fi și ea un mijloc de comunicare, — cu specificul său, — dar totuși un astfel de mijloc și cu aceeași finalitate. Că este astfel o dovedesc frecventele publicări în ediții de masă ale jurnalelor scrise de scriitori, și chiar a corespondenței lor, cu toate că jurnalele, prin natura lor intimă, operă de solitar, ar constitui un fel de auto-confesiune, o vorbire de unul singur, o dare de glas în soaptă gîndurilor cele mai ascunse: iar scrisorile au deja, pe plicul lor, un adresant, care-i unul singur, și, cu toate acestea, li se atribuie atunci cînd au un interes mai larg, o audiență de adevărată operă literară cu **poli-adresă**.

Scriitorii de genul insular, izolaționiști prin însăși concepția lor despre artă și geneza ei, se fac că preferă izolarea completă a cuvîntului lor scris, definit doar ca o scriere pentru sine, ca o materializare a gîndurilor cele mai intime, tot pentru sine. Scrisul, după ei, nu ar avea decît, cel mult, finalitatea unei auto-cunoașteri, a unei definiri proprii fără intenții de circulație.

Pentru ca nu cumva, cu prilejul acestei cercetări intime de unul singur, cineva să se strecoare înăuntru pe cine știe ce fereastră uitată deschisă, se iau și măsurile necesare ca ochiul străin și indiscret să nu vadă, — adică să nu descifreze nimic din ceea ce eventual ar vedea. Formele sînt deformate, cuvintele au un înțeles unic, strict personal, de telegramă cifrată. E ceea ce ar fi ermetismul, folosit ca o pavăză contra indiscreției cititorului care, prin definiție și ca oricare cititor, scotocește și caută întregul înțeles.

Aceasta mi se pare poziția cea mai paradoxală: ori scrii pentru a comunica și atunci scrie ca să fii înțeles; ori nu vrei să comunici, și atunci de ce scrii? Dacă te abții de la cerneală și eventual de la cuvinte vorbite, ești sigur garantat de izolare. Eu am cunoscut oameni, deosebit de interesanți, care sînt foarte consecvenți în cazul unei asemenea posturi cu aspect de dilemă. Am cunoscut poeți autentici, care n-au scris nimic în viața lor, dar care poartă în ei, cu adevărat, sincer și total ermetic, un mare zăcămînt de poezie. Oameni pentru care poezia e un proces intim, și numai pentru sine, pentru a-și transfigura propriul univers. Dar aceștia formează o categorie de ermetici absoluți, ca o

Demostene BOTEZ

(Continuare în pagina 7)

ION IRIMESCU
Portret de copil (detaliu)

(Fotografia: FLORIN DRAGU)

Cînd FRUNZA PLOPILOR...

carnet de scriitor

S-au dus nopțile sînzienelor și flori galbene au ars pe vechi comori — și s-a dus în poveste și călărețul întunecat care în noaptea de Sîn Petru fură cîntecul cucilor (mohorul se coace sub un vînt care sună pe la fîntîni și tulbură somnul fetelor și lemnul pridvoarelor) și a căzut a doua lună a verii. Iulie. La malul Dunării, vulturii de apă, răscolind negura dimineților, bat cu cioc de zinc în piatra calcinată a vărăriilor. Miroase a piersici, plopii duc în munții Măcinului, ca spre un straniu cimitir tătăresc, noaptea, și o ascund în ierburi, pe Filipoiu, pescari cu haine din care se rup petice de ceață, scutură plase și năvoade, în adîncul bălților o căprioară (din sutele aduse din munte) visînd la răcoarea brazilor de sub Vîrful cu Dor a privit uimită zborul roșu al unui flaming și nu i-a mai fost frică de rînjetul de lup care clocotește în somnul neamului ei. Dunărea poartă bărci și șlepuri, și de pe vasele alea mici, îngrămădite lîngă podul plutitor de la Ghecet, cineva pe care nu-l cunosc și nici nu-l văd, rostește adînc: „Da, căpitane, oamenii se împart în două flancuri, (el zice flanguri și eu rîd, avînd grijă să nu mă audă) — primul flanc ăia care susțin că s-au născut prea devreme, al doilea flanc ăia care susțin că s-au născut prea tîrziu. eu căpitane, cred că sînt singurul om care m-am născut la timpul potrivit."

Sus, în față, la trei sau la cinci sute de metri, peste Dunăre, Brăila. Sirene anunță începutul lucrului în fabrici. Printre ele, o pînză de bronz, densă, a clopotelor din turlele de biserici. Și peste silozurile cu pereți cenușii, peste împrecherea orientală a caselor cu pămîntul, cu șirurile de trandafiri suspendați, și cu salcîmii (ah, salcîmii Brăilei!), o imensă revărsare de culori. Predomină violetul din insorările pe Bosfor și albastrul tainic ridicat din străfundurile Dunării. E un ceas de vrajă, cel dintîi ceas al dimineții care știu că se va risipi. Stau între bătăile lui amețitoare, cu sufletul alunecat în mîinuri și de-o potrivă în spaime, necunoscutul se întinde în sîngele meu, pulsează și mă doare, și o frunză de salcie îmi spune la ureche: Dunăre, Dunăre — și m-aș lungi pe valuri să ascult cu inima aproape cîntecul acesta tulburător în care am crescut.

Azi noapte, cînd luna, fără somn pe timpul verii, părea un mușuroi de spice pe care doarme capul unui copil, veneam spre Dunăre cu trenul și la fereastră curgea, acoperit de porumburi, Bărăganul. Frunte neliniștită, cîmpia mea zvîcnea spre munți, spre ai Buzăului și spre ai Moldovei, și tremura în ea mireasma sînzienelor. Și în pămînt fruntea străbunilor, și un loc și pentru tîmpla care asculta zbuciumul roților de tren și se va culca odată în cea mai lungă seară și va uita să se mai scoale-n dimineață. Înfundate în viscolul de aur și sub coroana de salcîmi, satele lunecau, în rotire largă, pe ecranul fără chenar al nopții. Nu se vedea, ci numai se simțea pelinul. Pelinul negru și dulce și amar. Și deodată, trenul s-a oprit. Minuit din noapte, un semafor a întins, pentru minute întregi, pace deplină peste cîmpie. Nu știu numele gării. Eram oricum aproape de Brăila. Și pe sub lună fugeau nori. Nici un fulger în ei, și iarba arsă, înclinată sub rouă subțire, visa tunete. Tunete care nu veneau.

Eram în drumul grîului, pe marea cale a grîului — și de undeva, din adîncimi ascunse, în depărtări ireale s-a aprins o flacără subțire. Juca. Era la o bostană? La o stînă? La o tabără de vite? Sau numai pe zarea amintirii mele? Juca și ardea săltat, și în taină, lîngă ea, ședeam și eu, ascultînd răsuflarea turmelor și pîndind aroma ce se ridică spre zori din miez de pepeni galbeni. Și cu o creangă de pelin — argint greu, argint otrăvit, descîntec de dragoste, — deschideam poarta Brăilei, poarta veche și pe sub tunelul care începe în împrejurimile Cazasului și se termină în malul Dunării sub grădina cu tei bătrîni, păzită de casa Thüringer, luminau în calea calești cu care fugeau domnițe. Și caii în hamuri grele duceau între ei focul ăla arzînd în două limbi aurite pe marginea zării. Nu te stinge, om al depărtării, om al cîmpiei mele!...

Sirenele cîntă și se amestecă cu clopote și focul e acum apa răsăritului plutind pe înălțimile Brăilei care coboară în Dunăre. Ceas de triumf, ceas în care fluviul își suie din adînc toate poveștile și se instituie hotar, între torpoarea Bărăganului și munții Dobrogei. Ceas care deschide ziua și împlintă săgeți în arcul bucuriei. Se spărgeau în el aripi de pasăre și legende. Și piersici cădeau ca o ploaie a verii de pe ramuri. Ce sfîntă, ce neasemuit de frumoasă e pătrunderea Dunării în acest pămînt românesc la ceasul dintîi al dimineții cînd frunza plopilor spune de dor!...

Fănuș NEAGU

TÎNĂRUL MARX, CONTEMPORANUL NOSTRU (III)

Omul uman a cărui esență constă în activitatea creatoare, într-o continuă tensiune spre nou, a cărui existență e rezultatul unui anumit raport cu natura, își stabilește acest raport ca ființă socială. Karl Marx a subliniat că nu trebuie considerată o societate abstractă, căreia i se opun individualități abstracte și ele, ci omul ca atare, concret este ființă socială, el nu poate fi conceput altfel. Relația sa cu natura se face prin intermediul societății pentru că el nu-și poate manifesta esența decît în contact cu o natură umanizată pentru care organele sale de simț sînt pregătite. Pentru a percepe sunetele, a le distinge, argumentează Marx, ai nevoie de pregătire muzicală, de-o educație care umanizează natura. Îi dă o semnificație de dincolo de utilitate. Libertatea caracteristică pentru om în raport cu natura este posibilă numai atunci cînd ea a devenit adecvată pentru percepție prin umanizare, cînd omul își regăsește esența prin și în ea. De aceea conflictul omnatură, raportul uman-obiectual, este totdeauna rezolvat în societate, e o legătură între om și om, între subiect și „celălalt". Eliberarea de natură nu se face prin abstragerea din ea, ci în procesul umanizant, social-istoric, al creației.

K. Marx, fără să desconsidere, dimpotrivă, accentuînd importanța producției în umanizarea naturii, așează în vîrful ierarhiei activităților umane creația științifică și artistică. Ele sînt forme de manifestare a libertății omului, care „privește liber produsul său", și în același timp sînt un mijloc nu de producerea speciei umane, ci a naturii în genere. „Animalul modelează materia numai pe măsura și după trebuința speciei căreia îi aparține, de cînd omul știe să producă pe măsura oricărei specii și știe să imprime pretutindeni obiectului măsura care-i este inerentă; de aceea omul modelează materia și potrivit legilor frumosului". (Pag. 557, ed. rom.). Omul creînd obiecte le face inteligibile pentru celălalt, iar creația însăși se face în acord cu educația sa socială. Actualitatea profundă a acestor teze ale tînărului Marx nu poate fi suficient subliniată. Trăim într-o epocă în care creația artistică este în plină expansiune, ea cuprinde zone tot mai neexplorate, atît în adîncime cît și în lărgime. Efortul de a integra artistic regiunile cele mai insolite, de a nu exclude nimic din aria artei, nici o realitate oricît ar fi ea de șocantă sau de îndepărtată de canoanele clasice, trebuie înțeles ca o tendință îndreptată spre umanizarea generală a naturii, a realului, a înseși ariilor mai obscure ale psihologiei umane. Prin introducerea lor în sfera artei, ele sînt socializate, sînt oferite inteligibilității generale, sînt scoase din categoria lucrurilor „brute" pe care esența umană nu le poate cuprinde. Ceea ce este caracteristic pentru gîndirea lui Marx, în manuscrisele economico-filozofice, dar nu numai acolo, reprezentînd o constantă a gîndirii sale cuprinzătoare, este conceperea integrării în social, deci în uman, ca un mijloc esențial de eliberare. Stihiile din adîncuri, misterul existenței și al naturii este apropiat prin creația umană, pregătit pentru percepția și sensibilitatea noastră. Nu poate exista nici un fel de tabu, nici o îngrădire a acestei activități prin care omul se naște făurind. Creația este fundamentare, umanizare, dar și eliberare. Nu activitatea strict utilitară este tipic umană, ci aceea în care omul este liber, așa cum se găsește el în creația artistică.

Socialul nu este o îngrădire, ci din contră, ca totdeauna la Marx, un proces într-o continuă efervescență a noului, o expansiune pentru cuprinderea de noi zone supuse procesului umanizării. În acest sens, înțelesul noțiunii de umanism este deosebit de larg. Nu e nevoie ca într-un tablou, să zicem, să apară figura omului pentru ca opera să fie umanistă. Orice activitate artistică, în măsura în care este o activitate umană, aduce un segment din

Al. IVASIUC

(Continuare în pag. 2)

JEAN-CLAUDE RENARD

Poem românesc

— text inedit —

Sînt țări
În care prietenia-i ca pîinea,
O portocală pe care o împarți
Ca sîngele să nu mai mînjească izvoarele.

Sînt țări
În care poemul nu-i doar o vorbă ca un cocoș rănit pe pietre,
Ca o ploaie cu gust de zmeură, pentru o clipă, peste-ntunecata prăpastie,
Ci un fel de-a fi și de-a respira
Pentru libertate și adevăr.

Sînt țări
Prin care ne vom duce împreună spre arbori noi în preajma fluviilor,
În marea pace a verii,
În marea nunților sărbătoare.

J. C. Renard

În românește de ION CARAION

CĂRȚILE SĂPTĂMÎNII

POEZIE: Dumitru Micu

MARIN SORESCU: „TINEREȚEA LUI DON QUIJOTE"

Într-un muzeu a poposit „omul cu lupa". Lupa, primită din Marte, deosebește precis falsul de autentic. Scrutate prin ea, tablourile apar, toate, false. Nu doar tablourile. Și strada, copacii, orașul. Un gol de moarte se deschide pretutindeni pe unde trece omul cu lupa. El însuși pare mort, atît e de bătrîn și de trist. Omul cu lupa ești d-ta, cititorule, după cum sînt și eu, după cum este și poetul Marin Sorescu. În fiecare din noi e un om cu o lupă, care scrutează lumea și se autoscrutează fără odihnă. „Strecurînd" prin ochii săi drăcești tot ce există, el „reduce la jumătate" munții, femeile cerul, apoi, nemulțumit, le reduce la și mai puțin, la tot mai puțin. strînge razele soarelui și se extirpează pe el însuși, treptat, încît din tot ce fusese rămîne imensul nimic. Luciditatea mortificantă! „Spiritul" care ucide „viața".

Laitmotiv al literaturii expresioniste germane, oroarea de intelectualismul sterilizant, de scientismul glacial, de tot ce „desființează lumea", reducînd-o la abstracție, la schemă, se rostește, în **Tinerețea lui Don Quijote**, în modul cel mai paradoxal. Dintre toți poeții români în viață, Marin Sorescu posedă — faptul nu trebuie dovedit — mai mult „spirit". A debutat, nu e prea mult de-atunci, cu un volum de parodii, iar acum, în „Postfață", se declară „pentru luciditate". Demitizarea rămîne specialitatea sa. Marin Sorescu e un Don Quijote al demitizării. A demitiza ce a fost demitizat nu e prea mare lucru. Hercule, o știm de la Arghezi, e de mult „petrolist dactilograf", iar Pan, „lecții dă, de limbile moderne". În locul mitologiilor expirate au apărut însă, nu se puteau altfel. noi mitologii, moderne, și unele dintre acestea fac obiectul cunoscutei cărți a lui Roland Barthes. Și al sarcasmelor lui Marin Sorescu! În poemele lui Marin Sorescu asistăm la revolta spiritului împotriva propriei autocrații, la abolirea lucidă a excesului de luciditate. Intelectul, ajuns la maxima realizare de sine, și-a devenit propria negație, și nu vede altă salvare decît suprimarea mitului pe care și l-a creat, evadarea din marginile propriei desăvîrșiri, întoarcerea la origini, la candoare, la sacru. Dacă întoarcerea mai este posibilă...

În alți termeni, motivul central, în noua culegere a lui Marin Sorescu, e refuzul alienării, aspirația la omenescul incoruptibil Să fim noi înșine, să fim oameni, să nu ne lăsăm mașinizați, reificați, cerebralizați, abstractizați, dezindividualizați! Cum? Frînînd inteligența rece, perversă, dizolvantă, abandonîndu-ne „sufletului", copilăriei, visului... Abandonîndu-ne entuziasmelor naive, bucuriei, tristeții. „Noi — ne aduce aminte poetul — care sîntem îngrozitori de mari, / care n-am mai căzut pe gheață / Dintre cele două războaie, / Ori dacă din greșeală am alunecat vreodată,/ Ne-am și fracturat un an, / Unul din anii noștri importanți și țepeni / de ghips... / O, noi cei îngrozitori de mari / Simțim cîteodată / Că ne lipsesc jucăriile". Uitînd că ne lipsesc jucăriile, am uitat de fapt tot. Ne-am înstrăinat de noi înșine, devenindu-ne propriile caricaturi: „Noi sîntem niște sfinți cumsecade / care ne purtăm aureola, / În loc de curea, / Pe burtă. // Nouă nu ni s-a arătat aievea / Nici tatăl, nici fiul, nici sfîntul duh. / Faima noastră de sfinți / Provine de la întîmplarea / Că în tinerețe i-am adus fecioarei Maria / Buna Vestire". „Sfinți răsfinți", nu izbutim, natural, să ne facem auziți de Dumnezeu („...Dumnezeu dă din cap / Că nu-nțelege / Și-mi face semne să-i scriu pe-o hîrtie / Tot ce vreau să-i spun") și nu putem comunica nici cu semenii: zbierînd spre a fi auziți, uităm ce vroiam să spunem. Neputința aceasta, tragică, de a comunica e consecința, nu, cum am fi înclinați, poate, să apreciem, a diferențierii, ci, tocmai din contră, a uniformizării, a pierderii personalității, prin desființarea zonei de inefabil, de mister, pe care o posedăm virtual: „Trăiam de mult timp împreună / Și cam începuseră să se repete: / El era ea / Și ea era el, / Ea era ea / Și el era tot ea, / Ea era, nu era, / Și el era ele, / Sau cam așa ceva!" „De ziuă, fînul razelor înșală", zicea un poet, cîndva, și zice azi, cu alte cuvinte, Marin Sorescu: „Luăm în brațe butoiul zilei / Și îi dăm cep / Sau îl împușcăm la întîmplare, / Să ne gîlgîie lumina / Pe ochi, pe gură și pe fruntea noastră, / A celor însetați și obosiți, / care am făcut toată istoria omenirii / pe jos. / / Să-ncepem să jucăm în jurul butoiului, / Legănînd niște cîntece, / În care se repetă de-a valma, / Drumurile, războaiele, femeile, / Și alte cuvinte neînțelese". Acest dans în jurul „butoiului zilei" e o horă a morții: „...cădem cîntînd / în diferite moduri de moarte / Și plutim pe valurile de lumină / Ca soldații înecați în vin". Zona de taină înecată în alcoolurile luminii de zi, ne-o restituie „somnul". În somn ne redobîndim natura adevărată, umană, copilăria; în virtutea ei vorbim „lacom"; „Cu lucrurile din cameră, / Ivărele, caloriferul, / Cărora încă nu le-am spus / Nici pe jumătate din ce-ar trebui. // Cu morții care, săracii, / Merg înapoi / Cu Dumnezeu, pe apucate..."

Nu e nevoie de cine știe ce sursologie spre a identifica în asemenea reflecții o parte din problematica expresionismului german, amintit, a suprarealismului, a teatrului lui Eugen Ionescu. Problematica doar, nu și mijloacele. Mijloacele aparțin lui Marin Sorescu, exclusiv, sînt creația lui. Întrebarea e ce rezultă din punerea lor în funcțiune. Poezia e, pentru autorul „Tinereții lui Don Quijote", ca și pentru Eugen Ionescu teatrul, autodezvăluire integrală, scormonire în cele mai ascunse straturi sufletești: „A avea curajul să-ți dezvălui subiectivitatea, sufletul pînă în cutele lui cele mai întunecoase, spaimele și năzuințele cele mai intime — iată poezia". S-ar părea că un asemenea principiu nu prea rimează cu „luciditatea", cu demitizarea. Ba da! Marin Sorescu nu propune cufundarea acefală în tenebrele din interior, ci tocmai urcarea în lumină a „cutelor întunecoase", a „spaimelor". Riscul unei asemenea tehnici e dublu. E. pe de o parte, riscul lui Orfeu, care, voind să scoată pe Euridice din noapte, a pierdut-o definitiv, iar pe de alta riscul Satanei (din cutare poem în proză al lui Blaga) care se dă drept Iisus. Cel de al doilea e, în cazul nostru, cel mai neliniștitor. Dacă „Omul cu lupa" e în stare să dovedească de false existențe socotite de toată lumea autentice, de ce n-ar putea dovedi și, invers, că artificialul e natural? Cine e în stare a demistifica va fi capabil și să mistifice. Altfel spus: ce garantează autenticitatea spaimelor, obsesiilor unui poet? Nu autenticitatea psihică, bineînțeles, dar cea artistică. Poate fi controlată aceasta, obiectiv? Nu, firește, nici un „specialist" nu posedă „lupa" infailibilă a omului din poemul pe care l-am rezumat, însă cînd un poet se „specializează" într-un anume tip de obsesii, cînd produce spaime în serie — cu oricîtă „sinceritate", vrînd-nevrînd, îl suspectăm de neautenticitate, de contrafacere.

Dar să nu divagăm, oricît caracterul reflexiv al poeziei lui Marin Sorescu ne-ar incita la reflecție. Poetul **Tinereții lui Don Quijote** știe, desigur, mai bine ca oricine ce face și se întreabă, fără îndoială, singur, dacă face totul cum nu se poate mai bine. Se întreabă, probabil, dacă nu cumva își „gîndește" prea mult temele, dacă nu insinuează în poeme prea mult eseu, dacă, într-un cuvînt, își realizează de cîte ori vrea năzuința întoarcerii la simplu, la pur, la sursele trăirii autentice și ale lirismului. Fapt e că volumul cuprinde nu puține pagini de suavă, originală vibrație ce ne transportă într-o altă existență, în zarea unei grădini de îngeri: „Cîte păsări o fi stricat / Cerul / Pînă să-ți nimerească mersul / Atît de lină?! / Unele erau ciudate, / Aveau penele cine știe cum, / Înfipte de-a-ndoaselea / Ori poate nici n-aveau pene, / Ci frunze... / Ele încercau să zboare / Pînă la copacul / unde se bănuia că va apare omul, / Dar timpului nu-i plăcea / Acest zbor stîngaci / Și le ștergea timpul / Cu dosul palmei. / Hai pe cîmp / Să vedem ciocîrlia / Arzînd / Ca o lumînare / Pentru păsările dispărute". Am transcris **Pentru păsările dispărute**. Ar merita același tratament **Jelanie, Jucării, Înveninată, De-a Icar, Un clește, Din vîrf, Arcadă, Baladă** (din unele am citat de altminteri) ...și altele încă.

VIRGIL MAZILESCU: „VERSURI"

...Dar și așa, aproape n-a mai rămas spațiu, și măcar un volum mai trebuie menționat cu orice preț. Tehnica **Versurilor** lui Virgil Mazilescu ne-a explicat-o cronicarul **Contemporanului**, astfel încît nu ne mai rămîne decît să ne întrebăm: 1. ce au de cîștigat aceste versuri prin excentricitățile grafice și de altă natură la care recurg? și 2. ce rămîne din poeme în afară de excentricități?

Orice sentimental, dacă nu e lipsit de un minim de inteligență, e obligat să-și voaleze în vreun fel confidențele, altfel devine ridicol. Sînt mai multe posibilități de a o face, nu foarte multe, și Virgil Mazilescu a adoptat-o pe aceea a disprețului față de punctuația, de majuscule și de normele sintactice. El urmează în asta exemplul poeților de avangardă, al lui Ilarie Voronca, Ștefan Roll, Sașa Pană, cu care poate avea și afinități de structură, nu prea profunde însă, din cîte îmi pot da seama. O înrudire neîndoioasă e între sensibilitatea sa și a lui Ion Vinea. Constatînd-o, am și obținut răspunsul la cea de a doua întrebare. Dincolo de micile aberații formale, versurile lui Virgil Mazilescu posedă un timbru elegiac de sursă incontestabil personală. În texte fără început și sfîrșit, în fraze ce nu se leagă aparent, în perorații incoerente e uneori o tristețe, o duioșie, o blîndețe, în fine o stare sufletească, generatoare — tocmai prin refuzul de a se divulga deșănțat, prin discreție, de „bonn chanson", de lirism tandru, verlainian: „cineva pe lume are nevoie de mine / dragostea mea dacă ai nevoie de mine / o dragostea mea dacă ai nevoie de mine / gîndește-te la mine / în spațiul cel mai umilit / te-am sărutat eu mortul / fiecare să-și ascundă bine îngerul în buzunar / ca la bilci, ca la cinematograful mut..." Scrise în aparență pentru a epata, poemele lui Virgil Mazilescu trădează o mare disponibilitate afectivă, un dar infinit de comuniune cu tot ce e ființă... „...aici lîngă Dunăre mă înconjoară păsări de tot felul / vrăbii gîște sălbatice specii rare de cocostîrci / și iubirea pentru ele se deschide / ca un port ospitalier / poate să vină iarna scitică / voi exista mai departe și voi călători mai departe ecou / a doi părinți onești reverie de lebădă / auziți: viața: stele scobind încet cîmpia". Accente dintre cele mai suave stîrnește amintirea mamei pierdute, care, asemenea tuturor morților iubiți devine pentru poet o zeitate: „...apără-te cu atotputernicia neființei tale / vezi că sînt dobitocul rarisim ce-și iubește morții familiei / cu atît mai devotat / cu cît ei au trecut mai demult în lumea umbrelor..." O vastă sursă de lirism e, natural, erosul, un eros mai adesea îndurerat, căci marea iubire a poetului e o Beatrice, cu care își dă întîlniri „în Steaua Vega". În genere, în volum plutește un aer de melancolie, de toamnă, de irealitate și priveliștile par ale altui tărîm: „soarele strigă și cade în frunze / în singurul parc al orașului / copiii orașului se fac încet mari fără teamă la umbra doicilor / care croșetează aici de mai multe decenii / copiii orașului se fac mari îmbrăcați în coaja teilor tunși ca școlarii / doicile croșetează vitejește pentru nimeni / și eu pe aici — glorios și cu mîinile în buzunare / privesc atîta doar / știu că toamna e de ajuns să privești / distanța dintre copac și dispariția // după o oră inventez acel cuvînt verde / ca ochiul tău verde în trei mări deodată." Volumul, în tot: o seducătoare promisiune.

PROZĂ: Magdalena Popescu

DUMITRU ALMAȘ: VIAȚA E FRUMOASA, BĂIEȚI..."

Pe lîngă literatura de aventuri, există un domeniu literar în care s-au refugiat toate valorile etice „desuete": cavalerismul, idealitatea, gratuitatea gestului bun, generozitatea, imobilizarea finală a răului, cultivate acolo nu din rațiuni pedagogice, ci din bucuria exersării lor într-o lume a tuturor posibilităților. E literatura despre adolescență, memorată colocvial, idilizată retrospectiv.

D. Almaș compusese acum mai bine de 20 de ani vreo două romane în acest stil al sublimității accesibile și al moralității agreabile, pline de umor inocent și de patetism fără consecințe. Ultima carte, „Viața-i frumoasă, băieți..." preia personajele mai vechilor romane, exact din punctul unde rămăseseră și pare a le continua existența. Ne-am crezut deci, un moment, într-o lume cunoscută și ne așteptam la urmările prevăzute dar legile de aur ale microepopeii adolescente au fost lăsate la o parte: planuri numeroase, figuri schițate în fugă, situații nefinalizate și juxtapuse neascendent arată că scriitorul a ignorat cu bună știință, de data aceasta, atracțiozitatea epică. E vorba de evocarea unei epoci, cu probitate documentaristă. Sîntem în anii '30—'34, printre studenții universității bucureștene, luăm act de viața de cămin și sală de curs (mizerie fiziologică, expediente, obsesii sexuale, sacrificii, examene mituite), de curentele de idei, de ralieri și disocieri, mitinguri, greve etc. Îi identificăm pe N. Iorga, pe Nae Ionescu, iar un familiar al evenimentelor ar putea da chei probabil pentru toate personajele. E desigur o rememorare autentică, dar a căuta corespondențe în epocă nu prea are importanță, pentru că personajele și situațiile au fost reduse la o existență categorială. Romanul e un jurnal prelucrat pînă la esențializare: fenomenul nu păstrează decît atît cît îi e necesar pentru a confirma concret o tendință socială înregistrată arhivistic. Eroii nu sînt psihisme individuale la răscruci istorice, ci reprezentanți semnificativi ai nuanțelor conștiinței sociale. Astfel, dialogul aproape neîntrerupt al cărții se constituie într-un discurs sistematic, o prelegere universitară, în care scenele net conturate (sublime, oribile, grotești) au numai rolul unor exemplificări intuitive. O abstracție animată.

Undeva, G. Călinescu recunoștea farmecul literaturii de demonstrație nudă, de idee explicită (vorbea despre B. Brecht și piesele lui lecții). Da, dar cu condiția transformării ei într-un stil parabolic, a cărei convenție respectată e simplificarea conștientă în favoarea sensului. Romanul lui D. Almaș nu e o parabolă, nici în intenție, nici în realizare, pentru că îi lipsește, în primul rînd, stricteța în regimul cuvîntului, dar, ca și aceea, solicită adeziunea noastră prin patosul profesiunii de credință, prin claritatea și simplitatea cu care o conștiință, sigură de dreptatea ei, împarte lucrurile în bune și rele.

TRAIAN FILIP: „DANSUL FOCULUI"

Fără indicațiile de interpretare — ale autorului — de la sfîrșitul volumului al II-lea, noi am fi înțeles și am fi povestit romanul așa: un bărbat de 30 de ani — personaj construit cu o simpatie în care se bănuie autobiografia morală — trece printr-o criză de neconfirmare. Tentația erotică pentru o fată mult mai tînără e respinsă inițial ca dezertare de la scopuri mai ambițioase, față de care aventura e simplă trecere de timp compensatorie. Treptat, printr-o complicație intelectuală mascînd dinamica instinctului, personajul se lasă prins în joc, transformîndu-l printr-un transfer de obiective, în mod de cunoaștere și de realizare. Am spune, un caz de automistificare, în care dragostea, produs al propriului act de mitizare, e observată și controlată, pentru a se obține senzația rafinată, cu atît mai mult cu cît nu lipsește nici scrupulul falsității.

Temă generoasă, chiar dacă e bătută calea. Dar, spre capătul volumului I, lucrurile iau o turnură barocă: obscurizat într-un pâinjeniș de implicații magice și folclorice, personajul devine o conștiință invadată de simbolistica inconștientului și corespondențelor (pe care le ia de bune), în vreme ce partenera lui scapă fascicolului observației comprehensive, avînd brusc o atitudine nemotivabilă. Natură feminină nefixată, credem noi, Raluca părăsește pe mentorul ei, în care simte neangajarea. Încă de aici avem însă îndoiala că ne-am iluzionat cu o descifrare prea facilă.

Volumul al II-lea, altfel construit, pune într-adevăr într-o lumină nouă și pe întîiul. Înțelegem acum că nu personajele importă, ci că s-a urmărit o monografie a sentimentului. Astfel, oricît de rupte ar fi cele două părți ale romanului, firul conducător se distinge prin relaționare: cuplul, văzut inițial ca alianță osmotică închisă la mediu se manifestă acum exterior. Devenind instituție socială, trebuie să se integreze într-un complex de grupuri și raporturi date, care îl atrag sau resping, determinîndu-i configurația pînă la deplina acceptare. Iată însă că eseul final, „Turnul de echilibru" are darul să ne schimbe încă odată viziunea asupra întregului, definitiv acum și nu în favoarea autorului. Ne găsim în fața unei scheme preconcepute în raport cu care întreaga construcție epică anterioară se dovedește a fi un voluminos apendice aplicativ. E un șoc să vezi o narațiune de cîteva sute de pagini care a încercat să-ți dea iluzia realității totale, demontată ca un mecanism prost înșurubat. Dar să trecem peste impresii și să privim mai îndeaproape. Scriitorul pune cap la cap într-un conglomerat stufos idei neadiacente în chiar punctul lor de plecare (cea a inițierii mistico-magice și a observației sociometrice) și ilustrează pe viu, cu sentimentul acceptării depline, ipoteze care ca și la autorii lor au funcție metaforică, exagerată dintr-o nevoie de argumentare exclusivă. Confruntînd modelul schematic cu realizarea lui literară găsim, desigur, locul unor grămezi de amănunte care își explică în sfîrșit prezența, dacă nu estetic, cel puțin logic. Descoperim astfel că inconsecvențele de caracterizare a personajelor din primul volum nu sînt niște inaptitudini ale intuiției epice, ci elemente intenționale introduse pentru desfășurarea ritualului de inițiere, în toate etapele lui. Că aglomerarea de dialoguri, psihodrame, confesiuni din volumul al II-lea — care ne apăruse nouă ca deficit de construcție și aluviuni de experiență inutilizabile în altă parte — ar avea o rațiune în economia cărții, ca factori indispensabili (toți) ai desfășurării interinfluențelor ș.a.m.d. Motivarea logică e superfluă, pentru că tocmai elementele rezistente estetic (să luăm ca exemplu atmosfera de iluminare, sentimentul revelației, palpitarea delicată a unui spirit experimentat care vrea să retrăiască noul și puritatea etc.) nu sînt încadrate, nici incadrabile, în schemă.

Și deoarece există o natură bună a prozatorului, alterată de aplicarea unui gust prea grăbit, sînt aici cîteva chestiuni mai generale de discutat:

1) Cînd este o teorie științifică (chiar filozofică s-au estetic-programatică) productivă în ficțiunea artistică?

Simbioza literatură-știință (...) e destul de recentă și dacă exemplele sînt numeroase. asta nu e încă o garanție a reușitei. În fond mai niciodată aplicarea tale-quale a teoriei nu a dat rezultate estetice notabile. Acolo unde coincidența pare absolută (să zicem Bergson ori Proust) e vorba în fapt de fenomene paralele și sporadice, în care ceea ce într-o parte era expresie exactă în cealaltă era viziune integrată, mod organic de a privi existența printr-o atmosferă de sincronism.

Ce avem însă aici? Teoria științifică nu e nici mod de a interpreta realitatea, nici modificare a naturii vizionare a creatorului, ci manieră de a explicita literatura, o literatură care însă nu mai are nevoie de interpretare, deoarece a fost de la început **confecționată** în spiritul teoriei de la care se pleacă. (Personajele însele sînt la curent cu planul romanului și se comportă oarecum în cunoștință de cauză). E o vastă tautologie, în care fenomenul literar fabricat ad-hoc e apoi privit obiectivat pentru a i se extrage niște semnificații introduse. O demonstrație **pro domo** care face confuzia între realitate și ficțiune, între știință și estetică, între documentul spontan și mimarea lui stîngace. **Cui prodest?**

2) Există un fenomen mai general în literatura noastră, care ar putea fi numit complexul de protecție, manifestat ca o manie a citatului. Blindajul informațional e pentru mulți o garanție a adevărului care te absolvă de necesitatea unei atitudini personale. Afilierea fără discernămînt la sursa bibliografică e argument atotputernic. Să nu vorbim de confuzia de valori care amestecă într-un gust îndoielnic texte ilustre și notații de ultimă oră revuistică.

Romanul lui Traian Filip e rezultatul unui miraj de idei „frumoase", prestigioase, emise cu siguranța justiției inatacabile și cu sentimentul de a crea o atmosferă de spiritualitate pură.

3) În sfîrșit, observația mai specioasă. Într-un studiu recent René Nelli făcea demonstrația largă a unei aserțiuni, înregistrată de multă vreme în istoria ideilor: dragostea modernă ca fenomen psiho-social e rezultanta influențelor literare seculare.

Dar se poate spune că, invers, dragostea ca obiect estetic a fost influențată de realități extraestetice, fiind poate tema literară care a beneficiat în cel mai înalt grad de contraforturile unor teorii, transformate de multe ori în fațade de pruderie circumstanțială. Și „Dansul focului" e un exemplu de literatură pe teme erotice modificată prin literatură.

Remarcasem mai înainte un nucleu germinativ generos. Dar el e ratat în tratare, pentru că scriitorul își refuză obligația mai dificilă a atitudinii personale, în care trebuie luate niște măsuri severe pentru a nu ceda ispitei ipocriziei idealizante sau fiziologicului. Denudată de dramatizare și participare, dragostea e un obiect de observație curioasă și incomodă, care, deși se drapează pretențios în teorii, ajunge la echivocitate indiscretă. Mascîndu-se artificial, instinctul se deconspiră de fapt, întorcîndu-se la condiția lui elementară.

Încă odată, metalul prețios al literaturii de bună calitate e întîlnit mai pretutindeni în această carte, dar tiparele impuse (aspect corectabil în viitoare întreprinderi) siluesc substanța reală, schimbîndu-i toate semnele.

TÎNĂRUL MARX, CONTEMPORANUL NOSTRU (III)

(Urmare din pagina 1)

natură în zona omenescului, o pregătește prin limbaj percepției noastre și propriei noastre în-ființări. Numai o activitate care nu aduce nimic nou, o pastișare a ceea ce este de mult existent pentru noi, repetarea academistă a unor forme banalizate, reprezintă cu adevărat o scădere a umanismului, o încetare sau întîrziere a acțiunii umane de socializare a lumii.

Desigur, manuscrisele economico-filozofice din 1844 nu sînt o operă de estetică. Ele însă deschid perspective largi — și acest cuvînt din urmă ar trebui mereu subliniat — pentru înțelegerea noțiunii de umanism marxist, aici fundamentat pentru întîia dată, constituind un prilej de meditație asupra artei moderne, chiar dacă Marx nu se putea referi la ea. Sfera noțiunii de social și de uman devine în această lumină deosebit de vastă, de loc restrictivă. Ceea ce înainte de creație este brut și inuman devine apropiat omului, e un mijloc de comunicare între oameni, după ce a fost adus la limbajul artistic, prelucrat în acord cu simțurile umane, manifestarea esenței omului. Ceea ce era inaccesibil înainte, sau cel mai rău, indiferent, o realitate în sine, devine pentru „noi" și în același timp ne și potențează.

Însă tocmai pentru că această noțiune este atît de cuprinzătoare și nelimitativă, ea aruncă o lumină asupra importanței determinării social-istorice a creației artistice. Dacă orice extindere a limitelor creației este umană și socială, ea este totdeauna determinată istoric, e un moment al procesului de creație al omului de către el însuși în cadrul societății umane. Dacă Marx s-a opus abstractivismului hegelian, și acest fapt reprezintă impulsul inițial al constituirii marxismului, el a admirat și a acceptat întotdeauna concepția hegeliană a devenirii istorice. Uman, social și istoric, reprezintă de fapt trei fațete ale aceleiași realități, însă într-un complex raport dialectic. Tocmai ruptura acestei unități a fost caracteristică tuturor deformărilor marxismului voite sau involuntare. Precum se știe, detractori vădit răuvoitori ai marxismului sau falșii săi prieteni au încercat să-l reducă la o concepție utilitaristă, la un materialism vulgar și mecanic. În versiunile cele mai grosolane se afirma că Marx „reduce omul la stomac". Un contact autentic cu marxismul ne dezvăluie că tocmai dimpotrivă, întemeietorul său încă din tinerețe a subliniat importanța creației libere ca o formă pe deplin umană a activității. Alții n-au înțeles cît de complex este raportul dintre istorie și om. Istoria nu este altceva, o necesitate exterioară, inexorabilă, un fel de „fatum", căruia omul trebuie să i se supună. În concepția lui Marx omul este istoria, el o creează liber, este determinat de ea în aceeași măsură în care o determină, după cum societatea nu este o abstracțiune, ci omul este social, chiar omul concret, înzestrat cu simțuri, și ele produse ale societății, cu sensibilitate, gîndire, limbaj, formate și ele în societate în cadrul procesului de devenire istorică, proces al autocreării omului.

O înțelegere și o meditație adecvată asupra acestui raport de esență, de ființă și nu de contiguitate, ne-ar feri de multe erori și nu dintre cele neglijabile. Multe au reprezentat motivul unor eșecuri în înțelegerea operelor artistice, au fost sursa încercării de a transforma marxismul într-o concepție limitativă, (a utilității imediate a unui raport de determinare mecanic și simplist). Dacă istoria este un proces de creație a omului de către sine, atunci o operă care aduce elemente noi sau este fundamental nouă participă mai deplin la istorie, e mai determinantă pentru progres. Nu reflectarea, numai, a unei realități mobile, extrinseci operei de artă, este în contact cu istoria, ci chiar aportul intrinsec de limbaj și de idei noi este el însuși parte integrantă a procesului istoric. Dinamismul caracteristic marxismului trebuie înțeles și aplicat și în progresul artei. Academismul, canonul, ritualul, sînt și ele niște existențe prezente în cîmpul umanului, însă sînt niște forme ale unui proces de alienare, de rupere a omului de esența sa, sînt proiecții nemișcate ale unui om, căruia propria sa ființă i-a devenit străină și opresivă. Noțiunea de determinare absolută, de formă rigidă și exterioară, este de fapt rezultat al oprimării omului de către propria sa creație. Alienarea nu este numai o suferință și numai o criză a omului, dar și o formă oprimantă de conservatorism. Pentru că nimic nu este mai jenant și mai contrar esenței umane decît limitarea inovației creatoare. De aceea alienarea, în multiplele sale forme, reprezintă noțiunea centrală a manuscriselor economico-filozofice din 1844 și aplicarea sa la creația artistică merită o atenție specială.

Al. IVASIUC

NOUTĂȚI ÎN LIBRĂRII

● **POEZIE**

— Violeta Zamfirescu: **Dragoste.** Colecția „Albatros", — Editura tineretului.

— Nicolae Oancea: **Roata** — E.P.L.

— Gh. Anca: **Invocații.** Colecția „Luceafărul". — E.P.L.

● **PROZA**

— Ion Heliade-Rădulescu: **Opere, vol. II.** Ediție critică de Vladimir Drimba. Colecția „Scriitori români". — E.P.L.

— I. I. Mironescu: **Scrieri.** Ediție îngrijită, prefață, note, glosar și bibliografie de Ilie Dan. Colecția „Scriitori români". — E.P.L.

— G. Călinescu: **Opere vol. 7—8 (Scrinul negru)** — E.P.L.

— Veronica Porumbacu: **Porțile, evocări** — E.P.L.

— Alexandru Jar: **Trădarea lunii,** roman — E.P.L.

— Leonida Neamțu: **Chirie pentru speranță,** roman. Colecția „Aventura". — Editura tineretului.

— Laurențiu Cerneț: **Arșița,** roman —. E.P.L.

— Constantin Georgescu: **Singurătatea lucrurilor,** roman — Editura tineretului.

— Ion Topolog: **O parte din continent,** schițe și povestiri. Colecția „Luceafărul". —. E.P.L.

— Manole Neagoe: **Curtea de Argeș,** evocare. Seria „Memoria pămîntului românesc", —. Editura tineretului.

★

— Henry de Montherlant: **Celibatarii,** roman. Traducere de I. Igirașianu. Colecția „Meridiane". — E.L.U.

— Thornton Wilder: **Puntea sfîntului Ludovic,** roman. Traducere de Horia I. Popovici, prefață de Petru Popescu. Colecția „Meridiane", — E.L.U.

— Eugene Fromentin: **Dominique,** roman. Traducere și prefață de Toma Vlădescu. B.P.T. — E.P.L.

● **TEATRU**

— Marin Preda: **Martin Bormann,** dramă în 3 acte. — E.P.L.

★

— Eschil, Sofocle, Euripide: **Perșii, Antigona, Troienele.** Studiu introductiv, note finale și bibliografie de Ovidiu Drimba. Traduceri de Eusebiu Camilar, George Fotino și Dan Botta. Colecția „Lyceum". — Editura tineretului.

— Gerhardt Hauptmann: **Teatru,** 2 volume, în traducere colectivă. Studiu introductiv de Ileana Berlogea. Colecția „Teatru" — E.L.U.

● **CRITICĂ, STUDII, ESEU**

— Nicolae Iorga: **Cugetări.** Ediție îngrijită și prefața de Barbu Theodorescu. — Editura tineretului.

— Tatiana Nicolescu: **Prozatori sovietici contemporani.** Seria „Studii", — E.L.U.

— Șerban Stati: **Amiaza fantastică** (aspecte din proza italiană a secolului XX). Seria „Studii" — E.L.U.

● **CĂRȚI PENTRU COPII**

— Ion Slavici: **Păcală în satul lui.** Seria „Prima mea bibliotecă". — Editura tineretului.

— I. A. Bassarabescu: **În vacanță.** Seria „Prima mea bibliotecă", — Editura tineretului.

— Ionel Teodoreanu: **În casa bunicilor.** Antologie și prefață de Eugenia Tudor. Colecția „Biblioteca școlarului", — Editura tineretului.

— Luca I. Caragiale și Ioan D. Gherea: **Nevinovățiile viclene,** microroman. Traducere de I. Tudor. — Editura tineretului.

— Petre Ghelmez: **Joacă-te, gînduie,** versuri — Editura tineretului.

— **Teatru pentru pionieri.** Colecția „Preludii", — Editura tineretului.

— **Filon cel viteaz,** basme populare ardelenești povestite de Justin Ilieșiu. Colecția „Traista cu povești". — Editura tineretului.

*

GALEIDOSCOP

NOBLEȚEA TABLETEI

Săptămînal, pe prima pagină a Contemporanului, *Geo Bogza își încîntă cititorii cu însemnări de o ținută intelectuală ireproșabilă, surori bune cu tabletele nemuritorului Arghezi. Îngîndurat, liric, sfătos, ironic sau îngăduitor, tonul scriitorului nu coboară nici o clipă din amplitudinea inițială.*

Asasinarea lui Robert Kennedy, comentată de Bogza în „Creierul și glonțul", este un prilej de a medita asupra responsabilității existențiale a civilizației actuale. Nu doar emoție și indignare ni se comunică în rîndurile acestea. Sînt alăturări subtile, poematice, cumplit de sugestive. Capul lui Robert Kennedy străpuns de gloanțe a fost văzut la televizor în toată lumea prin intermediul unui triumf al creierului omenesc — satelitul de comunicații. De la înălțimea acestui satelit. Pămîntul însuși apare, în fotografii, ca un fragil craniu uman...

Așteptăm cu interes eventuala publicare în volum a tabletelor bogziene, avînd încredințarea că ele își vor spori încă și mai mult strălucirea, îmbrățișate în generos și nobil buchet.

ANTOLOGIA „RAMURI"

Cînd în urmă cu șapte luni Ramuri *iniția antologia sa (sub titlul „Din lirica noastră", poate inexact intrutotul, de vreme ce e vorba de lirica ultimilor 10—15 ani) rîndurile justificative ce o precedau convingeau mai puțin decît selecția propriu-zisă. Conștienți parcă de eventuale adversități, autorii sînt intrucîtva crispați în această „prefață", neargumentîndu-și prea strîns criteriile.*

Din fericire acestea există și, număr de număr, selecția s-a dovedit serioasă, destul de prudentă, elevată. Adică exact cum și-au dorit-o autorii: „O antologie reprezintă, după cum se știe, o posibilitate selectivă. Una din mai multe. O antologie a poeziei române de azi poate fi dublată de o alta, cu mai multe pretenții de exactitate. Totul este ca aceste antologii să se facă".

Cu totul de acord. Pe de altă parte, în aceeași revistă, M. Ungheanu propune, în numărul pe iunie, ca aceste antologii să fie făcute de cineva anume, de identități la care să le putem raporta. Antologiile anonime au puține șanse, ca și cele datorate unor colective largi. Cele mai fatmoase și-au avut autorul lor (unu, maximum doi).

E ceea ce lipsește actualei antologii „Ramuri". Intrebarea este dacă, odată revelat (semnat) numele antologului, selecția ne va apărea în aceeași lumină?

DRUMURILE PROZEI

Ultimul număr al revistei **Orizont** se deschide cu o anchetă literară — **Drumurile prozei** — la care răspund Ion Arieșanu, Voicu Bugariu, Aurel Dragoș Munteanu, Sorin Titel și Nicolae Ciobanu. Chestionarul e puțin prea categoric, prea net („Sînteți pentru inovație, pentru „experiment" sau împotriva lui?"), mai ales că fenomenul discutat — proza tînără și „aventurile" ei — e recent, neconturat suficient și, mai ales, neajuns la conștiința de sine. Răspunsurile date au însă darul de a atenua linearitatea întrebărilor și de a lansa un ton moderat în aprecierea faptelor.

Mai toți conlocutorii sînt de acord că stabilirea trăsăturilor mișcării prozei actuale nu se poate face afirmativ, ci prin opoziție cu tendințele prozei anterioare, ca idei de diversificare: „îndepărtarea de scheme și șablon", „o nemulțumire de sine", „pateism al afirmării literare", „structură contradictorie și divergentă", „iconoclastism ostentativ... împins la exclusivism și nihilism".

Interesante și adevărate de cele mai multe ori sînt diagnosticările unui aspect evident: preferința pentru genul scurt, deși, pe plan universal, teatrul inovărilor a fost și este romanul. Explicațiile sînt aici convergente și complementare: insuficienta adîncire a realității umane și dorința de adevăr respingînd convenția romancierului omniprezent (Ion Arieșanu), marea valoare de circumstanță a prozelor mici, care totuși nu pot cuprinde problematica de amploare (A. D. Munteanu), neîncrederea în roman (Sorin Titel), expresia „primului amor pentru proză" (Nic. Ciobanu).

Oricare ar fi motivările, cert e că lipsesc în proza tînără (cu puține excepții) viziunile globale, care să vrea să introducă „în cosmos o normă spirituală" integratoare, organizatoare.

În sfîrșit, nemulțumiri quasiunanime față de critică, care (în afara cîtorva) adoptă poziții extremiste în raport cu experiențele prozei. Dar poate că, dintr-o perspectivă mai înaltă, aceasta e legea dinamică a avansării noului, a „progresului adevărului", cum ar zice Maiorescu.

Erată:

Primim din partea **Editurii pentru literatură** rugămintea de a insera în gazeta noastră următoarea rectificare:

„Dintr-o eroare a tipografiei, cele două coli cu ilustrații de la sfîrșitul **Istoriei literaturii române (Compendiu)** de G. Călinescu au fost inversate, nerespectîndu-se, din această cauză, cronologia scriitorilor".

În curînd

ROMÂNIA LITERARĂ

SĂPTĂMÎNAL DE LITERATURĂ ȘI ARTĂ

editat de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

PIATRA

convorbiri literare

Mă aşteptam ca volumul de poeme „Piatra", al lui Constantin Abăluţă, să fie primit cu entuziasm de critica noastră de poezie, de obicei generoasă. Cu mirare constat însă că s-au scris despre această carte, unică în felul ei în peisajul poeziei noi, numai cîteva recenzii repezi şi cîteva consemnări neutre. S-ar putea explica acest fenomen, poate, prin sufocarea criticului copleşit de un număr mare de apariţii editoriale interesante şi valoroase. S-ar mai putea nota că în ultimii doi ani au apărut, ca niciodată poate în poezia românească, atît de mulţi poeţi noi şi totodată valoroşi, poeţi care fiecare luat în parte, cu un deceniu în urmă ar fi stupefiat critica şi ar fi devenit fără îndoială obiectul unor exegeze profunde şi entuziaste.

Din păcate, acum, urechea criticului se apleacă nu numai asupra valorii literare în sine, ci şi asupra zarvei tinereşti şi îndreptăţite pe care unii autori o fac, aureolîndu-şi cărţile cu gesturi şi cu teorii, şi chiar cu un anume prezenteism acut în epica nocturnă a schimbului de opinii critice.

Constantin Abăluţă este un timid şi un retras, unul dintre acei poeţi întorşi mai degrabă în sine decît în afară, profund discret cu sine însuşi, rar la faţă cum s-ar zice. Şi peste toate acestea evoluţia scrisului său nu are nimic spectacular în ea, nu este nici de natură să epateze şi nici să placă iubitorului de poezie nervos şi grăbit, dornic de senzaţii tari.

Am intuiţia că nu este un spontan, ci dimpotrivă, un meditativ, un decantat, un artist pentru care metafora este o insignă emailată şi stranie, superstiţioasă aproape, din care decurg luciuri şi lucioli, semne de linişte şi de melancolie apăsătoare a finitului.

Fluxul arzător, tensiunea lirică nu îi sînt străine, numai că ele au o monumentalitate interioară care distruge catargele posibile numai în exterior.

„Piatra" — poem unitar şi inefabil, „Amintirea pietrei" mozaic dintr-o arhitectură ruinată-n viitor dar aptă de o arheologie neinventată încă, în mijloacele ei de propensiune inversă, constituie materialul acestei cărţi solitare. Navigator solitar, Amundsen liric a cărui aspiraţie e glacialitatea purităţii (şi n-aş fi fost obligat să folosesc cuvinte alese dacă „şi condiţional" critica şi-ar fi făcut datoria faţă de valoarea reală a „Pietrei"), Constantin Abăluţă se înscrie printre aleşii poeziei noi. „O-ndestulare / topeşte plopii peste casele de lemn. / Pe lutul zilelor tu stai la margini / şi te zărim sfidînd în cel din urmă ceas / pe cel ce-şi cîntăreşte singurătatea pieii lui / smucindu-şi oasele. Îşi ţine mîinile pe faţă / pînă cînd nu mai sînt ale lui. aruncă în aer / o umbră rară ca o iarbă. Şi tu te-aşezi."

Comentariul la frumuseţea nobilă, meditativă şi intristată a unor versuri ca acestea, pe care le-am transcris cu o mînă de alt poet, pe care le-am gustat cu ochi de o altă culoare, pe care le-am resimţit într-o altă inimă mai violentă şi mai obosită totodată, comentariul acestor versuri nu poate fi decît o adăugare unei stări de spirit făcîndu-şi rugăciunea înainte de somn. „Piatră tu. înverşunată dar nebănuitoare, dimineaţa / restabileşti scheletul continentelor ce-avură loc / cîndva din insule răzleţe aruncate / pe toate mările. tu iar, din zilele / şi nopţile pămîntului închegi un miez pătrunzător / atît de rece pentru noi vai şi îndepărtat / cînd lăturile zeilor îşi află aici trebuinţă, feştile / în părul fetelor în zorii de zi, văduvele de calcar / ale celor bănuiţi se sfărîmă mînjindu-ne degetele"

Curgere de revelaţii supuse gheţii, şir de cuvinte marcate, cum sînt marcate lingourile, eu nu fac altceva decît să atrag îngrijorat atenţia asupra lui, colegial şi admirativ, căci m-aş simţi stînjenit de faptul că un adevărat poet cum e Constantin Abăluţă ar putea fi trecut cu vederea de oamenii cinstiţi, cînd eu, om cinstit, nu-l trec cu vederea.

Nichita STĂNESCU

ION VINEA

Constatări provinciale

Pereţii de carton alb tăiaţi de o fereastră
dreptunghiulară ; ziua se reazimă pe cer ;
Şi-un horn omoară timpul cu panglica albastră

Amurgul se-nteţeşte pe turle, cu metal,
şi lîngă mine viaţa-i aşa de regulată, —
fîntîna, uite, umple cu zgomot o găleată
şi-un grup de vrăbii zburdă din fulgi pe-un
prînz frugal.

Apoi, o servitoare, şi-un cot robust în aer
adună rufa rece de pe frînghii pe braţ
încît sucombă vîntul ca gîtuit de-un laţ —
de-acum se-astecară seara cu-al lunii vînăt caier,

Cu lămpi şi fluturi galbeni pe boltă şi-n grădini.
Parfum; plîng cupe limpezi pe-ospeţe albe-afară...
Provincie — ce suflet urzeşti în asa vară ?
Auzi, mai bine-n umbră-ţi cum cresc năluci
de crin.

1917.

Sfîşieri

Poţi să pleci, toamna e la geam —
să mai privim dimpreună [illegible]
[illegible] să te [illegible] de talie cum [illegible]
[illegible] zare braconierul [illegible] de [illegible]
e tîrziu şi vînătoarea nu mai e oprită.

Vreau să fiu singur şi trist lîngă focul [illegible],
am să răsfoiesc cărţi şi am să mă decid la ceva,
tu ştii cum suflă-n goarna cea de [illegible], —
e de prisos ; şi nu te speria...

Toamna a venit — [illegible] e ruginit
şi suliţele lui au de acum crini roşii, —
plîngi în mine ultimul iubit
şi uită-mă pînă vor cînta cocoşii.

1918.

Somn şters

Se adumbreşte sub olane vechi
casa de arşiţi măcinată,
oase-i sînt bolovanii mari
şi geme un suflet cu fiece treaptă
sub pasul pe aicea rar.

Fără lacrimi s-au uscat ferestrele
în doliul de praf al storurilor.

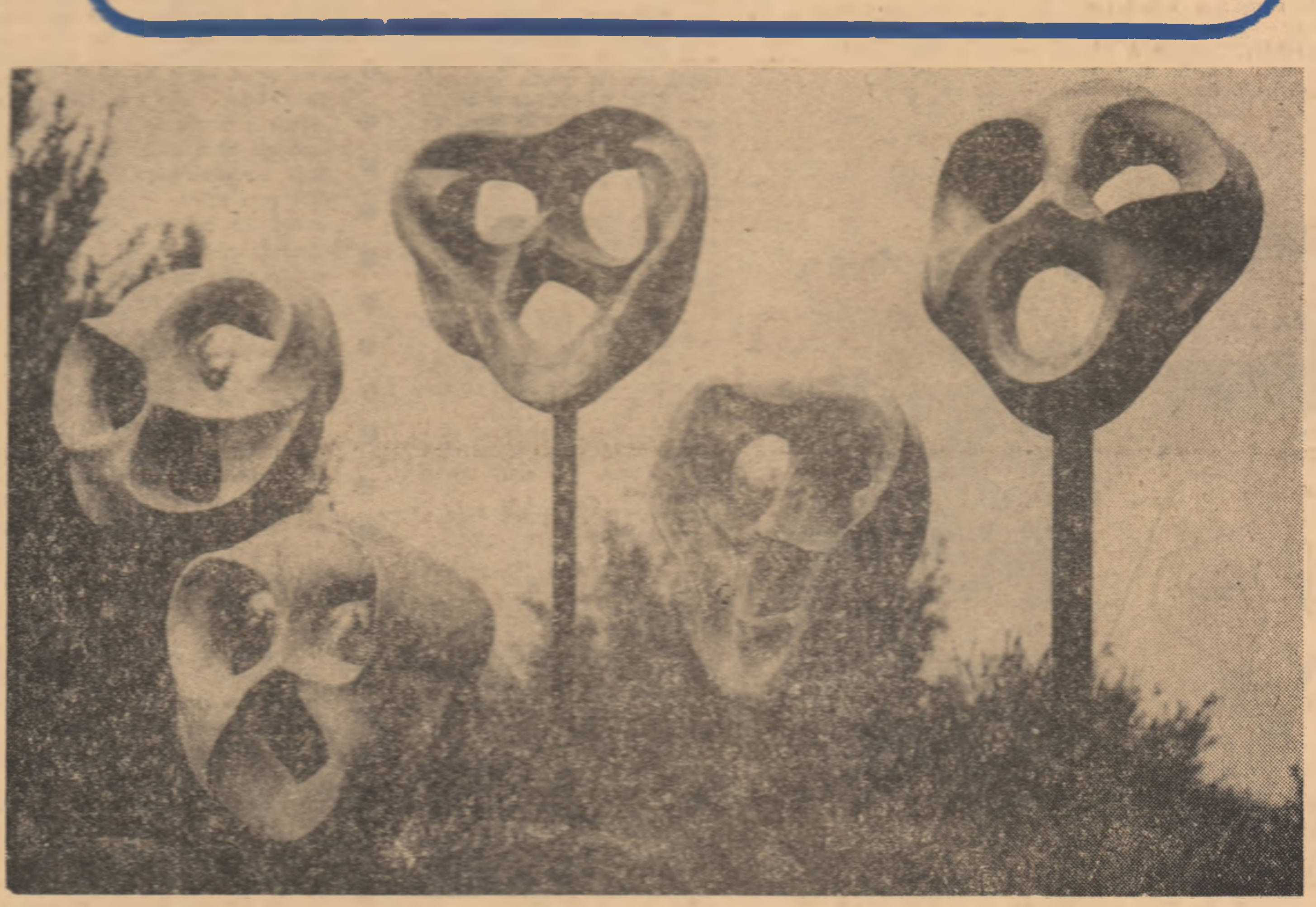
În grădină, cearcănul de piatră
al fîntînii veghează
ochiul tremurului fără cer.

Pe arborii toamnei timpurii
se spulberă polenul sterp al lespezilor.

Unde sînt glasurile de altădată ?
poate că zvonul lor întîrzie încă
prin umbrele stătute aci
doar dacă în vis se mai pot auzi.

Unde e cugetul acestui loc şi în cine
a vegheat candela lui ascunsă ?
S-a rezemat cu o frunte de masa de nuc,
s-a odihnit sub iedera boltită în veşnicie,
a sorbit largurile cu privirea secetei lui,
din cupola vacantelor moarte
soarta lui cu gură de aur.

Al lui e semnul şters de pe poartă
şi cheia ruginită, la intrarea spartă
şi numele ca o pasăre, departe.



ALEXANDRU BREŢCANU — COR

Foto : MARIANA DRAGU

EXPERIENŢĂ ŞI ANALIZĂ

a percepţiei

discuţii despre proză

Prin reflecţie, existenţa poeziei moderne, excluzînd tehnica şi stilul, care oricînd pot fi imitate, supuse falsificărilor, se poate cu precizie intui din valoarea experienţei, adică din acel flux de viaţă efectiv trăit, neobişnuit de vital şi din putinţa de analiză a percepţiilor, a senzaţiilor. Experienţa, înţeleasă în sens mai larg, nu dogmă cu substraturi de irealitate, acceptată nu în totalitate ca realitate estetică, formează substanţa existenţială a romanului, a epicii, iar comunicarea, actul de fixare a emoţiilor narative de expresie, sînt determinate de această experienţă şi nu de... experiment. Percepţia nu există ca instrument, organ pus în imposibilitatea de a înregistra fluctuaţiile, de a reduce senzaţiile, ci ea amplifică, face posibilă structura ce se formează, organizează treptat, concentric, sub impulsul şi capacitatea ei de funcţionare. Esteticeşte vorbind, percepţia e forma şi fondul care se interferează, se condiţionează şi sfîrşesc prin a avea o mulţime de sensuri, structuri, şi de aceea intensitatea, psihologia modului singular de a fi, nu-i interzice reflecţia, intelectualizarea. Altfel spus, percepţia e reflecţia emoţiei, senzaţia de contemplaţie activă a lumii în aspectul cel mai variat şi necunoscut. Există o proză a percepţiei pure în care experienţa e falsă, neadevărată, un joc al inteligenţei speculative, şi o proză a percepţiei emoţionale, psihologice, dramatice cînd experienţa se ridică la nivel de artă şi înlocuieşte realul cu ficţiunea, introduce faptul artistic în posibilitatea lui de a se regrupa într-o stare ideatică, în aşa fel încît decupat, dizlocat de funcţiile întregului, îşi păstrează individualitatea. Să fim bine înţeleşi : experienţa bogată, deci solicitarea, receptarea pînă la exces a realului de către sensibilitatea estetică intrată în funcţiune, şi analiza percepţiei, adică reducerea senzaţiilor la idei, disecţia interiorului ; fără ele nu există, nu se constituie proza, ficţiunea. Nu tragem nici o concluzie în sensul că numai aceste direcţii de orientare ar fi necesare, şi altele ar fi înlăturate, neavenite. Privind şi altundeva, cu alţi ochi, observaţia cea mai apropiată de adevăr ar fi că există în mod sigur în proza actuală un stadiu, un nivel, după Marin Preda, atins de N. Breban, Al. Ivasiuc, care schimbă, reduc la tăcere o anumită „literatură" şi deschid, fapt incontestabil, o „direcţie", un drum nou al romanului, mai exact, fac posibilă o artă a romanului şi o epică de mare profunzime existenţială. E şi o cultură a prozei, la fel ca şi în poezia unde o tradiţie superioară, naţională duce la modern. Procesul de sincronizare e organic şi tipul de receptare e al „afinităţilor", al structurii pe undeva identice. Cultura prozei moderne n-a exclus total tradiţia şi esenţial e că ea n-a căzut în artificialitate, gol estetic.

Analiştii (noţiunea e luată în toată sfera ei de posibilitate nelimitată de a descompune obiectul, de a-l recrea) mai puţin atraşi de magie, folcloric, parabolă şi mit, Nicolae Breban şi Al. Ivasiuc sînt temperamente opuse structural. N. Breban e un faulknerian stăpînit de mari pasiuni filozofice, un analist al biologicului cenzurat de intelect, al vieţii violente cu oscilaţii psihice neaşteptate. El are o experienţă exclusiv trăită şi unde se deosebeşte de Al. Ivasiuc e senzaţia vitală şi ordonarea acestui vitalism cu care sînt înzestrate personajele. Fraza lui e densă, grea de semnificaţii prelungite. De unde senzaţia, absolut limpede, că romancierul nu vrea numai să comunice, să analizeze, ci să aducă chiar experienţa în stare să deruteze, să facă să credem cu adevărat că viaţa ei există, o credem, ne seduce. Limbajul îl ajută aşa de mult, sentimentul de sinceritate artistică, de invenţie în cadrul realului se menţine pînă la capăt. Arta lui N. Breban derivă dintr-o necesitate de a construi, de a transforma experienţa în realitate estetică şi analiza sub presiunea vitalităţii formează un univers al percepţiei directe.

Al. Ivasiuc e un analist pînă la extrem, un proustian scăpat din izolare dar avînd conştiinţa că e izolat şi că trebuie să lucreze în acest regim ajuns la lumină, la exteriorul de care s-a despărţit un timp, reţine totul. Excesul de privire, de disecţie în orice moment ar putea fi luat drept imposibilitate de creaţie epică, obiectivă dacă lucrurile nu ar sta cu totul altfel. El analizează fiindcă ia în serios realitatea nevăzută de ochiul comun şi nu explică o stare a personajelor, ci percepţiile lor (Valeriu Cristea), acele nenumărate suprafeţe ale procesului interior care alcătuiesc o „criză", un conflict, drama inteligenţei de a nu se depăşi. Toate personajele lui Ivasiuc iau cunoştinţă foarte devreme de propria lor complexitate, de dispoziţia de a avea o enormă posibilitate de a exista şi de a şi-o explica real şi nu altcumva. Ele convieţuiesc mai mult în zonele faptului trăit, ale experienţei, ale pasiunii, ca să fie complete, să nu-şi găsească goluri interioare. Un personaj din **Interval** chiar spune : „Trebuie să ai (...) experienţă, ca să poţi construi cu patimă". Romancierul descoperă în ele alte fiinţe, străine, uimite că nu ştiau că pot fi şi altfel, dar totuşi ele însele. Histologul Ilea cînd şi-a dat seama că iubeşte ,nu cade în nostalgie, în sentimentalism, ci amplifică şi forţează percepţiile. Altul le-ar fi anulat văzînd „indiferenţa" partenerei. Memoria lui afectivă iese însă din normal, punctul, limita de funcţionare ajung cu repeziciune la dezordine, precipitare acut nervoasă ; teama de a fi descoperit şi învins în ceea ce ascunde şi nu reuşeşte să se confeseze îl pune în derută, pregăteşte nu o dramă morală, ci una a inteligenţei. Observaţia atinge stadiul reflecţiei. Căci oricît ne-am împotrivi gîndului, atît în absen-

Zaharia SÂNGEORZAN

(Continuare în pagina 7)

ILIE CONSTANTIN: „BUNAVESTIRE"

CRONICA LITERARĂ

Simpatie inspiră de la început cititorului însetat de peisaje stabile (uneori sînt un astfel de cititor, trebuie să mărturisesc) decizia cu care autorul Bunavestirii merge împotriva curentului, pe un drum al său, liniştit, netulburat. Nu de mult i-a apărut o carte de povestiri scrise cursiv, cu o desăvîrşită nepăsare faţă de tehnicile noi ale prozei. Nepăsarea aceasta nu le ridică preţul, dar e cazul să o spunem nu-l coboară nici cu o linie. În poezia sa, lucrurile nu stau altfel.

Ilie Constantin pare a privi cu un zîmbet spectaculoasele aventuri ale colegilor săi ispitiţi de frontierele necunoscutului, el şi-a construit un program, mulat precis pe structura sa, şi îi rămîne credincios orice s-ar întîmpla. Şi fireşte, de întîmplat se pot întîmpla multe în această lume a tuturor surprizelor... Cu aparenţa că respinge riscul, el îşi asumă în fapt unul, şi încă foarte mare, şi o face, sînt convins, cu deplină luciditate. Cu o luciditate nu lipsită de fiori şi angoase. Un critic observa că în vremea noastră îţi trebuie mai multă inteligenţă pentru a rămîne „conservator" şi a-ţi apăra poziţia, decît pentru a merge în avangardă, unde spiritul e aprioric de partea ta, existent în chip obiectiv, capabil de a te apăra fără a-ţi cere concursul personal.

Aşadar, şi în acest volum Ilie Constantin cultivă rigoarea formală, ordinea impecabilă a fiecărei piese în parte, muzicalitatea strofei ; necunoscutele sînt prezente, dar de a lor temeinicie poetul vrea să se asigure, dacă putem zice aşa, în prealabil ; ele pătrund cu condiţia să devină vers, sunet legat şi plin. Aventura se înfăptuieşte mai întîi într-un elan melodic fluent şi învăluitor. Ceea ce tinde să fie strigăt e constrîns să devină mai întîi murmur, un murmur egal, tenace, liniştitor din moment ce se arată dispus a primi o atare disciplină. În climatul răvăşit al poeziei actuale, lirica lui Ilie Constantin e făcută spre a provoca o senzaţie tonică, de securitate. O voce personală, bine timbrată, constantă, ni se adresează din direcţia sa, o voce care umanizează poezia, conjurînd-o să-şi părăsească înfăţişarea de stranie arătare, atît de neliniştitoare altfel. Versurile sale, căderea lor însăşi, vor să spună (şi izbutesc) că, împotriva a ceea ce sîntem înclinaţi deseori a crede, se poate coexista cu poezia, că poezia poate constitui prea bine un mod de existenţă. Acţiunea aceasta, de familiarizare cu insolitul, de domesticire a poeticului e pretutindeni vizibilă cu excelente rezultate : „O Daphne reversibilă visam / Reinviind din fiecare ram / Să zbată ploape dulci între nervuri, / Să iasă-n muguri umbra caldei guri / / Pe unduioase coapse să se-audă / Cum carnea surpă clorofila crudă, / Fugea oprită-n rădăcini de plantă / Să reînceapă-n glezne, delirantă / / O Daphne reversibilă vedeam / Reinviind din fiecare ram / / Ea alerga neterminat de vie / Şi-şi aduna vestmîntul cu mînie / Mult sfîşiat de ramurile sale / În vremea stinsei vîrste vegetale" (Reversibilitate). Marile întrebări, halucinaţiile nu lipsesc în curgerea molcomă a strofelor. Numai că poetul caută în preajma lor, însoţindu-se cu ele un modus vivendi, de aici un inefabil farmec domestic, cu totul în nota generală a volumului. Se poate cita de oriunde, nivelul nu scade, mulţumirea de a da peste o frîntură melodios-confortabilă, plăcută şi spiritului, şi în egală măsură, auzului nostru, e aceeaşi. „Obişnuit de-atîta timp cu mine / Dau ritmul meu planetei călătoare". În aceste două versuri e rezumat tot programul, aducerea planetei, a spectacolului cosmic, dătător de abisuri şi coşmar pentru un spirit mai pascalian, la „ritmul meu", impresia de coşmar, fireşte, îndepărtîndu-se. Mai mult, însăşi această incompatibilitate e întrevăzută, neputinţa potrivirii de ritmuri surprinsă, explicată, exprimată, la rîndul ei, în desăvîrşite, foarte frumoase, impecabil executate imagini „Dar nimeni nu-i acceptă şi-mi revine, / Pe braţ precum un şoim de vînătoare (s.n.) / Mult nărăvit la propria bătaie / A inimii îmi pare că-i egală / Cu etalonul tainic ce şi-l taie / Pămîntu-n veşnicia orbitală". Este vocaţia de neinvins a poetului să descopere ordinea şi în dezordinea cea mai deprimantă, să reducă, prin mijlocirea liricii sale metronomice, necunoscutul la cunoscut, spre a se consolida în cetatea interioară ca într-un adăpost blindat, faţă de care furtunile din afară, de o prea mare intensitate, rămîn vizibile, nici vorbă, căci pereţii sînt transparenţi, dar neprimejdioase. Ele sînt înregistrate la modul liric, foarte muzical, cu o stranie neparticipare. : „Ninsoarea, frunza, turnul din cetate, / Aceleaşi tăcute gravitaţii / Vînat, se surpă orb înstrăinate / Într-un vacarm coral de-acceleraţii / / M-aş pomeni bătrîn, cum centenarii / Din Caucaz, la treapta unei zile / Trăite-n ritmul de furnici pe arii / Întretăiate spornice, febrile / / Absurdul ciclu de efemeride / Născute-n zori, la-ntîia stea ucise, / Spre-o întîlnire gîndul mi-l deschide / Cu o umanitate din abise ; / Cum vom putea acelor oameni-raze / să le vorbim în lumea lor afundă / Cînd generaţii s-or schimba prin fraze / Tot istovindu-se să ne răspundă ?" (Efemeride şi statui trăind). Farmecul real al acestei poezii vine din liniştea, din perfecţiunea netulburată, din impresia continuă de inteligenţă pe cît de acută, pe atît de (ciudat, care să fie explicaţia ?) confortabilă, din lipsa oricărui element atît de intens încît să pară rebarbativ cel puţin la prima vedere. Farmecul real şi, se înţelege, pericolul ei la fel de real : dacă raporturile lui Ilie Constantin cu poezia dau mereu garanţia că sînt nesimulate, dacă poezia e pentru el un mod de existenţă familiară, familiaritatea a uneori prea mare. Măcar în răstimpuri poetul trebuie să vrea nu să îmblînzească poezia, ci fascinat, să se lase sfîşiat de ea.

NORA IUGA: „VINA NU E A MEA"

În avalanşa explozivă a debuturilor din ultima vreme, deconcertantă şi puţin umilitoare pentru criticul — judecător decis să nu se piardă cu firea şi mai ales să nu-şi pericliteze reputaţia de profesionist detaşat şi sceptic, cunoscînd dinainte cum vor evolua lucrurile, cartea Norei Iuga vine să complice şi mai mult o situaţie şi aşa de ajuns de nesigură, de încordată. Singurul temei de linişţire a conştiinţei l-ar constitui vocaţia lirică indiscutabilă a autoarei, poetă şi atunci cînd nu are aerul, cînd face totul pentru a se apăra de poezie ca de o calamitate naturală, ca de o nenorocire venită pe neaşteptate, din senin. În lirica feminină, destul de suspectă altfel întrucît nu prezintă frontiere sigure în stare s-o delimiteze de preaplinul vieţii fiziologice, tinerele poete de astăzi încearcă să-şi conteste tradiţia, să ascundă pe drumuri cît mai derutant abstracte originea strigătului lor. La Nora Iuga, această tentativă de a-şi pierde urma, de a se ascunde şi pînă la un punct de a se falsifica, nu pare aproape deloc nefirească. Sau e în chip inocent şi cu sinceritate nefirească. Astfel, calitatea lirică rămîne în afara oricărei îndoieli. Foarte exactă mi s-a părut observaţia neobositului nostru Miron Radu Paraschivescu care lansează o nouă prefaţă : poezia Norei Iuga este emoţie reconstituită, reconstruită, imaginile fiind aici „nişte aluzii, foarte fine, termeni aproape algebrici de referinţă prin care autoarea traduce pe căile intelectului ceea ce i s-a comunicat pe cele ale senzaţiei şi intuiţiei" O distanţă netă separă actul trăirii de cel poetic, acestea ni se înfăţişează, spre deosebire de ce găsim în lirica feminină tradiţională, ca trepte distincte, strict delimitate. Dar aş merge mai departe în prelungirea ideii, observînd că e vorba în realitate de trei trepte, relativ distincte între ele, cele dintîi lăsîndu-se numai bănuite într-un reflex final, pe dep în elaborat ; actul trăirii (în linia unei feminităţi previzibile), trăirea poetică (nici aceasta însă nu ni se revelează în chip nemijlocit) şi în fine (abia aici intrăm în domeniul perceptibilului), transcrierea eliptică, efectuată la rece, stilizată adesea în joc, a actului liric, un fel de rememorare mult deviată în fantastic sau în parodie brutală de tip suprarealist sau în orice alt fel de cifru. Revelaţia vitală şi aceea pur poetică vor fi fost cîndva de maximă intensitate (şi asta se simte fără dubiu în piesele cele mai rezistente), dar stratul îndată perceptibil al versului rezumă totul cu o detaşare ironică, rece, purificîndu-se de luxurianţa senzaţiilor şi instalînd între aceasta şi transcriere o definitivă distanţă (uneori prea mare). Aşa stînd lucrurile nu ne rămîne decît să cităm : „În fiecare mac / doarme o pisică neagră / şi-n fiecare om / care s-a lepădat de cămaşa fericirii / un stejar. / Între malul pisicii / şi malul stejarului / se clatină o lună, tăiată în două / Pe Styx toate bărcile sînt la fel. / Alege între două bărci identice" (Între maluri). „Băieţii ăştia slabi / care seamănă cu mine ; / bărbatul meu şi muzicantul şi şoferul / scheletele astea frumoase / cu florile la încheieturi / prăbuşite sub povara lebedelor / care le cîntă în circă / cum îngenunche seara / înainte de a-şi face crucea / pe pîntecul meu / şi-alunecă în mări / ca peştii prelungi şi galbeni / ca frunzele lunii fanate / trecînd mereu peste mine / fără să-mi mişte lumina". (Băieţii ăştia slabi). Detaşarea e bine marcată, dar nutrindu-se dintr-un sentiment comun şi perfect inteligibil, dintr-un sentiment de explicabilă superioritate, al femeii adevărate, al femeii materne, condescendente, în faţa căreia bărbatul apare în toată fragilitatea înduioşătoare a alcătuirii sale, nu dizolvă emoţia fundamentală, lirismul, dar le integrează, într-o viziune caracteristică prin gradul de purificare, de ironică dematerializare. Coeficientul de personalitate e implicat chiar în acest echivoc, în această dublă rădăcină şi totodată dublă funcţie a ironiei, care e, de o parte, firească, primordiala „ironie" a femeii-matcă, iar de altă parte expresie a spiritului, aspiraţie la abstract, la elevat : „Sînt oameni de iarbă / care se iubesc în parcuri / şi paznicii trec, fără să-i vadă / Sînt oameni de fier / care-şi spală trupul în flăcări / şi-atingerea lor topeşte gratiile. / Sînt oameni de pămînt / care îşi lasă hainele în şifonier / cînd se întîlnesc cu copacii / pentrucă hainele îi fac să se bîlbîie. / Toţi pleacă la fel / ca pentru o plimbare în grădină, / lăsînd în urma lor uşa larg deschisă" (Sînt oameni). Fireşte, oricît de reconfortant ar fi la un poet şi, trebuie să adaug, mai ales la o poetă puterea eliberării de materie, de magnetismul primitiv al simţurilor, mai bucuros eşti să constaţi că încifrată sau nu emoţia subzistă : „Cîtă durere / pentru aceste femei / care nasc copaci / şi se-ascund în ţarînă / să le alăpteze rădăcinile / Cîtă durere pentru aceste femei / care nasc case / şi intră în zidurile lor" (Femei) ; „Sînt ritmuri ascunse / în picioarele scaunelor, / în volanele automobilelor / în literele reclamelor de ciorapi /. Există un dans care umple aerul / (ca un gaz al nebuniei şi se infiltrează) / în nervurile orelor ca o transfuzie" (Ritmuri) ; „Vine o vreme / cînd împrejurul casei tale / creşte apa — şi melcii / ţi se tîrăsc pe trup, / şi te temi să-i arunci / ca şi cum ţi-ai arunca propria piele" (Vine o vreme). Smulgîndu-se ispitelor uşoare ale poeziei abuziv feminine în cadrele căreia se uită îndeobşte că actul poetic nu e totuna cu cel vital, lirica de debut a Norei Iuga îşi configurează o independenţă rebelă, foarte promiţătoare, întemeiată pe libertatea de spirit ; rămîne însă să-şi domine pînă la capăt primejdioasa condiţie ; primejdioasă şi vulnerabilă, pentru că spiritul tinde să anuleze, la început, jucîndu-se, orice contact cu materia.

Lucian RAICU

• AL. ANDRIȚOIU ••

Cărți vechi

Din vechi, am cărți cu-nfățișări frumoase
și le deschid cu dreapta ca pe-un cer
spre Miazăzi. Tresar legende scoase
de sub tutela morții și se cer
din nou ovale ca un ou de taină.
Și cărțile-ndrăznesc să cînte-ncet
în game bizantine. Și ce haină
de purpur poartă regele poet!

Pe harfe umblă degetul ființei
și-al neființei. Psalmi decurg din timp,
epode dau pămînt făgăduinței
și piatra stearpă naște-n zări Olimp,
unde și zeii se rostesc în versuri.
O astră arde-n rimă ca-ntr-un scut
încît renasc trădate universuri
întru cristalul ptolomeic, mut.

Materia se-nalță în picioare
și cîntă ca un orb la cruci de drum
prinosul unei frumuseți ce doare.
Un cîntec jertfă crește-n stîlpi de fum.

Deschid cărți vechi din lumea alungată,
cum ai deschide-un cer spre veșnicii
uitînd să-l mai închizi la loc vreodată.
Pe cartea lor, plîng marii morți pustii.

Simplicitate

Cită simplicitate!
Sub carpeni, după prinz,
vom memora citate
din filozofii blînzi,

din Plotin, mai cu seamă
Și Seneca. De jos,
un antic timp ne cheamă-n
simposion, frumos.

În stînga și în dreapta
vom da, aleși, un sfat
cu logosul și fapta.
Că-așa am învățat

în școala din cetatea
Athenei, la făclii,
ce e simplicitatea.
Ții minte? Nu mai ții...

Am învățat și viii
și morții să-i păzim,
să-mbrățișăm copiii
după un cod sublim

și-n cimitirul mare
cu triști serafi la porți,
să ducem demîncare,
dumineca, la morți.

Femeie

Pămînt respins ca-n dezrădăcinare
ești astăzi tu desprinsa din oglinzi,
zăpadă decimată în picioare
și degradat argint pe care-l vinzi.
Tu mi-ai rămas cît zestrea unei moarte,
ci limfa-ți scumpă unde dispăru?
Unde ți-e pîntecul acela foarte
frumos și sterp ce strigă vieții: nu?

Am dat cu var pe toții pereții vieții
și tablele cerate mi le-am ras
să nu-ți mai văd năluca frumuseții
și nici zăpada-n care-am pus un pas.
Ca pe-o eroare mi te-am șters din coală
dar ca-n obsesii mi te-ai arătat
aceeași: dulce, galeșă și goală,
femeie, — vechi pămînt recîștigat.

Te cuprindea aceeași rădăcină
re-ntoarsă din străini la fostul lut,
să urce vrejul ce-a surprins lumina
într-un sărut cu viclenii și mut,
și-același sîn tenace și statornic
rămas prin ani ca-n mînă un pahar —
încît mi-e milă să mai cred în ornic
și să mai rup dureri din calendar.

FURNICI

Cea mai nenorocită dintre toate este soră-mea Evanghelina. Se ține scai de mine, de parcă eu aș avea putere s-o vindec, „Zaricuță, am început să orbesc, Zaricuță. Ce-o să mă fac eu oarbă pe lumea asta, Zaricuță." „Nu știu, didă, zău că nu știu". „Cum să nu știi? Tu trălești la București, trebuie să le știi pe toate". Cu toate că mă aflu la numai doi-trei pași în urma sicriului în care doarme mama, mă pomenesc că-mi vine a zîmbi: „Nu chiar pe toate". Trecem pe lîngă a doua fîntînă, — fîntîna pe buduroiul căreia se urca Trăcălie cînd ne întorceam cu caii de la păscut, să scoată apă și să-i adape. „Doamne miluiește... Doamne miluiește". Plecam cu caii la păscut seara, departe de sat, pe miriști și ne-ntorceam în zori. „Bagă de seamă la cai, Zaricuță, să nu te trîntească". Băgam de seamă, eram cît nodul, caii mă ascultau, uneori mă mai și trînteau. Norocul era că niciodată nu le căzusem între copite. Ce mult îmi plăceau caii! Deși nu aveau aripi, zburau ca vîntul. Țineam cîte trei-patru cai, îi puneam la muncă, mai făceam și cărăușie. Caii din arie erau cai vii, cai adevărați, însă noi mai aveam cai și în odaia în care dormeam și mîncam, vorbeam, ne certam și ne încăieram. „Nu vă mai certați, maică, și nu vă mai încăierați, că v-aud și vă văd dușmanii, maică, și se bucură, maică". Sîngele apă nu se face. Noi ne certam, noi ne-mpăcam. Caii din casă erau doi la număr, numai doi. Unul era roșu ca focul, altul alb ca zăpada era. Pe calul cel roșu se afla călare, în icoană, sfîntul Dumitru, iar pe cel alb, sfîntul Gheorghe. Odată, pe cînd lucram la o tăbăcărie din Rușii de Vede, am venit pentru trei zile acasă. Toți s-au închinat la masa de seară. Eu nu. M-a răbdat mama, însă cînd să mă culc, a podidit-o plînsul văzînd că nu mă-nchin. „Ți-ai pierdut credința, Zaricuță. Acolo pe unde trăiești, printre străini, ți-ai pierdut credința". M-am închinat, ca să n-o supăr. Iată altă răscruce de drumuri. Iarăși se oprește cortegiul mortuar. Cei patru bărbați pun iarăși sicriul în pulbere. „Doamne miluiește... Doamne miluiește..." „Ding-ding-ding". Acum sună și clopotele bisericuței de lemn din cimitir, bisericuță în care toți sfinții din icoane au ochii scoși, în care toți sfinții sînt fără ochi. Dioaica, moașa și vrăjitoarea satului nostru Omida, de pe lunga, îngusta și săraca vale a Călmățuiului, a scos ochii sfinților, pe vremea cînd eu eram copil, ca să facă niște vrăji de moarte cu ei. Valea Călmățuiului... Aceasta e Valea Călmățuiului, valea aceasta care se vede și pe albia căreia mergem acum, cu întregul cortegiu mortuar din care facem parte, spre cimitir. Pe fundul albiei curge spre miazăzi și se varsă în lacul Suhaia pe lîngă Dunăre, un fir de apă tulbure, noroiasă, pîrîul căruia i se spune Călmățuiul. Odinioară, cînd oamenii abia apăruseră pe pămînt, ori poate încă nu apăruseră, Călmățuiul trebuie să fi fost mai adînc, și mai larg decît Dunărea de astăzi. În curgerea timpului apele au scăzut, cîmpurile s-au netezit, dealurile s-au rotunjit, munții și-au mai tocit colții. Timpul roade, macină, netezește. Preoții cîntă: „Doamne miluiește... Doamne miluiește..." Sicriul e nemișcat și nemișcată e mama în sicriu — mama care a murit acum două zile și pe care o ducem la cimitir s-o îngropăm. Rudele ne împing din urmă și ne pomenim că am făcut roată în jurul mamei. Preoții cîntă cu glasuri potolite. Țîrcovnicii zornăie cădelnițele în care s-a stins jarul și s-a isprăvit tămîia. Ne uităm la mama. Obrazul i s-a învinețit de tot, ochii i s-au uscat (ori poate i s-au topit) și s-au afundat în cap, buzele i s-au negrit. În același timp i s-au negrit mîinile, mai ales degetele, ca și cum moartea ar fi început de la unghii. De fapt nu știm de unde începe moartea. Nu știm unde începe și nici unde se sfîrșește. La noi în sat nu sînt flori prin curțile oamenilor și nici în luncă la grădinile de zarzavat. Numai pe cîmp sînt flori, — pe șanțul viilor, pe răzoare, flori sărace, flori sălbatice. Înainte de a pleca de la noi de acasă, cu mama spre cimitir, cîteva fete s-au dus dincolo de calea ferată, au urcat dealul și s-au întors cu brațele încărcate de flori sălbatice. (M-am uitat mult la ele. De ani de zile nu mai văzusem asemenea flori). I le-au pus mamei sub cap, sub pernă și de-a lungul trupului în sicriu. (Mortului i se pun flori în jur, ca mortul să nu mai miroasă a mort. Mortul însă tocmai atunci miroase și mai tare a mort.) Unele flori fuseseră smulse din pămînt cu rădăcini cu tot. Poate odată cu aceste rădăcini și cu pămîntul care rămăsese prins de ele, ajunsese în sicriu o sumedenie de furnici. Erau niște furnici slinoase parcă, negre. Fugeau cu repeziciune, speriate parcă, pe mîinile moarte ale mamei, se strecurau pe sub cămașă și nu mai nimereau să se întoarcă îndărăt. Tot trupul mamei era plin de furnici. Nu apucasem s-o îngropăm, iar furnicile o și năpădiseră „Miluiește-ne, Dumnezeule... Miluiește-ne cu marea milă a ta, miluiește-ne, Dumnezeule"... Tata cade în genunchi la marginea sicriului, se uită la mîinile mamei, la fața ei, la flori. Vede furnicile. Se apucă să le culeagă pe cele de pe obrazul mamei. Le culege una cîte una și le strivește între buricele degetelor. Furnicile ies tot mai mult la iveală, par tot mai multe. Unele îi pătrund mamei în urechi, altele încearcă să-i pătrundă sub pleoape, în nări, în gură, pe la colțurile buzelor care au înnegrit de tot. Preoții sfîrșesc rugăciunile de la această a doua răscruce. Tac preoții. Tac și cădelnițele zornăitoare ale țîrcovnicilor. Preoții le fac semn celor patru bărbați să ridice iarăși sicriul pe umeri. Tata sărută mîinile mamei. Adînc i le sărută. Pe urmă îi sărută obrazul plin de furnici și buzele negre pline și ele de furnici. Toată lumea care e adunată acolo tace. Tace și se uită la tata, iar tata sărută mîinile mamei (pe care niciodată nu i le-a sărutat cît au fost vii), îi sărută obrazul, buzele. Nenea Sorean îl apucă de subsuori. „Hai, nene Tudore, hai că ne prinde seara pe drum". Tata se lasă ridicat. Cortegiul pornește. De ce anume și-o fi adus aminte Kire? Plînge. Lacrimile i se rostogolesc pe obraz și i se sparg în barbă. „Tu-tu-tu... tu-tu-ru-tu-tu..." Stingerea. La dreapta noastră, dealul cu vii, cu fîșeici de pămînt pe care s-a cultivat floarea soarelui. Dincolo de deal cîmpul, cîmpul care pare nesfîrșit, plin cu măguri: măgura Gogiului, măgura Málaiului, măgura de Pază, măgura Caprei... Măguri cu nume și măguri fără nume. Măguri... Măguri... Cine-o fi ridicat — și de ce — pe șesurile Deliormanului, atîtea măguri? Cimitirul e-nghesuit pe coastă între linia ferată și șoseaua care duce la gară și mai departe la șirul de sate răsărite prin veacuri lîngă firul de apă al Călmățuiului.. La stînga, lunca uscată, sărătura, pe care pasc cîrduri albe de gîște, Călmățuiul și, dincolo de Călmățui, satul Viorica unde locuiește fratele vitreg al tatei, Alisandru Nasta și alte rude ori numai rubedenii de-ale noastre. „Tu-tu-tu... Tu-tu-ru-tu-tu". „Ce-ai spus, Sorene?" „Am spus să mergem ca să nu ne-apuce seara pe drum". „Frate-meu Alisandru... nu-l văd pe frate-meu Alisandru", „O fi rămas acasă. Zicea că nu-l mai țin picioarele". „Tot acasă o fi rămas și chioara lui Ciurea". „Ding-ding..." „Cine? Mătușa Ciurea? Acasă. Să pregătească masa". „Așa e. Oamenii trebuie să mai mănînce și să mai bea și **după**". Mergem încet, cu toții mergem cît putem mai încet, **mergem încet de tot, mergem ca după mort.** Totuși, cu fiecare pas, oricît ar fi el de mic, ne apropiem de cimitir, ne apropiem de locul unde o vom îngropa pe mama. Și pe urmă? Ce vom face pe urmă, după ce-o vom îngropa? „Tu-tu-ru... Tu-tu-ru-tu-tu..." **Stingerea.** Cunosc drumul acesta. L-am călcat cu tălpile mele goale de mii și mii de ori. Și tot de mii și mii de ori l-am călcat și mai tîrziu, cînd nu mai eram nevoit să umblu desculț. „Zaricuță, dă fuga pînă la gară și du-i mîncare lui taică-tău. Încearcă la vagoane. Știi unde să-l găsești". „Știu". Luam ulcica plină cu ciorbă de țevie, ori cu ciorbă de fasole într-o mînă și în cealaltă luam legăturica în care se afla o bucată de pîine sau un codru de mămăligă. Treceam pe lîngă cimitir. Era ziua, la amiază. Nu mă speriam nici de cruci, nici de morminte, nici de bufnițele pe care le știam ascunse în turla bisericuței de lemn. Îi duceam tatei ulcica de ciorbă. O mînca repede, repede de tot, nu numai pentru că îi era tare foame. Mînca repede ca să nu piardă rîndul la saci. Totdeauna cînd îi duceam mîncare îl găseam scăldat în sudori, cu cămașa îmbîcsită de praf și leoarcă pe trup. Lua un sac de cinci duble la spinare, din magazie, ori dintr-o căruță, urca o scară, îl răsturna în vagon. Praful gros încărca aerul și noi înghițeam praful acela din zori pînă se-ntuneca. Atunci li se plătea munca în bani de nichel ori de argint. Mergeau pe lîngă linia ferată, ajungeau la rampă, coborau șoseaua, intrau în cîrciuma lui Bucur. Beau rachiu pe stomacul gol pînă nu le mai rămînea un ban în pungă. Tata bea o țuică, una singură. Costa cinci parale. Și întindea zece. „Dă-mi și-un covrig pentru băiat". Eu eram băiatul pentru care

KOCSIS ISTVÁN

Raze radar

L-a cuprins bănuiala că pe una din aripi se lasă greoaie o masă întunecoasă, de mărimea unui om. O vreme îndelungată n-a îndrăznit să privească înapoi, ca să se încredințeze de acest lucru. După aceea tot n-a rezistat și a privit înapoi. A început să-i tremure mîna pe manșa: se putea distinge bine că masa întunecoasă avea picioare cu copite și avea coarne. Era singur în carlingă, așa că a împins înainte manșa ca să coboare către pămînt, căci acolo erau oamenii care îl vor salva. În timp ce cobora, privi pe furiș în urmă. Și atunci i se scurse sîngele din obraz: dracul tropăia pe aripă, scrîșnea din dinți, îl amenința... Și de ciudă, șuieră pilotul continuînd să coboare... Dar atunci dracul sări de pe aripă pe fereastra cabinei conducătorului și încercă s-o forțeze... Pilotul înțelese că nu poate scăpa, îl trecură nădușelile și, ca să cîștige cît de cît timp, îndeplini dorința dracului, trase manșa către el și aparatul începu să urce din nou... Atunci observă ușurat că dracul s-a liniștit, a renunțat să mai forțeze fereastra și s-a retras la locul de dinainte, pe aripă...

În acest moment au început să răsune în cască vocile pămîntești.

— Nu s-a întîmplat nimic, nimic, — bolborosi un răspuns către pămînt.

Cel de jos nu l-au auzit, radiofonistul raportă comandantului, care urmărea încruntat pe oglinda parabolică a radarului aparatul supersonic, că aude niște șoapte de neînțeles. Comandantul prelua microfonul și fără să-și ia ochii de pe oglinda parabolică, aproape urlînd îi pretinse pilotului să se prezinte. Pilotul se și prezentă, își spuse numele și numărul aparatului, dar tot nu răspunse ce se petrece cu el.

— Răspunde, aici e comandantul, răspunde!

— E jale, — spuse pilotul încet.

— Mai tare!

— Nu se poate.

— Mai tare!

— Nu se poate, are să m-audă, — șopti în cele din urmă mai tare pilotul.

— Cine să audă?

— S-a instalat pe aripă — unul negru, pe aripă.

Comandantul se întoarse, dădu iute indicații ca o ambulanță să lasă neîntîrziat la marginea aerodromului, apoi voi să-i ordone pilotului să coboare de îndată... dar nu rosti ordinul, nu îndrăznea... Fruntea i se acoperi de broboane de sudoare...

— Pe care aripă stă? — întrebă în cele din urmă.

— Pe dreapta.

Se vede treaba că pe pilot îl liniștise puțin faptul că poate sta de vorbă cu cei de pe pămînt, căci de astă dată vorbi mai tare.

— E bine că-l pe dreapta, — spuse comandantul. Probabil că n-are intenții rele.

— Asta n-are intenții bune.

— Mă gîndeam că este neputincios.

— Nu pare neputincios — scrîșnește din dinți.

— Asta pentru că e neputincios.

Și atunci comandantul socoti că a sosit momentul să-l determine pe pilot să aterizeze.

— Ar trebui să-l vedem și noi. Coboară cu el.

— Nu pot să cobor cu el, — spuse pilotul și privi înapoi pe furiș. Dracul ședea tot acolo, era liniștit, nemișcat, părea mulțumit.

— Dacă cobori — îl spuse comandantul — să ai grijă să nu se încline aparatul, să nu cadă. Trebuie să-l vedem și noi, ei, hai, nu fi atît de egoist.

— Dar nu pot să aterizez, — spuse din nou pilotul și privi iarăși înapoi. În cele din urmă spuse cu greu:

— Pentru că mi-e frică, se uită la mine...

Încercă să-i explice comandantului cum s-a întîmplat cînd a încercat să pornească la aterizare. Uneori se mai înțelegea ce spunea, dar alteori șoptea atît de încet încît comandantul nu putea înțelege nimic.

— E pe marginea aripii, nu-i așa? — îl mai întrebă comandantul.

— Da, pe margine.

— Atunci nu e nici o nenorocire.

— Dar se uită la mine.

— Și ce dacă se uită...

Comandantul își mușcă buzele, nu știa ce ar mai trebui să spună. Îi era teamă ca pilotul să nu-și dea seama că în curînd i se vor termina carburanții; orice întrebare este utilă pentru că îl ține de vorbă pe pilot...

— La tine cît e ceasul? — îl întrebă.

— La mine?

— Da.

— N-am ceas.

— Îl ai la mînă.

— N-am nimic la mînă.

— Ai și la bord un ceas.

— Și de-acolo a dispărut. Nu pricep cum de au putut să dispară ceasurile.

— Știi ceva? — zise iute comandantul. — Tragem în el direct pe aripă. Bine?

— Da.

— Apropie-te însă de aerodrom, auzi?

— În regulă. Dar cum îl împușcați?

— Să te lași puțin mai jos deasupra aerodromului.

— Nu pot, pentru că atunci sare la geam, — șopti iritat pilotul.

— Vino către aerodrom. Îl putem împușca și așa. Este atît de aproape de margine încît putem să tragem în el fără nici un pericol.

— Așa-i că e la margine de tot?

— Sigur.

— Îl vezi și tu?

— Îl văd, este chiar la marginea aripii. O pată întunecoasă pe aripă, prin radar se distinge bine.

— Dar de acolo nu se vede cum e, e ca o pată întunecoasă, nu-i așa?

— Da. Din cauza distanței. Hai apropie-te iute de aerodrom.

— Bine, numai să nu bănuiască.

— N-are să bănuiască. Pe el îl interesează numai înălțimea.

— Mă apropii.

— Bine. De aici se vede că a rămas pe marginea aripii, poți să te apropii.

— Mă apropii, — repetă pilotul, apoi privi de cîteva ori în urmă și se bucură că dracul nu bănuiește nimic; stătea liniștit la locul lui.

Comandantul văzu însă prin radar că aparatul în loc să se apropie, se îndepărtează.

— Te apropii? — îl întrebă.

— Desigur... nu se vede?

— Ba da, acum se vede... Admirabil. Și dracul a rămas pe marginea aripii, ia te uită...

— Într-adevăr, acolo a rămas, — rosti satisfăcut pilotul și privi din nou de cîteva ori în urmă și adăugă:

— Aveți grijă cum ochiți.

Comandantul urmărea îngrozit cum se îndepărtează aparatul de aerodrom și peste cîteva minute nu va mai putea fi urmărit nici cu radarul... Așteptă cîteva secunde: fruntea i se broboni de sudoare.

— Știi ceva? Catapultează-te!

Pe pilot îl cuprinseră frigurile... Poate că dracul tocmai asta și urmărea — să-l prindă afară.

— Nu pot s-o fac, mă înhață — șopti îngrozit.

— Bine, am zis numai așa. Poate că e mai bine să nu te catapultezi.

Comandantul iar nu mai știa ce să mai întrebe.

— Vii admirabil, — spuse în cele din urmă. — Ce bine că dracul nu se mișcă!

— Tare bine.

— De fapt la ce înălțime ești?

— Păi nu știu.

— Citește.

— Păi nu pot.

— Pe aparate.

— Păi aparatele nici nu se văd.

— Nu? A, sigur că nu... E foarte bine că dracul se mai află pe marginea aripii.

— Nici nu bănuiește că veți trage acuma în el.

— Nici nu trebuie.

— Colosal! Îi venim noi de hac.

— Îl vom păcăli.

— Mai mare rîsul!

Comandantul observă în acest moment că aparatul începe să urce și mai sus.

— Te înalți? — îl întrebă.

— Nu.

— Foarte bine că ții nivelul.

— Așa trebuie.

— Știi ceva? Mai există și o altă posibilitate...

— Da?

— Sigur. Există ceva de care îi este frică rău de tot.

— Zău?

Comandantul înțelese că pentru salvarea pilotului trebuie să încerce ultima posibilitate.

— Se teme de manșă. Nu știai că se teme de ea?

— Nu.

— Se teme grozav.

— De manșă?

— Da. De manșă se teme chiar mai mult decît de gloanțe.

— Nu știam.

— Acum mi-am adus aminte că eu l-am alungat odată cu manșa.

— Și a sărit jos?

— A sărit.

— Nu se poate!

— Mie mi-a reușit.

— Cu manșa?

— Da. Și e foarte simplu. Să-ți spun?

— Spune.

— Strîngi acum manșa?

— Da.

— Strînge-o ușurel.

— O strîng.

— Dacă n-o ții ușurel nu se supune.

— Păi așa o țin.

— Mîngîie-o.

— Am mîngîiat-o.

— Spune-i: ajută-mă să curăț aripa...

— I-am spus.

— Și nu ți-a căzut din mînă?

— Nu.

— Colosal! Asta înseamnă că are să te ajute. Trebuie să procedezi și tu cum am procedat și eu la vremea respectivă... Fii foarte atent. Încordează-ți fruntea și nu te gîndi decît la cele ce-ți spun eu. Strînge puțin mai tare manșa.

— Păi o strîng.

— Acum întoarce-o la dreapta, încetișor.

— La dreapta... De ce?

— Păi nu pe aripa aceea stă? Pe cea dreaptă...

— Ba da.

— Trebuie să te întorci la dreapta ca să se sperie tare.

— Bine.

— Are să fie extraordinar... Încă puțin la dreapta. Și eu am pățit așa. Imediat a început să tremure. Și al tău tremură, se vede pînă aici... Acum puțin la stînga.

— Nu pricep de ce!

— Ca să nu-i treacă prin minte să se refugieze pe stînga... Un pic la stînga... Încă puțin. Încă puțin. Ia te uită cum tremură, fii atent cum tremură... Să mori de rîs, cum poate să tremure atît de tare... Ține acum așa, cu putere. Nu-i așa că-i caraghios cum tremură?

Pilotul privi atunci înapoi, văzu cum tremură dracul și exclamă:

— Tremură de-a binelea!

— Ei, vezi... Bietul de el, să rîzi nu alta, cît de tare tremură că l-ai păcălit.

— Chiar că-ți vine să rîzi.

— Să rîdem de el: vai ce se teme de manșa ta!

— Hai să rîdem!

— Una ca asta nu i s-a mai întîmplat nici ăstuia.

— Mai mare hazul.

— Las-să-l tremure și mai tare... Un pic la stînga. Ușurel.

— Bine, la stînga.

— Bun. Admirabil. E nemaipomenit să cunoști secretul prin care să-l faci să tremure.

— Tremură — izbucni din nou bucuros pilotul.

— Să rîzi nu alta. Acum apasă manșa puțin înainte...

— Înainte? Și așa e bine?

— E chiar foarte bine. Se teme și mai mult. Strînge-o mai delicat. Mîngîie-o doar. Uite cum l-au apucat bîțîielile!

Pilotul întoarse capul ca să se convingă.

— Într-adevăr, se perpelește și mai tare! — jubilă el.

— Colosal! Ești grozav de îndemînatic!

— Să te prăpădești de rîs, nu alta, — zise pilotul și rîse zgomotos.

— Acum și mai mult înainte, mai delicat, ca să aibă chef manșa. S-o simtă ca o mîngîiere.

— În regulă. Abia apăs.

— Puțin înainte.

— Bine.

— Acum puțin înapoi.

— Înapoi.

— Acum din nou înainte.

— Înainte.

— Vezi cum tremură? Să ne batem joc de el. Puțin mai sus.

— Mai sus, — hohoti pilotul amețit de bucurie.

★

La aterizarea aparatului ambulanța zbura spre avion cu o sută douăzeci pe oră... Pe pilot l-au scos afară încetișor, își pierduse cunoștința.

Lîngă radar cineva îi spuse comandantului că ar trebui să se schimbe... Nădușeala trecuse pînă și prin tunică.

În românește de
EVA SZILÁGYI

Desen de N. I. ANESTIN

ION SOFIA MANOLESCU

Biologie nocturnă

Era caldă și neastîmpărată
fiara din mine
iar tu alunecai goală prin sînge.
Rătăceam străpuns pe alte orbite
cu inima împăturită în mîinire
și nici o întîmplare nu-mi presăra
surîsul de înger.
Lîngă scara zămislită în piatră
te așteptam murind
pe sub rădăcinile nopții.
În seara aceea bîntuită de umbre,
numai ochii îți erau nemuritori.

MODEST MORARIU

Dans de caracter

Lui Robinson Crusoe

Oricînd și oriunde mă aflu,
la mine acasă ori aiurea,
întîi desenez o insulă
și mă stabilesc acolo
cu mîinile goale
și fac pustiu jur împrejur.
Apoi caut în zare o corabie,
care firește nu există,
și mă dau cu capul de pereți
pînă-mi dau seama
că nici pereți nu există
și m-apuc să-i zidesc.
Apoi confecționez un scaun
ca cel mai frumos scaun
văzut pe cînd eram copil
în podul casei.
Apoi mă plimb pe țărm
copleșit de amintiri
și iar mă uit în zare,
pîndind vreo corabie,
dar fără să sper ceva,
ci doar așa, ca să-mi fac
datoria de naufragiat.
Apoi caut un petec de pămînt fertil
și-arunc acolo niște boabe
găsite-ntîmplător prin buzunare
și aștept cu inima la gură
pînă crește ceva — probabil grîu.
Și ca să-mi treacă de urît
îmi fac și-o pipă de lut.
Apoi, într-un tîrziu,
mă instalez comod pe scaun
cu pîinea caldă în brațe
și, pufăind din pipă,
aștept.
Întîi apare un papagal
și-mi pune un curcubeu pe umăr,
apoi o capră, cu ochi de mireasă,
și trei fire de iarbă-n barbă.
Apoi vine un sălbatec
și se culcă la picioarele mele,
adulmecînd spre pîinea aburindă.
Cu mîna streașină la ochi,
cercetez zarea din nou
și văd apărînd prima corabie
a doua corabie
a treia corabie
și așa mai departe,
și toate cu sînii pînzelor spre mine.
Abia atunci mi-aduc aminte
că n-am mîncat încă nimic
și-s hămesit de foame,
abia atunci tai pîinea în patru,
iau sfertul ce mi se cuvine,
și-l mănînc pe îndelete.
Pînă s-adună toate corăbiile
mai am și timp să dorm un pic
după atîta oboseală.
Cînd mă trezesc, constat
că insula nu mai există,
dar m-am ales în schimb
cu un scaun
o pipă
un papagal
o capră și
un bun sălbatec,
iar jur împrejur
o mulțime de corăbii
cu pînze pline de mirezme
de pîine coaptă.

MIRCEA BADEA

Invitație la zbor

Nu-ți mai saturi ochii de ea... —
lumea
dezvăluindu-ți mereu
altceva nou!...
Dar... suflete, prieten al meu,
prin micile ferești
ale ochelarilor mi-o privești
înrămată — ca pe-un tablou —
cînd... zarea pretutindeni cheamă.
Hai, destinde-ți din umeri aripa
ce uitată ți-o ții
sub inerții...
Altfel... pierzi clipa...
ce lunecă încet de-a rostogol...
căzînd în marele gol,
nerămînînd cu-alt nimic
decît regretul — preacunoscut —
pentru... ce n-ai făcut!

ȘI ALBINE

de

ZAHARIA STANCU

cumpăra tata un covrig. Din cauza [illegible] ţuică i se roşea tatei obrazul. Cum îl vedea mama îl şi certa, uita cît de mult şi de greu a muncit toată ziua şi-l certa: „Iar ai băut". „Da. Un ţoi. Unul singur". „Ai cheltuit banii. Lui (mă arăta cu degetul) i-ai cumpărat un covrig, dar ăstora (îi arăta pe ceilalţi copii care se aflau adunaţi în jurul ei), ăstora ce le lau să mănînce?" Avea ce să le dea, puţin, dar avea. Tata se supăra, nu se mai apropia de masa întinsă. Se supăra, se culca nemîncat (după ce muncise atîta!). Tot nemîncaţi ne culcam şi noi. Venea somnul, după somn se ivea visul. Visam — ceea ce era şi adevărat — că sîntem pocîlţiţi de foame, că nu avem ce mînca. Ne trezeam cu burţile ghioräind. Mama ne simţea (mama care a murit şi pe care acum o ducem la cimitir s-o îngropăm) se ducea pe vatră, aprindea focul, încălzea mîncarea, ne chema la masă. Tatei nu-i spunea nimic. Ieşea tata din casă, îşi făcea de lucru prin arie, îngrijea de vite. Afară era încă întuneric. Abia peste un ceas-două avea să sosească dimineaţa. Obişnuinţa ne trimitea la lucru cu mult înainte de zori. Plecam cu alţi copii din vecini peste gîriă, la grădinile de zarzavat ale bulgarilor unde găseam de lucru de primăvara pînă toamna tîrziu. Dacă se întîmpla să fie pîine în casă ne dădea cîte o bucată. „Pîinea e sfîntă, aveţi grijă, să nu vă cadă în ţărînă". Aveam grijă. O mîncam la amiază. Uneori ni se strecurau printre degete cîteva fărîmături, cădeau în ţărînă, le lăsam acolo, îndată le năpădeau furnicile. În grădinile de zarzavat ale bulgarilor, pe cîmp, în vie, oriunde mă opream şi mă aşezam vedeam furnici. Pămîntul era plin de furnici — de furnici negre, galbene, roşii. Pe pămînt sînt mult mai multe furnici decît oameni. De unde au ieşit acum atîtea furnici, cum au ajuns ele în sicriul mamei, pe trupul mamei care cu numai două zile în urmă era încă viu? Se înghesuie printre noi (ca la pomană) Buzulică, un ţigan turcit, mărunt, negricios, cu buze groase şi roşii, vopsite parcă. A căpătat o ulcică de vin şi o lingură de colivă. Întinde mîna. „Doisprezece copii am acasă, domnule, doisprezece". Frate-meu Ştefan se [illegible]mă în buzunar şi-i dă cîţiva lei. „Să vii [illegible], după? Poate rămîn resturi de la masă". „Să vii, Buzulică". Nu-l cheamă Buzulică, îl cheamă Iusuf, dar aproape toată lumea i-a uitat numele adevărat, toată lumea îi spune Buzulică. Copiii îi seamănă leit. Toţi sînt mărunţi, negricioşi, ochioşi, cu buzele cărnoase şi roşii. Cînd a fost holeră la noi, pe lunga, îngusta şi săraca vale a Călmăţuiului, Buzulică a fost pus să îngroape morţii. El l-a aşezat pe Dărăială peste soacră-sa Dişoaica. Altădată Diş era gornistul satului, acum e Kire. Gornistul s-a schimbat, unul a murit, altul i-a luat locul — dar goarna a rămas aceeaşi. „Tu-tu-tu... Tu-tu-ru-tu-tu..." Plînge, întristat, văzduhul. În gară fluieră o locomotivă. Acum, spre toamnă, griul este încărcat în gară, în vagoane. Vin trenuri goale, pleacă pline. Totdeauna se află în gară, pentru manevrarea vagoanelor, o locomotivă care, din cînd în cînd, fluieră. „Hai, măăă... Daţi zor... Daţi zor la încărcatul vagoanelor că vine seara"... Vine amurgul. Vine seara. Pe urmă vine noaptea cu întunericul ei gros.. Nu mi-a fost frică de lumină. Şi nu mi-a fost frică nici de întuneric. Dar, pe cînd trăiam pe aici, mi-a fost frică de cimitir şi de strigoi. Cînd treceam pe lîngă cimitir, noaptea, dinspre casa noastră spre gară, sau dinspre gară spre casa noastră, mă gîndeam la strigoi, intra spaima în mine şi o luam la goană. Ajungeam acasă leoarcă de sudoare. „De ce ai venit alergînd, Zaricuţă?" „M-am speriat de strigoi, mamă". „Nu există strigoi, Zaricuţă, te-ai speriat degeaba". Mă chema lîngă ea, mă mîngîia uşor pe creştet, îmi da linişte, mă linişteam. Acum mergem după sicriul ei, mergem încet, încet de tot, mergem ca după mort. Kire... Mai bine n-ar fi venit pe lume Kire, cu goarna lui! „Tu-tu..." „Ding-ding-ding..." În turla bisericuţei de lemn sînt două clopote, ca şi la biserica cea mare, din sat, însă clopotele de aici sînt mici şi vechi, foarte vechi chiar şi au glas de copil care plînge. Aceste clopote mici au sunat la moartea bunicului şi a bunicii, a străbunicului şi a străbunicii şi a multora dintre înaintaşii lor. Sînt vechi de sute de ani — poate de trei, poate de cinci sute!... Tata întoarce faţa spre mine. Îmi spune cu voce uscată: „Îmi pleznește gura de sete". Ies din cortegiu, o văd pe Costandina, îi fac un semn, mă înţelege, aduce repede o ulcică de vin. Tata o dă pe gît. Îi privesc faţa. Parcă ar fi de pămînt ars, negru. În cap ochii îi lucesc uşor, cu luciri cenuşii. „Tu-tu-tu... Tu-ru-tu-tu..." Mergem încet, mergem încet de tot, **mergem ca după mort.** Mama, mama şi nu altcineva e mortul care miroase a mort şi după care mergem încet, încet de tot, **ca după mort.** Mă speriam nu numai de strigoii pe care nu-i vedeam, mă speriam şi de bufniţele care îşi aveau cuibul pe undeva pe aproape de clopotniţă; ziua, cînd le vedeam, nu mă speriam nici de ochii lor mari şi rotunzi, nici de ciocurile lor aduse, nu mă speriam deloc. Nu le vedeam noaptea, însă le auzeam strigătul şi sunetul acela intra în mine ca o sabie, mă durea şi mă şi speria. Noaptea se auzeau pînă la noi strigătele lor. Mamei nu-i plăcea. „Ah!... De nu le-aş mai auzi!" Acum o ducem pe mama la cimitir, s-o îngropăm. De seara pînă dimineaţa o să tot audă glasul bufniţelor. Ba n-o să-l audă. N-o să audă glasul bufniţelor cum n-o să audă nici glasul clopotelor. Mama a murit şi morţii nu mai aud, dar de unde ştiu eu că morţii nu mai aud? Poate aud. Poate aude şi ţărîna morţilor. Nu ştim nimic despre ceea ce este şi ceea ce nu este dincolo. Nimic. Nimic. „Tu-tu-tu... Tu-ru-tu-tu..." Poate ştie Kire care cîntă cu goarna, **ori poate ştie goarna** lui Kire, care a fost cîndva a lui Diş şi care e mai vîrstnică şi decît Kire şi decît Diş, goarna care, cu sunetele ei, a împins atîţia băieţi în floare la moarte. Aş! Nici goarna asta nu ştie nimic. „Tu-tu-tu... Tu-ru-tu-tu..." Pe noi goarna nu ne mînă la moarte, ne mînă însă într-o tot mai adîncă tristeţe. „Tu-tu-tu..." Către moarte mergem singuri, vrem sau nu vrem. Cu fiecare clipă care trece ne apropiem tot mai mult de moarte, ne apropiem tot mai mult de marginea vieţii. Din glasurile care au început s-o jelească iarăşi pe mama, deslușesc glasul ajuns siteav al soră-mi Stela: „Mamă, mamă, dacă-l întîlneşti pe Florică-al meu, să-l întrebi, mamă, de ce-a murit şi m-a lăsat pe mine cu patru fete pe cap. Cum o să le cresc eu, mamă, şi cu ce-o să le cresc, eu, mamă". Îmi aud şi numele meu strigat. N-am murit dar îmi aud numele strigat printre numele morţilor noştri şi printre numele morţilor altora. De altfel, aici şi acum numele morţilor se amestecă în mod obişnuit cu numele viilor. Toţi avem o singură viaţă şi o singură moarte deşi unii spun: „O viaţă şi cu a morţii două". Viaţa pe care ne-o dă moartea nu e viaţă. Soră-mea Evanghelina îmi rostește numele: „Am început să orbesc. Zaricuţă, cum o să trăiesc eu oarbă, Zaricuţă..." Celelalte surori îşi jelesc şi ele copiii pieriţi. „Ionele... Ionele... Vine bunica la tine să-ţi aducă lacrimile mele, Ionele, că erai ca o floare, Ionele, şi te-au călcat cai în picioare, Ionele, şi-ai murit, Ionele". Încerc să-mi aduc aminte întîmplarea cu Ionel care a murit călcat în picioare de cai... Amintea mi-e prea ostenită. Nu ştiu cînd s-a născut Ionel şi nici cînd a murit, de fapt nu ştiu cine a fost Ionel. În schimb, îmi aduc numaidecît aminte cine a fost Vasile, — prietenul meu Vasile Meca. L-a trîntit calul, l-a călcat în picioare, i-a rupt gîtul, l-a omorît. Mergem spre cimitir. Mergem încet, ca după mort. (Într-o zi, poate mai tîrziu, spre toamnă, am să mă întorc în sat, să văd cimitirul şi să caut crucile prietenilor mei care au murit, dac-or mai avea cruci. Crucile de lemn putrezesc repede.) „Ionele... Ionele... Vine bunica la tine. Să-i ieşi în cale, Ionele, că-ţi aduce lacrimile mele..." Morţii nu duc cu ei **dincolo** nimic, nici măcar lacrimi. Au ochii uscaţi. Ziua e în scădere. Soarele ne luminează încă feţele. Mai e pînă să apună. Îi luminează şi mamei faţa. Dintr-o dată gîndesc: **Ziua de astăzi e cea din urmă în care soarele îi luminează faţa.** Cea din urmă. După ce o s-o îngropăm, nici soarele n-o s-o mai lumineze pe mama şi nici mama n-o să mai vadă lumina soarelui. **Cea din urmă zi... Cel din urmă ceas... Cea din urmă secundă.** „Tu-tu-tu. Tu-ru-ru-tu-tu..." Kire... Mereu Kire şi mereu goarna care acum e a lui Kire dar care altădată a fost a lui Diş. Veteranul îşi petrecea ziua şi noaptea la cîrciumă. Bea pe datorie ţuică, rachiu, drojdioară. „Dă-mi să beau Voicule". „Ai bani?" „N-am, de unde ştim noi că ţărîna se odihneşte? Din ţărînă răsare iarba şi tulpinele florilor, tulpinele florilor şi tulpinele arborilor. Trupul mamei o să se schimbe în plop — trunchi drept şi subţire, mereu legănat, frunze argintii mereu neliniştite... mereu neliniştite. Aşa au fost zilele mamei. Aşa au fost nopţile mamei, neliniştite şi chinuite... „Tu-tu-tu... Tu-tu-tu-tu". Goarna lui Kire. Apoi clopotele de la biserica mare din sat. Apoi clopotele vechi, mici şi cu glasuri subţiri, ale bisericii dintr-un lemn. Sunetele se izbesc între ele, se împletesc, se înalţă spre slăvi, ca o scară de sunete. Poate că pe această scară de sunete, nevăzută de noi, văzută numai de ea, urcă mama la cer. Singură? Nu. Totdeauna a fost singură şi totdeauna a avut teamă de singurătate. „Doamne, miluieşte.. Doamne miluieşte... Doamne miluieşte..." Doi îngeri o ţin pe mama de subsuori — unul din dreapta, altul din stînga — dar n-o urcă la cer. O ţin în văzduh, deasupra cimitirului. În cimitir sînt două Marii, una învestmîntată în alb, ca o mireasă (mama n-a fost niciodată mireasă, n-a făcut nuntă nici cu întîiul ei bărbat, nici cu al doilea), tînără şi frumoasă, care pluteşte ca un abur alburiu în văzduh şi alta moartă, moartă şi învestmîntată în negru, în sicriu. Maria cea din văzduh se uită cu ochi mari, miraţi, la Maria cea moartă, la Maria din sicriu. Priveşte şi întreabă îngerii care o ţin de subsuori: „Oare aceea sînt eu?" „Tu eşti, Maria". „Ce tare am îmbătrînit!... Am îmbătrînit şi nu ştiu cînd". „Nimeni nu-şi dă seama cînd şi cum îmbătrîneşte, Maria". Călcăm încet iarba, care a început să se vestejească, iarba cimitirului. Ne strecurăm pe poteci înguste printre cruci, printre morminte vechi şi morminte noi. Mama ne priveşte de acolo, de sus. Se-ntreabă de ce o plîngem. Şi se simte uşoară ca un fum, ca un abur, uşoară, uşoară... Osteneşe îngerii s-o tot ţină de subsuori. Întoarce unul din ei capul, face un semn, cheamă un nor. Norul chemat vine. Se asemuie cu o corabie cu pînze. Se urcă mama în corabie. Corabia are pînzele întinse, se clatină uşor, se clatină uşor dar nu pleacă, nici spre răsărit, nici spre apus nu pleacă nici spre miază-noapte, nici spre miază-zi nu pleacă. Corabia are o fereastră. Apare faţa mamei la fereastră, se uită la noi. Se întristează obrazul mamei. Privindu-ne pe noi şi privindu-şi obrazul din sicriu se întristează. „Mamă, mamă, ce ne facem noi fără tine, mamă?" Costandina se vaită. Face pe nenorocita, pe ostenita de atîta durere sfîşietoare. Tata se uită spre ea cu mînie. „Costandina!... Tot nebună a rămas, cum o ştiam". „Tu-tu-tu... Tu-tu-ru-tu-tu"... Acum toate surorile o jelesc pe mama. Toate femeile din cortegiu îşi jelesc morţii. Unele plîng cu lacrimi, cu lacrimi adevărate. Altele cu ochi uscaţi şi se vaită numai aşa, ca să se vaite. Morţii lor au murit de mult, durerea pierderii lor s-a stins de mult şi numai amintirea a rămas, vagă şi aceea, ştearsă cu totul sau aproape cu totul. Dacă m-aş duce la Ciocoşa şi aş întreba-o ce culoare aveau ochii bărbatului ei, răposat cu mai bine de treizeci de ani în urmă, mi-ar spune: „Albaştri, ba nu... verzi... Ia, ia, stai niţel... Parcă erau căprui..." Asta n-o împiedică să se vaite şi să-şi strige omul... omul care a fost şi care acum nu mai este. „Stoiane, Stoiane, cui m-ai lăsat tu, Stoiane..." Multora a lăsat-o Stoian Concei, tuturor celor care au dorit-o, ba chiar şi celor ce nu au dorit-o, însă pe care i-a dorit ea, Ciocoşa, voinica şi osoasa Ciocoşa Concei. Bucuroşi că au ajuns lîngă groapă (toţi morţii sînt grei sau aşa li se pare celor ce-i duc pe umeri) cei patru bărbaţi pun jos sicriul, curmeziş, peste alte morminte. În viaţă — mă gîndesc la viaţa celor vii — înghesuiala e mare, în cimitire însă înghesuiala e şi mai mare, — deşi morţii nu mănîncă nimic, ci, dimpotrivă, sînt mîncaţi de pămînt, schimbaţi, pînă la urmă, în pămînt. Ochii mamei s-au scufundat cu totul în orbite ca şi cum s-ar fi topit. Peste ei şi peste genele-i lungi s-a aşezat un strat uşor de pulbere. Buzele ei sînt aproape negre. Groapa căptuşită cu cărămidă nearsă şi cu boltă e gata. Se asemuie cu un mare cuptor de copt pîini, cu un cuptor de brutărie de ţară. Clopotele: dang-dang-dang... ding-ding-ding... Tu-tu... tu-tu-ru-tu-tu..." Stingerea. De obicei îl se sună cu goarna numai bărbaţilor care au trecut prin armată. Din moşi-strămoşi aşa e obiceiul la noi, la Omida, pe lunga, îngusta şi săraca vale a Călmăţuiului. Mama a născut sumedenie de copii: cu întîiul ei bărbat (de care n-a avut parte, i l-a luat repede moartea — aceeaşi moarte care acum a luat-o şi pe ea—) a născut-o pe dada Evanghelina şi pe nenea Ion; cu tata pe Riţa şi pe Alexe (cel care a trăit numai şapte zile), pe Rada şi pe mine, pe Elisabeta, pe Ştefan şi pe Stela... Nu i-a născut ea dar i-a crescut şi pe copiii cîştigaţi de tata cu Dumitra, întîia lui nevastă. Să naşti atîţia copii, să-i creşti, să-i porţi la început la sîn şi apoi să-i ţii (cum ţine cloşca puii) pe lîngă tine, e mai greu, poate, decît trei-patru ani de militărie. Aşa a gîndit Kire şi de aceea a venit la înmormîntarea mamei cu goarna. Şi tot aşa au mai gîndit şi alţii. „Tu-tu-tu... Tu-ru-tu-tu..." Toată lumea care a ţinut s-o petreacă pe mama pînă la cimitir se înghesuie în jurul mormîntului proaspăt, care se asemuie cu un cuptor mare de brutărie şi în care va fi aşezată mama, cu sicriul ei, pentru a se odihni, pentru a putrezi (cu ochi cu tot, cu buze cu tot, cu obraz cu tot, cu mîini cu tot, cu pîntecul în care ne-a plămădit, cu braţele în care ne-a legănat, cu sînii la care ne-a alăptat, cu umerii pe care ne-a purtat, cu tot) pentru a deveni ţărînă. „Tu-tu-tu... Tu-ru-tu-tu... Tu-tu..." Părintele Teofil îi spune lui Kire: „Destul, mai avem de spus rugăciuni..." „Tu-tu..." Tace goarna lui Kire, goarna care acum e a lui Kire dar altădată a fost a lui Diş. Tac jeluitoarele. Tac şi clopotele. Bufniţele (patru sau cinci) care, speriate de băieţii care au tras clopotele, au fugit din turla unde îşi au cuiburile şi s-au aşezat pe stîlpii telegrafici, prind glas. „Cucumau... Cucumau..." Au să-i cînte mamei în fiecare seară, în fiecare noapte... Preoţii îşi încep — pentru a cîta oară azi? — rugăciunile. „Doamne miluieşte... Doamne miluieşte... Doamne miluieşte..." Cădeniţele zornăie. Lumînările ard. Miroase a pămînt uscat, a iarbă coaptă, a ceară topită, arsă, miroase a mort, miroase a cimitir. În timp ce preoţii îşi rostesc rugăciunile scurte, surorile se prăbuşesc asupra sicriului, îi sărută mamei mîinile reci, ochii stinşi, secaţi, obrajii care au şi început să devină pămînt. Bufniţele cobesc a rău. Dar ce a fost rău s-a întîmplat. Poate fi ceva mai rău decît moartea? Tata dă lumea în lături, îşi face loc cu greu, îngenunche şi iarăşi o sărută pe mama — care acum e moartă şi pe care peste cîteva minute o s-o şi îngropăm — cum n-a sărutat-o niciodată... niciodată... Ochii îi înoată în lacrimi. Rosteşte cu glasul pierdut: „Mărio, Mărio, ce mult te-am iubit eu pe tine..." Nu numai ochii îi plîng. Parcă i-ar plînge întregul trup. Se ridică repede, se mai uită o dată la mama (o soarbe cu ochii), ieşte şi îşi acoperă faţa. Nenea Sorean îl apucă de braţ şi-l trage de-o parte. Îi sărutăm şi noi mamei (noi, feciorii ei) ochii, buzele, obrajii, mîinile... Acum pe trupul mamei, pe obrajii ei, pe mîinile ei umblă o sumedenie de furnici, alburii, galbene, negre, roşcate, roşii... Iar pe deasupra trupului ei mort zboară albine. Unele sug sucul florilor din sicriul mamei... „Să-i fie ţărîna uşoară". Clopotele — ding-ding-ding... Tu-tu-ru... Careva spune: „Gata". Plecăm. Surorile jelesc, „Mamă... Mamă... Mamă..." Kire mai sună o dată cu goarna. Nepotul Stănică şi alţii coboară sicriul, îl potrivesc şi-l împing uşurel-uşurel sub bolta de cărămizi nearse. Furnicile şi albinele vor rămîne în mormîntul mamei. Poate furnicile vor găsi scăpare, dar albinele... Cu o clipă înainte ca Stănică să zidească intrarea, se aude vocea soră-mi Elisabeta: „oasele... Aţi uitat oasele". „Ce oase"? „Oasele lui Alexe şi oasele Radei". Aude şi tata. Aude şi frate-meu Ion. Aude şi frate-meu Ştefan. Tata îşi muşcă buzele pînă la sînge. Îi spun tatei: „Du-te cu ei. Vă ajung din urmă". Nu-mi cere nimeni nici o lămurire. Mă întorc îndărăt. N-o mai văd pe mama. I-au acoperit faţa cu capacul sicriului. Au împins sicriul în mormînt. Alături de groapă două grămăjoare de oase: oasele subţiri şi fragile ale fratelui meu Alexe, care a trăit şapte zile, numai şapte zile. Şi craniul alb, cît o tărtăcuţă al aceluiaşi Alexe. (Dacă ar fi trăit ar fi acum lîngă mine) şi alături, altă grămăjoară de oase, oasele soră-mi Rada, mai mari decît ale lui Alexe, şi hîrca ei albă, ea de var. Mi se spusese că a fost împuşcată în gît cu aliice. Se poate. Dar atunci cine i-a ciuruit capul? Costandina — ca şi cum s-ar fi aşteptat la aşa ceva — vine cu o sticlă plină (cine ştie cum o fi păstrat-o) şi stropeşte oasele lui Alexe cu vin, stropeşte oasele Radei cu vin. „Dumnezeu să-i ierte... Dumnezeu să-i ierte". Stănică ia oasele şi hîrca lui Alexe şi le aşează în mormînt, peste capacul sicriului în care, moartă, stă înţepenită mama. Tot acolo, în cealaltă parte, aşează oasele şi hîrca Radei. I-a mai rămas ceva Costandinei în sticlă. Zice: „Dumnezeu să le primească la toţi trei". Duce sticla la gură şi bea tot ce mai rămăsese. Pe urmă zice iarăşi: „Dumnezeu să le primească la toţi trei". Tata şi cu ceilalţi fraţi mă aşteaptă afară din cimitir, în şosea. Îl întreb: „Mergem acasă?" „N-aş fi în stare să îndur". „Atunci să mergem la cîrciumă, îi propun, este la doi paşi, să mergem la cîrciumă şi să ne îmbătăm. Să bem pînă ne-om bea minţile şi să uităm totul". „Nu, spune tata, răposata nu m-a văzut niciodată beat cît a trăit. De ce m-ar vedea tocmai acum? Nici pe voi nu v-a văzut ameţiţi de băutură".. „Morţii nu văd. După ce mor oamenii, nu mai văd"... „De unde ştii tu că morţii nu văd?" „Dacă le-au murit ochii!..." „Dar sufletul... Sufletul are ochi... ochi care nu mor... ochi care nu putrezesc"... Lui frate-meu Ion nu-i place schimbul de vorbe dintre mine şi tata. Frate-meu Ştefan plînge. Încă nu i-a secat izvorul lacrimilor. Oamenii încep să lasă din cimitir. Ne ocolesc. Urcă terasamentul căii ferate. O iau spre casa noastră. Pe calea ferată drumul de la cimitir şi pînă la noi e mai scurt. Acolo rubedeniile au întins masa, masa plină de belşug cum a vrut mama şi cum aşteaptă oaspeţii. „Să mergem la vie, spune tata, să mergem la vie şi să rămînem acolo, pînă mănîncă oamenii. M-am săturat de ei pînă în gît".

Desen de MIHAI SANZIANU

• EMIL BOTTA ••

Leviatan 1935

Ce incendii în somn
şi ce vis halandala:
vulpea cu cercei
cuc cu ciubotele!
Şi ce gavote, ce farandole!
Micul Lord în opinci
şi pătratul în cinci!

Acum te aud
rapsod al singurătăţii absolute,
şuvoaiele vocii tale delirante, evocatoare,
piatră cu piatră îmi surpă fiinţa,
cuvintele-zaruri ard în buzunare.

M-am culcat cu amara poftă de ducă,
mi-am risipit creierii pe golgota pernelor, lent.
O halcă de tort nu se despica mai lesne
şi nu hodinea pe tipsii mai decent.

Dă-mi tainul de noapte, raţia promisă.
măicuţă, măicuţă,
mi-e o foame nebună, o foame de nebun.
În cămară nu e mai nimic de înfulecat,
doar o stea, o estrella şi peniţa de păun.

Şi vederile ca furnicile mi-au năpădit faţa,
ochiul cutreieră o ţară de foc, foc numai foc,
munţi de foc, văi înfocate, înnebunite.
Contemplu vîrsta pe care o adorasem orb
şi în care cufundam năvoade fragile şi aurite.

Iată şi reptilele şi tartorii visului
enormi visători prin pustiul de foc al odăii,
licurici enormi pe un straniu ogor...
Cele mai hidoase arătări îmi fac semne
ca unui frate, ca unei rude urgisite.
Ce vointe de foc, ce licăr orbitor!

Tîmplă a disperării, ultimă, sfîşietoare vamă,
statuile anilor trecură peste mine ca peste pod,
înalţii mei demnitari, plopii din era de piatră
fugiră, neverosimil exod.

Dar sosesc aliantele, sosesc
vijelioasele cringuri de la Dunsinane,
armiile thanului Macbeth,
Uite cum îşi exaltă mercenarii, caii muscă zăbala!
Da, acesta da, e gestul Victoriei!

Şi scoici neliniştite care nelinişte viscolesc
şi chemări furibunde, clipe revelatoare,
amintiri care umilesc şi surîd, amintiri care pălmuiesc,
proverbe care fulgeră şi vor să omoare.
. . . . . .
Visul meu a fost un copac
de îngeri sălbateci locuit,
a fost o movilă, un grui,
o groapă a teilor a fost
şi eu am fost al nimănui.

Şi tristele raţiuni, gînditoarele trestii
în incendiu cum s-au mistuit!
Doar nebunii mai caută prin spuză
un Lazăr, un chip, de spaime răsucit.

Potestas clavium

Pumnareta, Victoria!
O lamă cădea,
o coamă de leu flutura,
Pumnareta, Pumna, Pi,
strigătul nostru era
Sclipeau emblemele,
S ca un sarpe sclipea
şi coama leului
sclipea şi ea
ca un blestem:
era S, al nostru totem.
Pumnareta, Pumna, Pi,
trei de trei ori,
niciodată nouă
nouri călători!
Noi, selenografi, selenologi
în Swedenborg iniţiaţii,
oculta S, serpii, ascetii, piraţii,
am urcat cele trei trepte
ale Perfecţiunii.
Şi căderea s-a petrecut
cînd noi
doctoralii, ascetii, oculta,
uitînd Puterea Cheilor,
am rostit cuvintele-cheie
cuvinte-dezastru:
Rapita, Papita. Not.
Trei de trei ori
niciodată nouă
nouri călători.
Şi Not
uriasul de-o palmă,
cu toiege de gheaţă,
cu barba de un cot,
Not, mai ales Not,
aduse pierzania.

Cînd firea nu iartă

Sînt o lacustră,
mi-a şoptit cel glas teiorelnic.
Nu te mira,
iubesc peregrinarea pe tărmi,
iubesc un lac singuratec
şi albastrele unde pe lacul acela
pe lacul cu sînge albastru,
sînt o lacustră.

Bine, donetta cu sînge albastru,
bine, ce bine, am spus mohorît
Dacă aşa scrii tu
istoria şi protoistoria,
nu te mira, iată:
eu sînt un principat mohorît
şi tu strălucirea mea eşti,
doctorala mierliţă,
principatul cel strălucit.
Astăzi, în dulcele Mai, ora 5,
cînd firea nu iartă,
cînd frunza nu pică,
dulce donetta, fie unirea, dispară fruntarii!
Şi noi sărbătoarea să fim,
istoria şi protoistoria.

CRITERII DE VALOARE
în dramaturgia originală

Apariția în ultimul an a volumelor cuprinzînd opera dramatică a unor scriitori reprezentativi cum sînt Horia Lovinescu (**Teatru, EPL 1967**), Aurel Baranga (**Comedii, EPL 1967**) sau Paul Everac (**5 piese de teatru, EPL 1967**) ca și ale altora, reprezintă un bun prilej de a pune în discuție nu atît aceste cărți sau fiecare piesă în parte, ci însăși problema criteriilor de valoare în dramaturgie. În această privință analiza propriu-zis literară a textelor lipsește aproape cu totul, domeniul fiind ocolit cu o neînțeleasă discreție de către criticii literari, iar simpla cronică a unui spectacol este departe de a putea rezolva toate cerințele unei aprecieri complexe și nuanțate a valorilor. Departe de noi gîndul că vom putea suplini printr-un articol toate lacunele generate de această indiferență axiologică de pînă acum a criticii, sau credința că ar fi posibilă înlocuirea analizelor la obiect printr-o discuție generală. Ne propunem deci doar cîteva reflecții pe marginea acestor volume, care însă le credem semnificative pentru caracterizarea stadiului de ansamblu al dramaturgiei noastre.

Judecata de valoare s-a călăuzit adesea pînă acum de **criteriul tematic** și trebuie să observăm că acesta a fost transformat nu o dată în prejudecată, influențînd chiar pe dramaturgi. Fără îndoială, nu putem ignora acest criteriu și vom fi întotdeauna interesați în descoperirea unei problematici social-umane actuale, dar a crede că aceasta statuează în mod automat și o ierarhie de valori estetice este absurd. Iată, de pildă, unele dintre lucrările lui Paul Everac, deși se feresc a fi simple cronici despre evenimente, rămîn piese ale cooperativizării (**Poarta**), ale construcției hidrocentralei de la Bicaz (**Ochiul albastru**) și în prea puțină măsură reușesc să se desprindă de imedietitatea faptelor de viață pentru a deveni construcții artistice independente, în care fiecare personaj, acțiune, replică să fie cerute cu stringență de logica internă a operei. Apreciem patosul politic și cetățenesc al scrisului său și faptul că, mereu prezent în viața atît de dinamică a societății noastre, piesele sale surprind cu finețe probleme reale, de o mare acuitate socială cum este cea a complicatei transmisiuni, de valori și merite (**Ștafeta nevăzută**) sau a multiplei rețele de relații interumane (**Simple coincidențe**), dar regretăm că în prima dramatismul se diluează uneori în interminabile ședințe și discuții, iar într-a doua construcția se bazează pe un număr prea mare de potriviri, ceea ce pe alocuri îi scade autenticitatea. Simțul realității, ideile interesante, observațiile profunde nu-i lipsesc de loc acestui dramaturg, păcat că uneori ele rămîn doar simple constatări sau afirmații nedemonstrate artistic.

Un criteriu de valoare care a funcționat adesea în mod abuziv a fost și acela al **modalității artistice alese**. Vom urmări desigur cu atenție virtuțile dramatice ale unei formule sau alta, vom încerca să distingem și noi între subtitlurile puse de autor la fiecare piesă, cum ar fi de pildă în cazul lui Aurel Baranga: pamflet satiric, comedie satirică, comedie dramatică, farsă lirică, comedie burlescă, vodevil, farsă satirică, satiră. Observînd că diferențierile acestea, chiar dacă par la prima vedere o joacă gratuită cu noțiunile, sînt reale și că fiecare registru abordat a permis tonalități distincte, nu vom putea să nu optăm în mod categoric pentru acele piese în care adresa social-estetică este servită nu numai de ingeniozitatea construcției (**Siciliana**), replica spumoasă (**Adam și Eva**), comicul de situații (**Sfîntu' Mitică Blajinu**), dar și de luciditate și dinamism interior (**Mielul turbat**), de gravitatea și responsabilitatea artistică cu care sînt disecate ipocrizia, lașitatea, carierismul, minciuna (**Opinia publică**). Suita de piese înfățișată în volumul lui Aurel Baranga este semnificativă pentru încercările lui de a-și îmbogăți paleta mijloacelor de expresie, pentru marea economie de mijloace artistice folosite, pentru perfecția structurală, dar ea nu poate să îndepărteze întotdeauna insatisfacția stîrnită de soluțiile neconvingătoare, de joaca sterilă a calamburului, de superficialitatea criticii artistice prezentă în unele dintre ele.

S-au judecat adesea lucrurile prin prisma **actualității** și nu puține au fost și aici exagerările. Unele dintre piesele lui Horia Lovinescu ni se par semnificative într-un fel pentru ambele direcții în care asemenea tendințe s-au manifestat, ca și pentru găsirea fericită a echilibrului. Este vorba aici de raportul dintre concret istoric și general-uman, și a discuta această problemă referindu-ne la un dramaturg prin excelență căutător al marilor înfruntări de idei ni se pare cu atît mai semnificativ. Este adevărat că schița dramatică **O întîmplare** sau piesa **Febre** aduc cu ele o lume nu lipsită de autenticitate și culoare sau că **Petru Rareș** vădește un realism istoric lucid, dar în anumită măsură semnificațiile mai generale fie se pierd în cotidian, fie sînt înecate de o supraabundență de amănunte istorice, exacte dar nu întotdeauna necesare. În sens invers, generalizarea, detașarea intenționată de o anumită determinare social-istorică a dus, cu tot suflul ideatic remarcabil, în **Hanul de la răscruce**, dar mai ales în **Omul care și-a pierdut omenia**, la construirea unor personaje și situații lipsite de carne și sînge, la precumpănirea conceptului în dauna afectului, la posibilitatea unor interpretări echivoce. O încercare interesantă de meditație asupra rosturilor vieții, a finalității creației, a raporturilor între generații și a atitudinii față de moarte ni se pare a fi **Moartea unui artist** unde, însă, alături de problemele reale, apar și false alternative și în care, pe lîngă rezolvări firești, se strecoară și soluții neconvingătoare tocmai pentru că demonstrația artistică este înlocuită în asemenea cazuri cu una teoretică.

Neîntrecută ni se pare a fi în creația dramaturgului **Citadela sfărîmată** și mai apoi **Surorile Boga**, în care sensurile general-umane sînt adînc înfipte într-o extrem de fidelă și reprezentativă cronică a epocii. Încă nejucată și nediscutată este și valoroasa piesă care încheie volumul — **Paradisul** — în care avem de-a face cu parodia fantastică extrem de actuală a unei lumi ultramecanizate pe care OMUL se dovedește capabil s-o învingă tocmai prin inteligență și simțire, fantezie și voință.

Pasiunea pentru dezbaterea de idei, viziunea filozofică largă, capacitatea de-a problematiza în mod subtil și cu finețe asupra unor sensuri umane esențiale este caracteristică pentru opera dramatică a lui Horia Lovinescu, păcat că ea nu este întotdeauna împlinită de-o egală capacitate constructivă și de un corespunzător simț al complexității materiei artistice.

Criteriile examinate pînă acum — departe de a epuiza perspectivele axiologice posibile ale unei analize — ne-au îngăduit, e drept fragmentar, să schițăm implicit și profilul a trei dintre dramaturgii noștri, bineînțeles fără pretenția de-a fi rezolvat sub toate aspectele bogata problematică pe care o ridică opera lor.

Piesele incluse în volumele discutate au permis să urmărim pe viu și traiectoria evoluției fiecăruia dintre ei, cîmpul de investigație, mijloacele folosite și preferințele pentru un anumit gen de a scrie teatru. Ne întrebăm însă dacă în alcătuirea acestor volume, care într-un fel sintetizează o muncă de 10—15 ani, nu ar fi fost necesară folosirea drept criteriu de selecție de către autorii înșiși a **reprezentativității și perenității**. Credem că atunci, profitînd de perspectiva timpului, experiența contactului cu publicul, de concluziile trase din propria evoluție, alegerea ar fi fost mai exigentă și valorile s-ar fi detașat în mod mai evident.

Ion PASCADI

IOANA KASSARGIAN — „Luna" (piatră)

(Fotografia: G. MIERLESCU)

MAMAIA '68

Animația — Ediția II-a

La data cînd apar aceste rînduri Festivalul internațional al filmului de animație de la Mamaia a luat sfîrșit. Premiile s-au împărțit de aproape o săptămînă, participanții așteaptă peste doi ani o nouă ediție. Ceea ce ni s-a părut deosebit de important în această competiție internațională a fost nivelul artistic și intelectual al celor peste o sută de filme în concurs, reprezentînd douăzeci și cinci de țări. Comparativ cu prima ediție a festivalului, bătălia pentru premii, pentru afirmare, a fost foarte strînsă, indiferent de vîrsta spectatorilor cărora li se adresau filmele, de stiluri, școli și personalități.

Dacă școala iugoslavă ne-a obișnuit cu o selecție exigentă, în schimb școlile bulgară și maghiară, în evident progres, au prilejuit o plăcută surpriză spectatorilor, ca de altfel și școlile poloneză și cehoslovacă (marele premiu „Pelicanul de aur": „Omida catifelată" — Zdenek Miler).

O atenție specială a fost acordată filmelor vietnameze. De la primul film prezentat în 1966 și pînă la cele trei concurente de acum, „Cîntec epic gravat pe piatră" fiind răsplătit cu premiul ACIN, s-a observat nu numai o îmbogățire a tematicii, ci și a mijloacelor de expresie. Remarca aceasta pozitivă se accentuează ținînd seama de condițiile cu totul neobișnuite în care lucrează creatorii studiourilor din Hanoi. O bună parte din aceste ateliere sînt dispersate la mari distanțe de capitală, în tranșeele din colibe. De nenumărate ori în cursul unei zile acești sensibili artiști își părăsesc uneltele specifice muncii lor pentru a lua arma în mînă și a lupta împotriva agresorului. Animatorii vietnamezi și-au propus să atingă un țel nobil prin producția lor, acela de a face educație copiilor: educație patriotică și intelectuală celor mai tineri cetățeni, care nu-și precupețesc viața, în lupta aprigă de eliberare, așa cum mărturisește și „Cîntecul epic gravat pe piatră".

Kihachiro Kawamoto și Michio Yoshioka sînt autorii a două filme („Ruperea crengilor e interzisă" — „Pelicanul de argint", și „Povestea unei vulpi") inspirate din vechi legende japoneze. Împreună cu hors-concurs-ul „Pă-zea" de Yoji Kuri dovedesc o înțelegere contemporană, bogată în sensuri filozofice, împletind grația și delicatețea milenarei lor arte exprimată în modalități variate, de la expresia tradițională aparținînd teatrului No și pînă la grafica foarte modernă, esențializată — cu o forță dusă adesea pînă la violență.

Poate cu ani în urmă, introducerea unor mijloace noi de exprimare în arta animației era considerată o violare a legilor specifice, atît de realizatori cît și de public. Cu timpul însă, aceste așa-considerate experimente s-au împămîntenit, și-au căpătat pe drept, locul în cetate. Azi nu ne mai miră că întîlnim — evident, cînd scopul artistic este atins, cînd nu sînt numai niște speculații sau teribilisme fără sens — pe lîngă clasicele stiluri, obiecte animate, pictură, etc. Unul din cele mai frumoase filme de pictură animată a fost „Portretul unui cal" (marele premiu „Pelicanul de aur") aparținînd polonezului Witold Giersz. Cele 24 minute cît a durat proiecția am asistat cu încîntare la transpunerea dinamică, pe peliculă, a picturii în tentă groasă de ulei. Realizatorul și-a lucrat filmul după legile clasice ale picturii în ulei (pe carton și sticlă), pe care le-a subordonat legilor animației. Transpunerea cinematografică a picturii a mai fost prezentă în festival cu deosebiri de trăire în „Valul" de Sabin Balașa (premiul „Pelicanul de argint"), vibrant mesaj al continuității vieții și de ilustrare a unui vechi cîntec popular iugoslav „Căpitanul Arbanas Marko" de Zlatko Bourek (mențiune pentru calitatea picturii).

Se pare că dorința realizatorilor prezenți în competiție și în afara ei, a fost stabilirea unui dialog viu, antrenant cu publicul, o participare activă, incluzînd filmului de animație problematica [illegible] contemporan, căutînd să găsească soluții nenumăratelor întrebări care îl frămîntă. Exemple sînt destule și cele pe care le vom aminti nu epuizează lista: satira antimilitaristă „Trădătorii" a bulgarului D. Donev (marele premiu „Pelicanul de aur"), „Întrebarea" cu un conținut profund uman și filozofic a lui John Halas — Anglia (Hors-concours) sau „Banca" sovieticului Lev Atamanov (mențiune pentru calitatea animației), care prin intermediul desenelor caricaturistului danez Bidstrup a reușit o [illegible] de portrete psihologice, [illegible] „Concert pentru [illegible]" de Nikola Rudic și Rade Ivanovic (Iugoslavia) [illegible] a celor care-și trăiesc viața după precepte „con[illegible]" — „[illegible]" aparținînd realizatorului bulgar Ivan Andonov, [illegible] „Vod [illegible]", „Inspectorul [illegible]", „Omul" [illegible] al belgianului Raoul Servais „Sirena" (premiul „Pelicanul de argint") sau fabula absurdă „Baby" a polonezului Daniel Szczechura (premiul „Pelicanul de argint" și Premiul juriului internațional al criticii) sau [illegible] „Despre dopuri și [illegible]" a iugoslavului Ante Zaninovic [illegible] și „Inventatorul [illegible]" a colegului său Zlatko Grgic (marele premiu „Pelicanul de aur") sau desenul în cărbune animat despre dragoste și visuri neîmplinite, „Corbii", al elvețienilor Ernest și Gisele Ansorge.

Evident, din varietatea existentă nu au fost excluse filmele pentru copii, ci, dimpotrivă, ponderea lor a fost notabilă, oferindu-li-se povești care să-i intereseze, să le capteze atenția, din care să tragă învățăminte (o mare calitate a acestor pelicule a fost lipsa de didacticism manifest), realizate cu multă finețe și grijă pentru amănunt (se cuvine remarcat: sovieticul I. Pritkov, autorul peliculei „Purcelușul numit Ciunea" pentru vocile interpreților săi).

Nu au lipsit nici filmele aparținînd unui sector cu mare răspîndire în lumea modernă, acela al reclamei publicitare. Filme publicitare pentru diferite produse de uz cotidian, filme campanie împotriva fumatului, filme publicitare pentru respectarea legilor circulației. Cel mai interesant întrunind calități maxime, atît de conținut cît și de prezentare, a fost filmul reclamă pentru emisiunile televiziunii canadiene: „Hors d'oeuvre" de Hubert Tison.

În această multitudine de filme, modalități și tematici, studioul „Animafilm" a fost prezent cu producții de un nivel artistic ridicat, dovedind stăpînire în folosirea diverselor tehnici. Chiar dacă nu toți s-au bucurat de acordarea unor distincții acum, speranța viitoarelor confruntări internaționale le rămîne. G. Sibianu ecranizînd povestea lui Ion Creangă, „Prostia omenească" (marele premiu „Pelicanul de aur") a stabilit prin intermediul păpușilor un contact direct cu publicul, creînd un curent de opinie publică, o luptă deschisă împotriva prostiei. Bob Călinescu, neobosit însuflețitor al celor mai neașteptate elemente, reface cu ajutorul pietrelor mișcate vechea și noua poveste de dragoste „a lui Romeo și a Julietei sale". Spectatorul urmărește cu interes transparența pietrelor atît de greu de imaginat într-o mobilitate expresivă. Narațiunea spirituală a lui Constantin Musteța „Pe fir" a fost aplaudată la „ecran deschis". Nici lirismul nu a fost abandonat și dovadă sînt „Poveste pe geamul înghețat" de Angela Buzilă, cu grafica sensibilă și vibrantă semnată de Benone Șuvăilă și „Trei povești de dragoste" de Letiția Popa. Fiecare din aceste filme s-ar cuveni discutate pe larg, așa cum ar merita să fie analizate preocupările creatorilor noștri, stilurile, modalitățile abordate. Și acestea nu sînt vorbe de circumstanță. Cîtă diferență între consecvența lui Ion Popescu-Gopo de a-și urmări pe toate fațetele evoluția omulețului („Sancta simplicitas") și modul cerebral în care Ștefan Munteanu își stăpînește personajele, o floare și o linie neagră, perpetuu duel între bine și rău („Terra"), sau surprinzătoarea ecranizare a scenetei lui George Călinescu „Bre[illegible]" în regia lui Adrian Petringenaru. Ne-am fi așteptat poate la o metaforizare, la o interpretare sofisticată a acestor datini [illegible], el bine. Petringenaru a ales calea măștilor tradiționale [illegible] de Bob Călinescu) pe care le-a animat într-o uimitoare efervescență coloristică (imaginea Al. Intorsureanu). Pornind de la generic cu fond de tapiserie folclorică al Constanței Crișan, regizorul a știut să folosească ritmul sacadat al muzicii prelucrate de Cornel Fugaru cu mult simț artistic. I-am reproșa o îngreunare a dinamicii, prin folosirea prea nuanțat teatrală a textului (l-am fi preferat sub formă de titluri) cît și excesul dialectal. Argumentul, care pledează pentru această rezervă, îl include filmul în partea sa finală.

„Imaginația omului în slujba umanității" — deviza acestor festivaluri internaționale găzduite din doi în doi ani în țara noastră — a dovedit din plin vitalitatea și prestigiul artei animației (participarea pionierilor I. Ivanov-Vano, J. Hubley, Paul Grimaud și I. Popescu-Gopo la concurs este elocventă), cu o largă răspîndire pe meridianele și paralelele globului.

Andriana FIANU

Un eveniment salutat printr-un eveniment

„Imaginația omului în slujba umanității" — luxuriantă —, cultul frumosului și un pronunțat spirit științific au colaborat la alcătuirea suplimentului revistei „Cinema" dedicat întrecerii cinematografice de la Mamaia.

Un eveniment salutat printr-un eveniment. Într-adevăr. Dacă despre Festivalul de pe litoralul românesc se spune că este, și s-a dovedit, un veritabil eveniment al vieții internaționale a filmului, apariția buletinului poate fi pe drept cuvînt socotită un eveniment nu numai tipografic.

Afirmația nu e deloc riscată. De la coperta I (semnată de Radu Georgescu) și pînă la a IV-a (un desen datorat lui Benedict Gănescu), buletinul este o încîntătoare demonstrație, pe 60 de pagini, de ce se poate face cu hîrtie, culori, fotografii și litere. De ce se poate. De cum se poate. Mai exact că **se poate**.

Afirmația rămîne valabilă și în ce privește conținutul buletinului. Cum ar putea fi socotită altfel, decît eveniment cultural, apariția acestui instrument de cultură cinematografică (primul în lume, după cum ne asigură editorii lui), prin intermediul căruia spectatorul obișnuit, cît și specialistul, află tot ce e de primă importanță în lumea filmului de animație. (Redactat de Rodica Lipatti, Eva Sîrbu — cărora li se datorează o bună parte din materiale — Ion Făgărășanu, în versiunea franceză semnată de D. I. Suchianu și Adina Tomescu).

Anchete internaționale pe marile teme ale destinului animației, ale locului ei în lume, o scurtă istorie a animației românești, un foarte binevenit minidicționar al animatorilor români, salutul adresat unei inițiative deosebit de prețioase pentru reabilitarea, în ochii spectatorului pierdut, a filmelor de animație (e vorba de turneul internațional de animație organizat pentru prima dată în Statele Unite în iunie ce urmează), o suită de fișe ale membrilor juriului și ale altor oaspeți de reputație internațională veniți la Mamaia — iată cîteva din prețioasele capitole ale volumului care a izbutit să fixeze pe hîrtie ideile majore închinate artei pe care specialiștii o numerotează cu 7 bis.

Cu îngăduința lui Florian Potra, ne-am permite o parafrază la parafrază. Președintele juriului de la Mamaia notează undeva, în buletin, o vorbă a lui Picasso: „Există pictori care transformă soarele într-o pată galbenă, dar sînt și unii care prefac o pată galbenă în soare...".

Iată că se găsesc oameni care dintr-un posibil caiet-program fac un document prețios, o publicație științifică înnobilată cu toate virtuțile unei publicații de artă. Încă o demonstrație că se poate. Ne-am permite și o sugestie: această ediție specială să se transforme într-o revistă care să reflecte cu continuitate problemele atît de complexe ale animației.

Un singur cusur. Buletinul a apărut doar în limba lui Molière. Era cu neputință oare să fie tipărit și în limba țării gazdă a festivalului căruia îi e închinat buletinul?

Silvia KERIM

CARNET PLASTIC

PUȚINĂ PEDAGOGIE

Vocația copiilor, ca și-a amatorilor (care nu sînt altceva decît niște copii întîrziați sau, mai bine spus, niște oameni în toată firea care-și aduc aminte într-un tîrziu că au uitat la vremea lor să fie copii) suferă mai totdeauna de pe urma excesului de îndrumare pedagogică. Și cum cei dintîi pedagogi (chiar dacă amatori) sînt părinții, de-a căror influență hotărîtoare nu se mai îndoiește nimeni, procesul începe cu ei. Se întîmplă exact ca în terapeutica medicală curentă: mărirea exagerată a dozelor nu ajută în nici un fel o evoluție firească. Dimpotrivă. Nu este vorba de a pune la îndoială buna intenție a nimănui. De altfel, invocînd numele sacre ale părinților, ar fi și imposibil. Numai că în pedagogia creației, mai ales atunci cînd rezultatele o pun în discuție, contează mai puțin, sau aproape deloc, buna intenție cît știința bunelor intenții, știința administrării, a dozării lor. Pentru că vocația autentică nu are nevoie să fie ajutată să se dezvolte, ci să fie lăsată să se dezvolte. Spiritul nu este plantă de seră care nu poate crește decît în afara pericolului intemperiilor. El are nevoie de ele. În doze homeopatice, dacă vreți, dar de ele nu se poate lipsi. Împotriva lor, — negîndu-le, — se afirmă. Arta pedagogului constă mai mult în a sta la pîndă, nevăzut, nu pentru a corecta, ci pentru a vedea încotro se îndreaptă spiritul neastîmpărat al copilului. Acesta trebuie lăsat să descopere, nu să i se descopere, să afle singur cum să facă, nu să i se arate cum să facă. Numai așa va exclama și el într-o zi, devenindu-și propria sa revelație: Anch'io son'pittore! Trebuie stimulat spiritul investigator, dinamic, mai mult decît cel consumator, pasiv. Acesta vine oricum mai tîrziu. Are mai multe șanse de a descoperi o lume nouă, disperînd, asemena lui Cristofor Columb, pe drumuri neobișnuite, în căutarea unor Indii, de a căror cunoaștere mediocritatea matură se înfatuează în zadar, fiindcă n-a avut niciodată revelația lor. Nu de acest efort, care este al oricărei cunoașteri creatoare, are nevoie spiritul tînăr să fie cruțat, ci de seducția facilităților imediate, de fascinația soluțiilor perfecte, de stasurile altora.

M-am oprit asupra acestei probleme, pentru că mi se pare esențială pentru expoziția Tinere speranțe *de la sala Dalles. Dacă am încerca să considerăm expoziția ca o expresie globală a evoluției unei singure individualități și am parcurge-o de la un capăt la altul din această perspectivă, nu ne-am putea sustrage impresiei că pe măsură ce se dezvoltă personalitatea copilului, în loc să se contureze, să acuze o diferență specifică netă, parcă dispare, notele proprii se pierd una cîte una, sfîrșind printr-o asemănare ciudată cu a oamenilor mari (ca vîrstă). Spontaneitatea și grația începuturilor este înlocuită de o dexteritate care poate fi a oricui a trecut printr-o școală de artă. Faptul atestă evident o școlarizare, dar nu o vocație. O cunoaștere a alfabetului unei revelații, mai precis a modului de a o transmite și mai puțin a modului de a avea revelații. Învățînd regulile mirării, spiritul infantil începe să nu se mai mire.*

Dar și așa, în pofida tuturor acestora, expoziția Tinere speranțe a fost mai interesantă ca atîtea din cele ale maturilor. Au fost acolo cîteva certitudini. Poate pentru că încă mulți copii n-au avut cînd să devină profesioniști. Vocația este puternică, poate învinge orice opreliște, chiar și a excesului pedagogic. E bine totuși să nu o punem prea mult la încercare.

Octavian BARBOSA

ECRANUL MIC

EVOCĂRI

● Personalitate mult controversată în epocă, Mihail Dragomirescu tinde să-și ocupe în istoria literaturii locul său cu dimensiuni reale. Într-o vreme în care exagerările moderniste puteau să sperie, cum se întîmplă de obicei, spiritul său a rămas netulburat, plecînd pentru analiza lucrului literar, pentru acea speculație de idei fără de care critica rămîne la nivelul diletantismului. Scurta evocare făcută la televiziune de către profesorul Ovidiu Papadima nu și-a propus, firește, prezentarea sistemului de la „Convorbiri critice", nici discutarea cunoscutei „tricotomii", ținta atîtor atacuri nemiloase. Dar a fost de-ajuns pentru ca intelectuali și literați mai în vîrstă să-și amintească de acel dascăl bonom și generos, de privirea lui învăluitoare și caldă în care nu pătrundeau niciodată răutăți și inimiciții de profesie. Această nostalgie poate fi explicabilă astăzi. În vremea războiului, ucenicind la o gazetă condusă de Ion Vinea, poetul care mai credea că oamenii se pot recunoaște prin bezna, am ajuns la patul de suferință al lui Mihail Dragomirescu. Vorbea stins, de undeva de foarte departe, dar pătimașul, îndrăgostitul de literatură, m-a întrebat dacă scriu poezii. Aveam douăzeci de ani, firește, scriam poezii. I-am dus a doua zi un caiet, cred că i le-a citit Laura, în camera lor întunecată. N-am mai avut timp să mă întorc în strania uliță Gramont, profesorul a plecat curînd.

● Pornind de la necesitatea unei opoziții hotărîte față de stricătorii de limbă, George Șovu s-a ocupat sîmbătă de unele ticuri verbale. Numai că și-a îndreptat atacul împotriva unor forme, desigur alterate, dar lustruite și consacrate de timp și adoptate ca elemente pitorești, definitorii pentru anume tipuri umane și anume temperamente. Să ne întrebăm ce ar însemna discuțiile noastre de cafenea sau chiar de serviciu fără cunoscutele: formidabil, extraordinar, ei nu mai spune, frate, soro, cică, înfine, ce mai faci etc. etc. Fără ele am fi niște automate corecte, lipsite de duh și de haz. Pornit să facă ordine, comentatorul susține că asemenea ticuri nu și-ar mai avea rostul decît în... beletristică. Fals, pe onoarea mea! Nu aici e primejdia, să ne temem de: eficiențe, sortimente, modalități, repere, dimensionări, preliminări, etc., folosite anapoda și cu toptanul. Un reporter de televiziune spunea mai zilele trecute: „Județul Prahova s-a îmbogățit cu noi valențe despre industria chimică". Păi să nu rîzi, domnule? Nenea Iancu s-ar prăpădi...

● Un excelent documentar despre oamenii și pămînturile Năsăudului ne-au oferit Virgil Comșa și Ion Filip Dincolo de acuratețea tehnică, printr-o gîndire atentă a fiecărei imagini, autorii izbutesc să ne transmită fiorul timpului nemărginit care a făcut din vorbirea oamenilor, din veșmintele, din casele și icoanele lor, adevărate sinteze de artă. Ceremonii milenare sau simple momente de petrecere, poartă pecetea unei statornice aspirații către puritate și lumină. Natura însăși, fără convulsii și semeții pietroase, pare să fi lucrat îndelung asupra oamenilor, dîndu-le acea fericită putere de a traversa istoria. Și cînd filmul evocă două mari spirite, Coșbuc și Rebreanu, lumea aceasta vine foarte aproape de noi. Ideia unei „Românii pitorești" înfățișată cu astfel de mijloace, într-un serial nelimitat, poate fi un prilej de reflecție pentru televiziunea noastră, sufocată în ultima vreme de festivaluri ușurele, cu meteoriți pletoși, destul de cenușii, în retransmisii probabil foarte costisitoare. Să ne mai gîndim.

ARGUS

CRONICA DRAMATICĂ

CALDERON DE LA BARCA „VIAȚA E UN VIS"

Studioul I.A.T.C.

Avem încredere în generația care vine, în seriozitatea ca și în apriga ei luciditate. Născuți în alt climat, acești tineri febrili și informați, pasionați de frumos și străini de compromis, ni se par sufletește mai apropiați de sensibilitatea noastră decît am simțit că erau generațiile intermediare, cîte, de la noi și pînă la ei, s-au perindat. De aceea și arta pe care o practică, dincolo de erorile tinerești, de stîngăciile tehnice, ne inspiră un sentiment de respect o dată cu obligația morală a întîrzierii critice. Dar toate aceste considerații de principiu ne îndepărtează aparent de tema principală, adică de Calderonul de la I.A.T.C.

Faptul că nu sîntem în totul de acord cu interpretarea rinascentistă pe care Nicoleta Toia o dă textului (în program — mai mult decît în spectacol), este în speță secundar. Am simțit în seriozitatea preocupărilor, în temperamentul ei creator, în fecunda îndrăzneală a soluțiilor, energia unei vocații. Nimeni nu poate avea pretenția ca un spectacol de Institut să rezolve definitiv sau chiar satisfăcător problemele delicate pe care continuă să le suscite adîncul, misteriosul și dramaticul Calderon prin „Viața e un vis" mai mult poate decît prin alte opere ale sale. Dar aventura patetică a lui Sigismondo, care a stîrnit atîtea nobile ecouri de-a lungul anilor, aventură care mereu amintește experiența marilor mistici, trăirea solitarilor, gîndul tuturor acelora care au putut într-adevăr înțelege în ce măsură viața este creată din substanța visului, — a beneficiat de interpretarea personală a lui Sandu Popa. Nu sîntem de acord cu realizarea prin „violența" la modă a unor scene care nu reclamau neapărat această cale. Ne-a displăcut de asemenea o nuditate, prea ostentativă ca să fie — pentru un public, sperăm, în majoritatea lui normal — la un bărbat, acceptabilă.

Dar cu cîtă emoție a spus tînărul Sandu Popa nemuritorul monolog, cîte calități a demonstrat de-a lungul unui rol dificil, bogat în contraste și în solicitări. Nu ne îndoim că împrejurările nefiindu-i prea potrivnice, el va deveni cît de repede cunoscut lumii noastre de teatru și apoi marelui public grăbit să aclame valori de asemenea evidență. Fiindcă acest tînăr de înfățișare atletică dispune de însușiri care-l pot îndritui să încerce rolurile cele mai mari și cele mai deosebite.

Din restul distribuției în care au jucat Cornel Coman (de la Teatrul „Bulandra"), Florin Tănase, Răducu Ițcuș, Petre Moraru și o serie de alți tineri inimoși s-au distins George Stilu (tot de la Teatrul „Bulandra") și mai ales Anton Tauf care a însuflețit un fermecător Clarin.

Cît despre rolurile feminine, puține la număr și secundare ca importanță, să amintim pe Aimée Iacobescu și mai ales pe Lucia Doroftei-Morariu care a jucat în travesti, cu o delicioasă și plină de grație stîngăcie.

Am amintit în treacăt meritele direcției de scenă. Ne simțim datori să revenim. „Viața e un vis" nu este ca regie o muncă ușoară. Nicoleta Toia a dovedit că poate birui dificultăți din cele mari, a fost ajutată efectiv de costumele Dinei Tărăsescu, de muzica lui Simion Ulubeanu și mai ales de foarte interesantele decoruri ale lui Sorin Haber, care a știut să fragmenteze spațiul, să-l populeze cu demoni sau să-l sugereze necuprins, cu o nobilă știință a stilului și cu o lirică fantezie.

S. Mihăilescu-Brăila
Marga Anghelescu
în „Cînd aud cucul cîntînd"

văzuți de SILVAN

„CÎND AUD CUCUL CÎNTÎND" de Gheorghe Vlad

Teatrul Giulești

În continuarea unei campanii de „descoperiri" am ajuns la comedia pe care Teatrul Giulești o înfățișează publicului său peregrin. Autorul Gheorghe-Vlad a auzit „cucul cîntînd" (se ghicește de la prima replică) și, ceea ce este încă mai rar, ne-a dat prilejul să-l auzim și noi. Piesa nu este o capodoperă și are scăderi asupra cărora nu înțelegem să insistăm cu nepotrivit pedantism. Dar beneficiază în schimb de o calitate, foarte rară în materie de piese țărănești: este scrisă acolo. Personajele sînt autentice, dialogul are vioiciune, iar situațiile, arbitrare cum sînt toate situațiile de farsă, au în neverosimilul lor destulă teatralitate și destul umor ca să le putem urmări și asculta. Trăiește în satul lui Gheorghe Vlad un pitoresc al zilelor de astăzi, pe care nimeni deopotrivă lui nu știe să-l consemneze cu o vervă populară mai lipsită de tezism didactic. Personal, deși avem străvechi ascendențe citadine, și o trecătoare experiență de viață rustică, am reacționat spontan alături de entuziasmul publicului din sală. Ne-am imaginat pe de altă parte cu ușurință fericirea sătenilor care, între un Beaumarchais și un Dürrenmatt, apucă să aplaude ceea ce le spune pe scenă ca și la cooperativă — președintele lor, Truță!!

În decorurile și costumele Sandei Mușatescu, direcția de scenă a Getei Vlad a reușit să se miște cu vioiciune. Ceea ce nu era deloc ușor. Actorii au jucat la rîndul lor cu un ansamblu fără cusur, iar dacă realizările au fost inegale, vina trebuie căutată în înzestrările deosebite de la pornire. S. Mihăilescu-Brăila a creat un savuros, și pe drept cuvînt aplaudat la scenă deschisă, Lisandru Joițoiu. La un nivel ceva mai coborît l-a secundat, ca vecin și adversar, Ernest Maftei. Același decalaj se simte între cele două soții rivale, Marga Anghelescu (excelentă) și Ileana Codarcea (onorabilă). Din cuplul tinerilor amanți rurali, Emil Hossu a fost superior Julietei sale Ileana Cernat (agreabilă de altfel, ca apariție). Vasile Ichim și Constantin Florescu n-au fost mai prejos unul de altul în perechea de paznici, copios servită de text. Amuzant și cu multă culoare a jucat Simion Negrilă rolul martorului de profesie, după cum Astra Dan a interpretat cu mult brio o acră și bărbătoasă contabilă. Cel mai realizat din spectacol ni s-a părut însă Sergiu Demetriad, care a jucat cu mult umor și cu un firesc de cea mai frumoasă calitate rolul președintelui de colectivă.

În concluzie, cerînd scuze interpreților pe care simțim că nu i-am lăudat de-ajuns, vă rugăm să le rețineți numele și să le verificați calitatea.

Spectacolul Teatrului Giulești este dintre acelea care amuză și care nu au altă pretenție.

N. CARANDINO

CAMIL PETRESCU

interpretări

Am despre Camil Petrescu, acum chiar după 11 ani de la presupusa lui moarte, imaginea unui tînăr, agitat argumentînd, de o mobilitate spirituală care e proprie adolescenței. Dacă Sadoveanu era magul înțelept iar Călinescu, prin excelență, Maestrul, Profesorul, Camil a fost de la început tînărul nostru coleg ce reușea să ne facă să uităm considerabila diferență de vîrstă, faptul că îi citisem, cu fervoare, în adolescență, cărțile. Modul său de comportare, felul în care discuta erau ale unui adolescent. Această tinerețe reală, pasionantă — și care impresiona profund un tînăr maturizat brusc, de istorie, nu o prezint ca pe o neapărat superioritate, ci drept calitatea sa distinctă. Ea e calitatea eroului său unic ce ne apare în ipostaze diferite. Literatura sa e monologul eroului unic, mirat, îndîrjit și zdrobit, chiar dacă datele sale biografice, poziția socială sau epoca se schimbă la fiece roman sau piesă, iar acest erou unic este autorul ce monologhează în fața noastră căutînd, cu inteligența sa acută și mobilă, să ne convingă. Călinescu observa că din monologul pasionat al autorului-erou se conturează lumea reală cu dramele ei sociale, ale însuși în relație concretă prins în capcana situației practice.

Despre Camil Petrescu s-a scris mult și ar fi îndeajuns să amintim despre lucrările lui B. Elvin și Crohmălniceanu, ce ar fi putut constitui o bază de discuție, dar despre care s-a preferat să se tacă. Pornind de la observația lui Călinescu se poate sublinia caracterul social-istoric concret ce determină orice roman sau piesă a lui Camil Petrescu, făcînd ca distanța dintre el și Rebreanu să ne apară mult mai puțin mare decît le apărea contemporanilor. E adevărat Camil vorbea și scria cu entuziasm despre Proust și anume teme proustiene pot fi detectate ușor în romanele sale, dar azvîrlirea multor critici asupra acestui paralelism posibil ne poate rătăci. Cum ne dezvăluie tot G. Călinescu, literatura lui Camil Petrescu ne apare, în substanța sa, stendhaliană: eroul său perpetuu e un Fabrice del Dongo, fune efervescent și rezonabil, a cărui soartă e însă mereu primejduită de izbucniri temperamentale dezastruoase. Ceea ce la Fabrice del Dongo alternează, la eroul camilian — oricum se va fi numind el — coexistă într-un mod straniu. Eroul camilian e un romantic sceptic, prea matur și prea matu, dominat de o fervoare intensă, expusă cartezian. E ciudat dar acest sensitiv pasional are tropismul teoremelor, dorește o lume rezonabilă. Pînă și gesturile lui absurde le explică rezonabil, căutînd să le integreze unui sistem coerent.

Acest impulsiv caută să introducă matematica în senzații și e suficientă cea mai neînsemnată excepție ca să se prăbușească un întreg edificiu sistematic: dacă o singură dată doi ori doi nu fac patru, întregul calcul e greșit, toată teoria e anulată, Eroul său caută absolutul în concret și relativ cu o pasiune totală: cum e firesc să nu-l găsească, pedeapsa extremă se întoarce asupra sa cu ultima violență. Eroul său e un cartezian cu temperament pascalian: ambii erau matematicieni; ca Spinoza el dorește să introducă geometria în etică. Însă ce pare insolit e că eroul camilian descoperind eroarea și omenească slăbiciune nu e poruit să-i pedepsească pe ceilalți; disperarea sa atingînd extrema limită, el își aplică suprema pedeapsă sieși. Oricine știe că piesa „Danton" e o pledoarie pentru acest erou rabelaisian al revoluției: realitatea e că el se identifică intransigenței lui Robespierre. Toți eroii săi, de la Gelu Ruscanu și Ladima la Ștefan Gheorghidiu și Bălcescu sînt iacobini intratabili care nu admit nici un coeficient de eroare.

Eroul unic în situații dialectice e un iacobin, lucid în pasiune (de aici posibilitatea asocierilor cu Stendhal), un caracter pascalian ateu monologînd conform Discursului asupra metodei, căutînd aplicarea matematicilor în viața socială și condamnîndu-se la moarte fiindcă și fac greșeli; iată o figură ciudată în literatura europeană. Dar nu înțeleg de ce se trece cu îndărătnicie peste filiația evident eminesciană („Sărmanul Dionis" și „Geniu pustiu"). Deosebirile țin de limbajul epocii, perisabil, dar asemănările de structură sînt de tot evidente: monologul filozofic, uneori arid de elevat, eroul pasionat în căutarea adevărului dovedit cu precizie. Dan-Dionis se duce în lună sau în epoca lui Alexandru cel Bun, Camil devine comandantul flotei venețiene, revoluționar francez sau pașoptist român, dar oricît ar călători în timp ei se găsesc prizonierii propriului lor caracter: căutătorii de absolut într-o lume a relativului în mișcare. Pasiunea caracterologică unită cu monologul filozofic, sistematicul în imaginar fac din eroul camilian un descendent direct al lui Dan-Dionis. E o valorificare tîrzie a celei mai înalte tradiții (nu voi aminti și de Cantemir...), o linie de referință și un punct de plecare pentru mai departe în proza românească inundată odată de sentimentalisme și dulcoase orăcăiri infantile.

Paul GEORGESCU

G. CĂLINESCU UNIVERSUL POEZIEI

XIII. TRUCURI POETICE

— Cînd vorbeați de mobile, domnule profesor, mă gîndeam la **Rondelul lucrurilor** de Al Macedonski: „Oh! lucrurile cum vorbesc, / Și-n pace nu vor să te lase: / Bronz, catifea, lemn-sau mătase, / Prin graiu aproape omenesc". Îmi pare că exprimă un sentiment încercat de mine, dar care nu se explică prin cît ați spus pînă acum. Înțeleg poezia apei, dar mătasea, ce spune ea?

— În sine ea nu spune nimic, decît din punct de vedere estetic. În universul poeziei lucrurile capătă semnificația cea mai puternică dacă se impregnează de ființa noastră. Magnetismul care interesase așa de mult pe romantici e o noțiune ce-și poate găsi azi o aplicare. Lucrurile se polarizează în jurul nostru, se constituie în interior, și devin atît de personale încît vorbesc despre noi în absența noastră. Ele se fac coherente și nimic nu se poate deplasa fără a provoca goluri. Stărimarea unității produce consternare și durere. Un proiectil sparge un iatac, smulge tavanul și o parte din pereți, pendulul continuă însă a bate, fotoliul șade lîngă sobă, totul e așa de viu că nu-ndrăznești a desființa fragmentul. O zi de vedere, într-o cameră de hotel, și camera s-a familiarizat cu noi, s-a orientat spre ființa noastră morală. Despărțirea devine penibilă. Ei bine, un adevărat truc liric este de a face inventare de interior, antobiografii prin materii. Macedonski învățase acest meșteșug, cu toate că în fond era foarte indiferent la tot ce depășea conturul său fiziologic.

— Eu cred că există un sentiment al lucrurilor.

— Nu ne ocupăm aici de sentimente, deși fără îndoială rezultatul unghiului de vedere e o emoție. E vorba de o poziție fizică față de elemente din care decurg apoi stări compiexe. **La vase brisé** de Sully Prudhomme intră în procedeul acesta. Cu un gest poetul remarcă apartenența obiectului la un interior. Vasul e spart cu o lovitură de evantai: „La vase on meurt cette verviene, / D'un coup d'évantail fut fêlé; / Le coup dut effleurer à peine. / Aucun bruit ne l'a révelé". În jurul vasului, imaginația noastră evocă pe om.

— În același caz este atunci lampa lui André Chénier: „Souffle sur ton amour, si tu me croi, / Ainsi que, pour m'éteindre, elle a souffle sur moi".

— Evident. Nu animism este aici, lucrurile neavînd existență independentă, ci un proces de cristalizare externă după numărul nostru interior. Alt truc liric este a remarca desuetudinea obiectelor.

— Dar nu pricep totuși de ce numiți asemenea procedeu un truc?

— Pentru că printr-o simplă mișcare deliberată un lucru trece din universul prozaic în acela al poeziei. E o procedare oarecum facilă, cu toate acestea fundamentală. A descoperi într-o odaie un gramofon cu pîlnie și fotografii de la 1900, puse pe un schelet de sîrmă, iată un prilej de umor liric. Cocteau a uzat abundent de el. „Berlina" lui Pillat din **Aci sosi pe vremuri** e un astfel de obiect desuet.

— Însă a evoca trecutul, decrepitul, mi se pare o metodă romantică.

— Nici n-am spus altfel. Romantismul, ca stil, e trucul descoperirii aspectului mișcător al existenței. Este și un truc clasic, acela de a remarca stereotipia vieții. De la antici pînă azi, nici un poet n-a putut ocoli cîntarea anotimpurilor. Orice sforțare de a eluda calendarul e neserioasă, și salvarea poetului se face numai prin acceptarea adîncă a fatalității. Anotimpurile sînt reale ca și ideile platonice, poetice prin chiar convenționalitatea lor și tocmai în naiva sistematizare tetralogică a anului stă poezia. Tema unui Thomson poate fi reluată oricînd cu succes, fără nici o frică de retorică. Mallarmé acceptă diviziunile calendaristice, încercînd doar personificări corijate, în sensul că nu toamna e melancolică, ci primăvara față de o iarnă logică: „Le printemps maladif a chassé tristement / L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide".

— A te supune la mișcarea siderală înseamnă a conferi fenomenelor un aer sacramental.

— Cum vrei. Ieșirea cu plugul, secerișul, culegerea viilor, vegetarea la vatră, iată patru tablouri banale și tocmai pentru aceea inevitabil poetice. Ceea ce mi se pare curios este consacrarea în anume spații a unor gesturi lipsite de valoare calendaristică aiurea. Astfel în poezia occidentală m-a izbit frecvența imaginii spălării rufelor. O găsim la Heine: „Die Mägde bleichen Wäsche, / Und springen im Grass herum". Alfred de Musset: „C'est une belle perspective, / De grand matin, / Que des gens qui fond la lassive / Dans le lointain". La V. Hugo: „Laveuses qui, dès l'heure ou l'orient se dore, / Chantez, battent du linge aux fontaines d'Andorre". La Théodore de Banville: „Bassin ou les laveuses / Chantaient, insoucieuses, / En battant sur leur banc / Le linge blanc!", în fine chiar și André Chénier vorbește undeva de zgomotul „des battoirs des laveuses".

— Dacă aici se poate vorbi de truc, el constă la urma urmei în a introduce un gest aparent trivial, într-o operație sacerdotală, a solemniza faptul. Mi se pare că printre gesturile de panou simbolic avem și noi spălatul.

— Nu-mi aduc aminte.

— „Colo'n vale la fîntînă / Două fete spală lînă".

— Într-adevăr. Alte trucuri curente sînt diminuarea și mărirea, fie vizuală, fie acustică. V. Hugo are obiceiul de a cultiva „colosalul", „enormul", „giganticul": „La salle est gigantesque; elle n'a qu-une porte; / Le mur fait fans la brume et semble illimité".

Lorenzo Mascheroni, înaintea lui, punea o omidă la microscop și vedea coama ei de păr ca o pădure deasă de stejari și pini. Heine mărește colosal dimensiunile florilor: „Rosen, wild wie rote Flammen, / Sprühn aus dem Gewühl hervor; Lilien, wie krystalline Pfeiler, / Schiessen himmelhoch empor". Se poate mări și intensitatea sonurilor și cine aude țîrîitul greierilor, hîrjîitul frunzelor, creșterea ierbii ori muzica astrelor, separă anume fenomene acustice spre a le propune conștiinței. Metoda se rezumă la a analiza miracolul lumii prin stricarea proporțiilor. Abatele Zanella, în secolul trecut a cîntat microscopul cu peisajele sale: „În fața (lentilelor) firul de păr / Devine uriaș ca un pin; iar picătura de apă / Apare limpede în fund și cristalină / Ca o mare cu o mie de vietăți". În cazul viziunii microscopice uriașenia e o chestiune de relație. Sala gigantică evocată de V. Hugo e mai mare decît orice sală posibilă la orizontul nostru, firul de păr nu devine pin, decît fiindcă noi, ca în cutare basm de Goethe, ne-am coborît la dimensiunile firului. A-ți imagina proporția furnicii înseamnă a vedea în firele de iarbă o junglă înfricoșătoare.

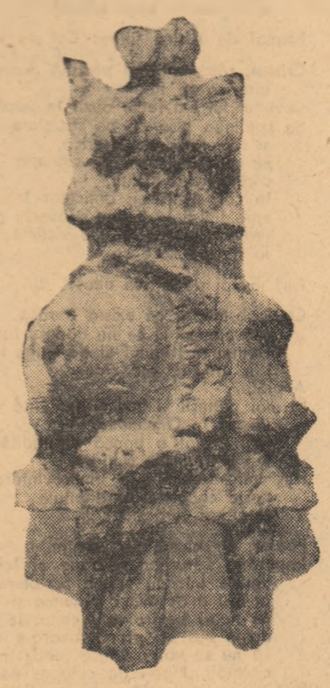
— Dar trucul micșorării în ce constă?

— Mai ales în a te îndepărta de orizontul normal, a privi lucrurile à vol d'oiseau, de pe vîrfuri de munte. Petrarca a făcut aceasta și după el atîția poeți, printre care Eminescu și Macedonski.

XIV. CONCLUZIE

— Domnule Profesor, sînt totuși nedumerit. Poetul cîntă focul, apa, melcul, laptele, scaunul etc. Nu vi se pare prea mic universul poeziei? Dar jubilația, melancolia, nostalgia și celelalte multiple sentimente ale poeților, unde rămîn?

— Eu nu ți-am vorbit de tematica poeziei, ci de universul ei.



PAUL VASILESCU *COMPOZIȚIE*

POEMUL, VISUL ȘI TRAMA DIURNĂ

Discuții

Spre sfîrșitul anului trecut, în *Gazeta literară* au apărut cîteva interesante articole în care era vorba de vis și rigoarea unei ordine prestabilite, de eternizarea reveriei, sau de eroarea în care au căzut cîteodată (și mai cad probabil) suprarealiștii, închipuindu-și că simpla transcriere a unui vis (lucru de altfel imposibil) înainte de a-i descoperi „ascunsa lui forță de a semnifica" se poate numi poezie.

Îmi permit să observ că subtila investigație acordă prioritate tramei diurne existente în vis, cu alte cuvinte depozitului istoric al abstracțiunii conștiente (ca limită terminus între zi și noapte) asupra căruia se exercită ritualul asociației mnezice.

Dacă e clar pentru toată lumea că numai somnul (sub diversele lui înfățișări) conferă imaginii onirice starea sa specifică și poate infuza imaginilor exterioare furnizate de simțuri fluxul imagistic interior, atunci e neîndoios că aici s-a luat în considerare numai conținutul latent al visului, adică reducția logică, abstractă, a unei suite de imagini întotdeauna scăpărătoare și complexe.

Visul latent, pe care ne căznim să-l dibuim dedesubtul imaginilor reale, prin procedee mai mult sau mai puțin ingenioase, este identic pentru toate visele, această interpretare a imaginii onirice fiind o creație tardivă pentru uzul conștientului rațional, tracasat de propriile sale contradicții.

Conștientul, socialmente deviat, nu recunoaște caracterul erotic al visului decît atunci cînd dramatizarea acestor scene respectă maniera diurnă, adică se produce prin imitație. Pentru a păstra visului toată splendorea lui generatoare de poezie, ar fi mai bine să ne adresăm fără intermediar de-a dreptul conținutului său manifest, acolo unde, cu toată acțiunea represivă a refulării care își dă silința să facă visul acceptabil în ochii conștientului, imaginea dorinței apare pură, chiar și atunci cînd e nevoită să împrumute un deghizament oarecare.

Conținutul latent uniform distruge, în primul rînd, *caracterul concret al imaginii*, ținînd seama de faptul că imaginea visată nu exprimă dorința sub forma sa hedonică, pentru simplul motiv că ea nu este un produs al imaginației sau altor funcțiuni ale conștientului, ci o *rezultantă* în care condițiile de orice fel se interferează pînă la ultimele limite.

Dacă visez un stol de corbi care își iau zborul ducînd cu ei în haos nuditatea iubitei, nu înseamnă că visez un simbol căruia trebuie neapărat să-i descopăr semnificația. Simbolul există numai pentru conștient și nu poate avea valoare de raport social decît sub aspectul lui conștient.

Numai în momentul descoperirii unui simbol constant, interpretarea simbolică a unui obiect intră în sfera valorii sociale, în timp ce în artă simbolul are o valoare în sine, devenind o forță care declanșează o anume stare afectivă.

Dacă starea de veghe ne-ar îngădui, conținutul oricărui vis ar trebui considerat *direct*, și nu prin analogie, căci el nu ascunde subiectul, dimpotrivă, îl exprimă cu toată plenitudinea, plasîndu-l prin dramatizare în centrul cauzalității universale. Visul (manifest) este imaginea exclusivă a hazardului obiectiv. În plămădirea acestei imagini nu intră numai determinismul subiectiv al celui care-o visează, ci și determinismul exterior al lumii, imprimîndu-i un caracter *concret*, dar totodată fluctuant și accidentat. Imaginea visului exprimă o dorință *actuală, contemporană*, și nu de domeniul trecutului. Dorințele interioare apar pe imensul podium onoric, în virtutea saltului dialectic, conținute și negate în același timp, iar matricea cinteztezică a visului se zămislește din abolirea și negarea timpului istoric în favoarea unui timp lipsit de cronologie. Cu alte cuvinte, visul nu este o *formă narativă* a dorinței și nici, cum se spune de obicei, o a doua viață. Visul nu este altceva decît *imaginea reală a vieții* concentrată și răsfrîntă asupra ei însăși. Imaginea reală a vieții, așadar, pe care ne-o oferă starea diurnă, atunci cînd conștientul nu este în mod constant abrutizat de refularea intrinsecă, a cărei acțiune reduce termenii cauzalității prin eliminare și prin stabilirea unor false structuri psihologice.

În ceea ce privește, însă, *constituirea* imaginilor visului, această acțiune contrară este aproape nulă sau are o influență accesorie. Represiunea, refuzul de a califica în mod erotic raporturile, ca acțiune originară, sînt, în orice caz, străine conștientului.

Visul se fundează pe un raport de opoziție: de-o parte imaginea care izbucnește din inconștient, supradeterminată de cauze obiective, de cealaltă parte *eul*, care o urmărește neîntrerupt cu ajutorul gîndirii.

Imaginea visată este exhaustivă, posedă o valoare intrinsec-poetică, se sustrage tuturor interpretărilor, nu are nevoie de nimeni și de nimic. Gîndirea, care s-a obișnuit din viața diurnă să stea mereu de pază, procedează la fel și în timpul visului. Opoziția, aproape ireductibilă, care se petrece în vis între cel care visează și eul acestuia (gîndire-imagine) este, la origine dialectică: ea exprimă tendința conștientului de-a deveni inconștient și a inconștientului de a deveni conștient.

Toate amintirile, aparițiile, scenele anterioare, peisajele, sînt încorporate în urzeala visului, într-o manieră considerată de conștient absurdă. Elaborarea secundară trebuie să fie înțeleasă ca o reconversiune a conținutului oniric în termeni diurni, mai ales în ceea ce privește dimensiunile timpului, spațiului și cauzalității. Conținutul latent nu constituie decît forme paroxistice ale elaborării secundare, care încep să capete relief chiar în timpul visului. Absurdul în vis (și nu incoerentul) provine din existența unui timp fără durată, necunoscut vieții diurne. Amintirile diurne sînt descalificate de absurd și nu intră decît parțial în țesătura onirică. Eul celui care visează (exprimat prin gîndire) consideră, în tot timpul visului, scenele pe care le vede în interior, străine lui. Cu alte cuvinte: cel care visează *suportă visul*. Pentru el, imaginile onirice formează o lume exterioară, străină, inexorabilă, fatală. Această lume impusă, implacabilă, dezvoltă facultățile normale ale gîndirii în sensul libertății de interpretare, al repeziciunii priceperii și ascute sentimentul spaimei. Încercînd să înfrunte o primejdie manifestă aproape permanentă, gîndirea intră în alertă, și face uz de toate rezervele ideative pentru a salva eul. Această cursă, care nu se sfîrșește decît odată cu trezirea din somn, înfurie, scandalizează și tiranizează gîndirea. Ea pîndește orice schimbare a situației și se pregătește să se apere, înainte ca un nou aspect contradictoriu să-și facă apariția în vis. Se spune că în timpul somnului au fost rezolvate, uneori, probleme diurne, folosindu-se fel de fel de soluții ingenioase. De vreme ce gîndirea funcționează în timpul visului întocmai ca în starea de veghe, lucrul acesta nu pare deloc imposibil și dacă se-ntîmplă foarte rar, explicația trebuie căutată în altă parte: conștientul nu rezolvă în vis decît problemele pe care i le pune visul. Trebuie deci ca imaginea visului să parvină să pună conștientului o problemă diurnă sub forma unei amintiri diurne, păstrîndu-i exactitatea, sau să creeze o problemă pe date exclusiv diurne ca gîndirea să o poată rezolva. Acest lucru se-ntîmplă foarte rar, întrucît visul, în mod obișnuit, nu pune probleme raționale.

Aspectele regresive ale vieții diurne intră în vis pe calea amintirilor. Breton, vorbind despre apărarea ideii de grandoare care ar trebui să tuteleze visele oamenilor, amintește vorbele lui Thomas de Quincey: „Cel care nu discută decît despre boi va visa probabil boi. Condiția umană care ține marea majoritate a semenilor noștri sub jugul unei experiențe zilnice incompatibilă cu elevația gîndirii, sterilizează deseori visele, făcîndu-le înapte să reproducă grandoarea, chiar dacă cei care le visează sînt posesorii unei închipuiri somptuoase". De altfel, amintirile-clișee exprimă net această maculare a visului de către viața diurnă. Imaginea visată fiind o *rezultantă*, este de la sine înțeles că simbolurile istorice și familiare intră în compoziția ei. Ele sînt într-un fel înghițite de dorință, dar numai parțial macerate. Din această pricină, cu toate că visele sînt în general foarte frumoase, aproape nici un vis nu e frumos în întregime, nefiind acceptabil decît fragmentar.

Ca mecanism declanșat, superior parțialității diurne, visul este *întotdeauna revoluționar*, dar întotdeauna stînjenit de reziduurile acesteia. În epoca noastră, cu rare excepții, visele au un caracter ambiguu.

Luînd în considerare conținutul manifest al visului, se-nțelege că nu-i putem afla sensul în afara lui, prin metode gata făcute. Dacă lăsăm la o parte aspectul clinic, nici o interpretare sau redare a visului nu e posibilă prin analogie. Visul e vis și nimic altceva. El nu poate fi reflectat de conștientul infestat de refulare nici chiar atunci cînd conștientul e hotărît s-o combată.

Facultatea de a visa, care are intime legături cu misterul tenebrelor, este singurul culuar prin care omul poate să comunice cu obscurul. Visul manifest afirmă că imaginea este expresia directă a inconștientului care tinde să devină conștient, ieșind întru întîmpinarea conștientului, care eliberat de povara refulării, tinde să devină inconștient. Această imagine, considerată poetic, oferă aestui schimb o dezvoltare concretă, făcînd din poem o expresie a elementelor comune, o sinteză a elementelor realității, bazată pe legea echivalentei libere a limbajului din lumea semnelor, cu atît mai mult cu cît suprarealismul a demonstrat că orice cuvînt este o construcție multidimensională. Folclorul, mitologia și legendele de toate felurile se pare că n-au forța de-a eclera problema visului, căci ele utilizează formele fruste ale dorinței și sînt umbrite de un dezagreabil evoluționism.

Desigur, acțiunea de refulare incorporată visului nu poate fi cu desăvîrșire înlăturată. Ea se cere suprimată printr-o operație de decantare, capabilă să separe straturile de origini și compoziții diferite, unite printr-o gigantă confuziune.

Dar această operație de decantare nu are nici un punct de contact cu *decuparea*. Și dacă se poate vorbi aici de talent, talentul constă tocmai în faptul de *a nu ști să decupezi*, căci elementele trebuie să rămînă mereu în plină fuziune.

„Poetul va înfrînge ideea deprimantă a divorțului inseparabil dintre acțiune și vis". (Breton).

Pe măsură ce pata albă a zilei ne îndepărtează de visul nocturn, starea în care ne-a fixat procesul inițial se risipește. Pentru a o reface sîntem constrînși să alergăm după un număr tot mai mare de imagini și de cuvinte. Urechea rîde. Gura jură. Deșteptarea decapitează. Lacunele trebuiesc create. Se naște tentația artei. Căutăm cu furie, cu ardoare. Căutăm imagini nete și insuficiente capabile să recreeze o stare vagă și suficientă. Treziți brusc din somn ne surprindem ocupați să împlinim o lucrare inexorabil logică.

Din străfundurile somnului privirea noastră se întoarce fără noi.

În acest crucial moment, cînd forța gravitației universale face antecameră, intervine pericolul mistificării. Căci în acest unic moment falsul are ocazia să se desvolte cu ușurință, ca într-o floră propice, să planeze cu aripi de împrumut, și așa-zisa descifrare poetică a visului se poate repede transforma într-o ternă și tristă maculatură.

Intervine gustul artistic impertinent și dubios, machiajul și ornamentația boreală, care încearcă să camufleze cu mai multă sau mai puțină dexteritate vidul poetic.

Un galimatias dominat de incoherență, o hartă calchiată pe geam în care, în mod deliberat, Africa este înlocuită cu Labradorul, această silnică operație fiind socotită de orgoliașii executanți drept o acțiune temerară și o contribuție fără egal pentru edificarea funcțiunii reale a gîndirii.

La acești închipuiți deținători ai unei parcele de poezie se gîndea, probabil, Louis Aragon, cînd scria în *Traité du style*: „Dacă urmînd o metodă suprarealistă, v-apucați să scrieți triste imbecilități, acestea rămîn triste imbecilități".

Numai adevărata poezie, care nu e decît una singură în nomada ei pulverizare, în infinita varietate a tuturor aspectelor și mijloacelor de expresie, deține resursele necesare pentru a oferi acestui convulsiv salt dialectic, petrecut în vis, nobletea și nativa grandoare cuvenită.

Pretenția de a construi, pe marginea fragmentului de vis care se ține minte după trezie, cu elemente aluzive alimentare și utilitariste, o lume adecvată desfășurării lui, este, în cel mai bun caz, o farsă.

Regretabil e că această farsă are, nu odată, sorți de izbîndă. Lucru posibil dacă ținem seama că și pentru rațiunea maculată de refulare, visul, oricît de mutilat ar păstrează atrăgătorul caracter insurgent.

Virgil TEODORESCU

EXPERIENȚĂ ȘI ANALIZĂ A PERCEPȚIEI

(Urmare din pagina 3)

ța stăpînilor, Vestibulul, Interval sînt, pe mici porțiuni, eseuri filozofice, morale, istorice, romane de idei, de unde putem deduce că lecția lui Camil Petrescu a fost bine prinsă, învățată. Proza devine creație, artă, tocmai în momentul cînd are conștiința ei. Analiza psihologică a lui Al. Ivasiuc există, trăiește în funcția nelimitată a senzației trecute în reflecție, în idee. Romanul **Interval** începe cu o frază: **trebuie să fac această călătorie**, ceea ce poate să însemne dorință de a pleca, necesitatea de a te schimba într-un fel, și pretext pentru scriitor de a realiza, de a efectua deliberat, o radiografie a **călătoriei**, a ceea ce trezește ea, a **intervalului** și a apropierii de un timp trecut, necesar, de clarificat. Și încă ceva: o evadare, o verificare a senzațiilor, ideilor trăite cîndva și încercarea de a le substitui sentimentului de singurătate. Excursia, repetatele schimbări de decor la mare, pe munte, povestirea ce se desfășoară, acel mister de proporție scăzută care îi apropie pe Chindriș de Olga, apariția lui Petru, putința de a înlocui atmosfera morală, sînt motive de a întîrzia analiza, de a fructifica o semnificație, și de a-i extinde raza de influență. Percepțiile joacă, au o funcție egală cu ideea de reacție a structurii sensibile, tragice, de estetică a interiorului devorat, chinuit, de obsesia echilibrului, de prezența coșmarelor. Al. Ivasiuc vrea, se sforțează cu disperare să transmită ceea ce simt personajele, unul diferă de altul. El are o plăcere febrilă să fixeze ceea ce nu e cu putință a se transmite. În această parte stă toată **noutatea** textului analitic. Excepțională e în **Interval** scena cu venirea secetei, a foamei și apariția femeii cu toiagul, personaj straniu, seducător, nefiresc de real, cu chip de stafie ce crede că satul va fi salvat de la moarte prin venirea lui... Dumnezeu pe un cal alb. Totul e însă fals, imaginația răstoarnă proporțiile și cînd porumbul e în gară, să fie distribuit, femeia uscată și cu părul despletit e călcată în picioare. Instinctul vital, sentimentul existenței, al morții apropiate au învins deșertăciunea, nebunia de a crede în ceea ce nu poate și nici n-are cum să existe. Al. Ivasiuc a regizat, a creat scena foamei, în pagini de mic infern terestru: „foamea nu mai era o manifestare exterioară, amețitoare, care coborîse în viscere și-i amenința. Ceea ce venea din afară, din secetă. N-o mai putuseră suporta așa și acum trăiau complet în ea, tot ce gîndeau, sau mai exact simțeau, devenise parte din foame, ei înșiși îi aparțineau și din cauza asta n-o mai recunoșteau, nu-i mai distingeau limitele".

Analist al percepției, al experienței, al ideilor contemplative și active, ce în contact cu emoțiile deschid viziuni interioare, Al. Ivasiuc e un histolog al **memoriei** în stare de **excitare maximă**. Proza lui e o plasmă ce cunoaște numai respirații puternice, făcute să ascundă, să potolească suferințele vieții personajelor și să aducă la suprafață seninătatea unei taine, a unui început de neliniște metafizică. Romanciernul e și un „descriptiv" al odăilor vechi, al caselor înecate de timp și ceea ce produce efect e exacta intuire, surprinderea a mediului, a esenței metamorfozelor petrecute. Capacitatea de a materializa sunetul, mișcarea, e evidentă: „Și sunetul produs era de mătase. Una dintre fete avea gura întredeschisă, ochii larg măriți, deși păreau că nu văd nimic. Părea mai degrabă că ascultă foșnetul părului și mișcarea pieptenului, toată tăcerea care aducea cumva cu pîlpîitul unei lumînări de ceară. Numai că aici sunetele erau prelungi, după lungimea firelor de păr. Mișcarea era de o deosebită monotonie și dulceață, îndemnînd la somn și la reverie". Sau în altă parte: „Prin pleoapele întredeschise mi-am observat chipul în oglindă, într-un alt plan decît al femeii, care stătea și ea cu ochii întredeschiși, ca două fante verzui tulburi. Și mai afund, în adîncimile oglinzii, se zărea un fel de peisaj cu sălcii plîngătoare, pe malul apei și păsări mari și greoaie dormind în arbori, cu capetele ascunse sub aripi. Totul juca lin, în spatele firelor lungi de păr, în ritmul mișcării pieptenilor lucind sau întunecîndu-se".

Zaharia SÂNGEORZAN

SCRIEM PENTRU CITITORI

(Urmare din pag. 1)

sectă religioasă, pentru care mărturia poeziei din ei li s-ar părea o profanare, o indelicatețe față de ei înșiși. Pentru ei, poezia e un fel de rezervație pentru imaginile, simbolurile și miturile proprii, rezervație prin care foarte des se plimbă singur, de preferință în amurg, propriul lor făuritor, ca un fel de sculptor maniac ce și-ar trece în revistă o lume a lui statuară, cu contur de fum și de eter.

Pe această categorie de poeți care nu scriu, pentru care poezia e ca o ambianță personală, ca un parfum, — poeți sincer și consecvent ermetici, îi înțeleg. Aș spune chiar că din diferite puncte de vedere îi invidiez, căci starea lor interioară le dă satisfacții și le rezolvă multe probleme ale condiției umane, cum numai credințele religioase o pot face — și eu sînt un ateu.

Mi-i mai greu de înțeles scriitorul care se oprește mereu la mijlocul drumului, care vorbește în monosilabe pentru ca nu cumva să pricepi ceva și care, avînd de multe ori o bogăție reală de sentimente, de gîndire poetică, de idei, și de imagini, nu știe cum s-o închidă în el mai bine, parcă de teama să nu rămînă sărac, de parcă nu știe marea și perpetua putere a poeziei de a se reinnoi prin ea însăși. Lumea interioară în care trăiește scriitorul nu este atît de mică încît să nu poată primi pe oricine va voi să intre. Ea e un întreg univers în mintea fiecăruia. Un întreg și unic univers.

Desigur că acel proces de creație al lui este un proces ce se desăvîrșește în taină, în izolare, cum se cuvine a se petrece și creația biologică în care sînt implicate aceleași necunoscute și mistere, dar el nu se săvîrșește fără o finalitate. Uneori poate să fie aceea despre care vorbea Gorki cînd răspundea la întrebarea de ce a început să scrie: „Am început să scriu în virtutea presiunii exercitate asupra mea de viața chinuitor de săracă și din cauză că **am avut atîtea impresii încît n-am putut să nu scriu**".

Dar și în acest caz, cînd scrisul este un fel de ușurare sufletească, o revărsare a preaplinului de trăiri și impresii, el constituie eliberarea prin mărturisiri, prin comunicare, prin nevoia de a spune în gura mare, oricui, ceea ce ai de spus. Literatura, de la Cehov la Sadoveanu, cunoaște eroi care în singurătatea lor simt nevoia să spună tot, chiar unui animal.

Nu scriem deci pentru noi decît în sensul că aceasta ne eliberează de gînduri și probleme obsesive, dar nu în sensul de-a înțelege numai noi ce scriem, **de a nu avea sentimentul** că noi prin scris comunicăm, spunem cuiva, cuiva nedefinit, unei mulțimi nevăzute, anonime, cu care, în fond, sîntem legați prin însuși procesul vieții. Creația e în geneză un act esențialmente izolat, destinat apoi celei mai largi comunicări.

Scriem așadar pentru cititori. Poate că nu ne gîndim neapărat la ei în momentul cînd scriem, dar în însuși actul nostru material de a scrie este implicată voința de comunicare. Și cînd spui comunicare, te gîndești la un altul, la mai mulți. Scrii, — vorba lui Gorki, „pentru că nu se mai poate să nu scrii", — adică dintr-un imbold personal și poate, în principal, conștient, pentru a te elibera de acest imperativ. Dar actul în sine implică nevoia, conștiința unei comunicări, și aceasta nu se poate realiza fără cititori.

Dar, spre deosebire de ziar, de articol de ziar, care trebuie să aibă în vedere mai conștient categoria cititorilor, scrisul beletristic, literatura, nu face niciodată această operație aprioric. Ea se adresează generic, omului, semenilor; acelui **ipocrit cititor, semenul său, fratele său**, — ca să întrebuințăm limbajul lui Baudelaire. Adresantul e necunoscut și e „multimea". El este oricine are lungimea de undă pentru a recepta mesajul. Orice om în care sensibilitatea și viziunea lumii scriitorului găsește un corespondent, — în care prin aceasta se reia de către cititor ceea **ce este general omenesc** în opera scriitorului.

De aceea, dacă nu direct și prezent conștient, cel puțin implicit, prin însuși actul scrierii, scriitorul scrie pentru cititori, pentru a fi citit.

Nu scrie pentru un anume cititor, atunci cînd este cu adevărat un scriitor, ci pentru toți cititorii posibili, de aici și din lumea întreagă. Dar scrie pentru a comunica o concepție a sa despre lume, despre om, despre toate problemele nedezlegate ale existenței, scrie pentru o convingere, pentru o idee, pentru a face un sondaj universal în universul lui, pentru care simte nevoia de conlocutori.

Nu scrie pentru cineva anume, ci pentru toți. El oferă prin destinul lui roadele sale, hrănite cu viața și gîndurile sale. Să ia toți acei cărora le place fructul său.

Scrisul e operă esențialmente de dăruire. Și dăruirea implică neapărat pe unul, mulți, o mulțime care primește.

Demostene BOTEZ

„GREFIER ȘI ARHIVAR pentru posteritate"

(Urmare din pagina 1)

temă: nu știu dacă tatăl lui Matei I. Caragiale îi rostea în derîzîune numele Mat-hei, *nici că autorul* Crailor de Curtea-Veche *ar fi păstrat „ceva din înfumurata demnitate pedantă a mamei" (nota de la pag. 184); dar pot asigura că n-a existat nici o* Puși, *fată a lui I. L. Caragiale; singura sa fiică, Tușoki, poartă numele bunicei sale paterne, Ecaterina. Mi-aș mai permite să atrag atenția eminentului jurist, că nici Valjean nu-și merită epitetul „răufăcătorul din* Mizerabilii", *nici dramaturgul român, cu acest pseudonim, disprețul prea din cale afară colegial!*

Șerban CIOCULESCU

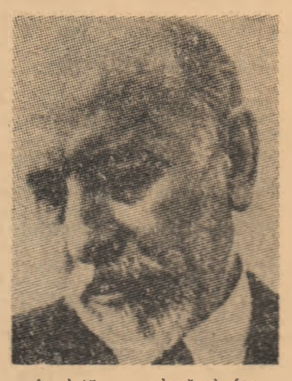
DE DOUĂ ORI, MASCA

Personaje pirandelliene

Baldovino (**Voluptatea onoarei**)* acceptă mistificarea ca pe o soluție ultimă de reabilitare. Fiind totuși impusă ar fi urmat ca personajul să-și joace rolul **dat** și nicidecum să **și-l construiască**. El însă, paradoxal, încearcă să traducă Forma în Viață și dintr-un anexat devine autoritar conducător de destine. Aparent poartă o mască, dar convenind la asta, ar trebui, firesc, să admitem că Baldovino are conștiința chipului de dincolo de mască, adică a existenței sale reale, esențiale. De fapt, Baldovino își **intuiește** esența dar nu ajunge s-o și trăiască lucid, deci rațional; mai mult, adevărul, un presupus adevăr, despre el, îl află din afară și asta îi provoacă, — atît de mult îl surprinde — aproape un acces de isterie. **Impresionat** de descoperire își însușește ideea și reprezentarea despre sine venite din exterior și pare în cele din urmă convins de regăsirea marelui, esențialului **Eu**.

Dar acesta contravine „vieții celeilalte", dinaintea mistificării, care nu avea nimic înălțător dar mai ales nu avea sentimentul, iluzia **onoarei**. E atunci vreo deosebire între Baldovino, soțul de poză, orgoliosul onoarei și Baldovino, cel din finalul piesei, deodată luminat și în sinea lui autentic, dar oricum altceva decît fusese pînă la intrarea în rol? Ca ipostaze ale Formei, da, ca esență a Vieții individuale, nu. Sînt la fel de puțin definitorii. **O mască e înlocuită de alta.** Le desparte unghiul de vedere al personajului asupra lor: prima și-a pus-o cu propriile-i mîini, e deci voluntară, a doua însă e luată drept diametralul ei, adevăr, fiind astfel inconștientă. Mistificarea e acum deplină și fatală. O revocare nu mai e posibilă, Baldovino schimbînd printr-o confuzie măștile și-a uitat adevărata înfățișare.

Spera (**Colonia cea nouă**) midineta siciliană, mama unui copil al cărui tată îl recunoaște, are conștiința măștii pe care o poartă dintotdeauna. Ea **nu**-și acceptă mistificarea cu atît mai mult cu cît masca ei e rezultatul unei reflectări: portretul Sperei apare ca o sumă de priviri subiective, dar cu o notă comună: disprețul, aruncate asupra ei de cei care o înconjoară, altfel zis există doar o anumită **părere despre Spera** care o configurează și nu Spera ca ființă ce ni se relevă prin dominantele el interioare. Toate acțiunile ei sînt tentative însumate spre găsirea esenței existențiale pe care întocmai lui Baldovino o intuiește, dar numai atît. Evadarea într-o insulă împreună cu aceeași oameni care, în vechiul teritoriu, îi striviseră demnitatea, i se pare totuși o posibilitate de demistificare. Aparent și pentru moment modificarea condițiilor provoacă parcă modificarea de structură a oamenilor. Pirandello nu credea însă că individul se poate schimba în natura lui specifică. Ca atare, Spera are doar iluzia trăirii autentice, iar toate simptomele care i-o creează: demnitatea, speranța, altruismul, vor sfîrși ca un miraj o dată cu simbolica scufundare a insulei. Rămîne doar vocația maternă, un amănunt, **ultimul**, fatal, și deci, prin lipsa elementelor comparante, fără șansa de a fi considerată natură **specifică** a personajului.



Deși pornește dintr-un alt moment al existenței decît Baldovino, cînd mistificarea se și produse — Spera ajunge, ca și acesta, supusă Formei. **O mască e înlocuită de alta.** Ambele sînt involuntare, iar dacă prima e privită drept ceea ce este, motivînd încercarea de modificare, a doua, urmîndu-i e inconștientă pentru că e confundată cu adevărul fondului, cu Viața.

Ersilia (**A îmbrăca pe cei goi**) nu are nici măcar intuiția modului său propriu, **real**, de existență. Poartă pînă la un moment dat masca unei logodnice chinuite de așteptări și dezamăgite. Mască, pentru că în același timp e sedusă, acceptînd pînă la urmă seducerea, de către stăpînul casei în care slujea. Gonită din pricina unui accident, o invadează spontan ideea sinuciderii și procedează la îndeplinirea ei. Părea că pînă și moartea, topirea fizică, devine o mască. Și încă una construită cu meticulozitate, ca o răzbunare menită să acopere cu apoteoză un fals martiraj. Dar moartea nu poate fi mască pentru simplul motiv că e lipsită de finalitate în ea însăși, după cum din același motiv, nu poate fi nici esențialitate a individului. Pur și simplu, nu cunoaște cele două noțiuni. (Singure ei acceptie nedestructivă din variantele filozofice moderne ale miturilor Orientului și creștinătății vizează de fapt o umană și orgolioasă posibilitate de a concura eternitatea pietrei sau a demiurgului și nu luminarea Eului veritabil). Sesizînd incongruența, Pirandello revine și propune personajului său un sfîrșit la fel de nenatural, deci tot o sinucidere, însă în ordinea primei măști. Pornind de la o mistificare refuzată (înfățișarea de logodnică negată prin acceptarea seducerii) ca cea a Sperei, spre una construită (înfățișarea de martiră) ca Baldovino, Ersilia se divulgă: **o mască e înlocuită de alta.** Personajul acesta nu are intuiția existenței sale reale ca celealte două, în schimb situația sa e compensatoriu diferită prin faptul că lasă să se creadă că „A îmbrăca pe cei goi", deci masca, e, ciudat, inevitabilă acolo unde nu e necesară și e necesară în singurul moment în care nu există: moartea fizică.

Cele trei piese, spațiul nu permite adăugarea altor și altor cazuri din același autor, par astfel variante conducînd spre un sens unic.

Unanim recunoscuta antinomie Viață-Formă, implicată în aproape toate dramele lui Luigi Pirandello, nu e totuși proprietatea sa exclusivă. De aceea ea nu-l poate concura în complexitate. În afara unor teze **expuse dramaturgic** în **Astă-seară se improvizează** și dramatic în **Șase personaje în căutarea unui autor**, fixînd dogma pirandelliană a artei cu legături directe și severe în teatru, creația dramatică a lui Pirandello e poate mai mult decît orice un avatar repetat al spiritului în căutarea esenței sale. Un avatar al individului, întru aflarea adevărului său propriu. Dar nu existența acestui adevăr trebuie dovedită, ci posibilitatea de a-l ajunge. Este marele semn de îndoială ridicat de teatrul lui Pirandello. Bătrînul cu chip isoscelic propune o caricatură ironică de Sisif. În spatele măștii se ascunde, inevitabil, Masca.

Laurențiu ULICI

*) Pirandello: „Teatru" E.L.U.

TEATRUL LUI MROZEK

Slawomir Mrozek este un Eugen Ionesco al Poloniei; impus în primă atenție în peisajul dramaturgiei poloneze contemporane, ca modalitate de cuprindere a realului, numele lui se leagă de ceea ce s-a numit, cu un termen cam bătăios și încă imprecis, teatrul absurdului. Debutează în 1950 cu foiletoane și scurte povestiri umoristice. Ulterior, la intervale relativ scurte, apar volumele de schițe: *Semiblindaje practice* (1953), *Elefantul* (1957), *Nuntă la Atomice* (1959), *Progresistul* (1960), *Ploaia* (1962) și romanul-parodie *Vară scurtă* (1956).

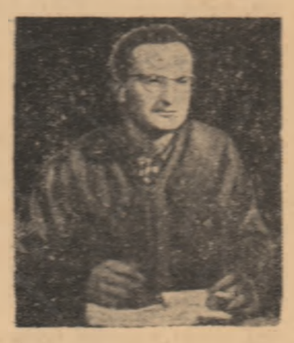
Calitățile dominante ale prozei lui Mrozek: concentrația epică pe spații mici, vioiciunea și dramatismul intens al relatării explică în bună măsură aplecarea spre teatru, în timp ce predilecția pentru exercițiul caricaturii va înrîuri opțiunea pentru comedia absurdă în sensul modern, mai complex, al cuvîntului. Și Mrozek și-a intuit această vocație, îndreptîndu-și eforturile de creație cu osebire spre teatru. Ascuțișurile satirice se înscriu pe aceleași direcții tematice, firește, îmbogățite de astă dată cu fațete noi și exprimate cu mijloacele scenice. În piese, ca *În plină mare*, *Karol Strip-tease*, ș.a. Mrozek revine cu curaj și incisivitate satirică asupra unor probleme etico-filozofice. Punînd la încercare și confirmînd pînă la un punct posibilitățile artistice ale autorului și sensul preocupărilor teatrale, cele trei scenete constituie, ni se pare, un prim moment distinct în dezvoltarea dramaturgiei lui Mrozek, moment care conduce în linie dreaptă spre complexitatea și profunzimea din *Tango*. Este motivul pentru care vom stărui mai mult asupra lor.

Una dintre ideile reputate în „teatrul deriziunii", cum îl numea nu fără oarecare dreptate și Michel Corvin în *Le théâtre nouveau en France*, este aceea a tragismului existenței umane în ansamblul relațiilor societății contemporane. Dacă Ionesco se oprește mai mult asupra *angoisei* individului prins în haosul primejdios și absurd al lumii, Mrozek evidențiază în special cauzele acestei neliniști, insistînd asupra senzației de apăsare înăbușitoare, pe care o produce pioșenia idolatră față de convențiile, miturile și tradițiile înstăpînite printre oameni. Și în piesele într-un act pomenite, formele diferite prin care se exercită această apăsare ce frînge avînturile, strîng în jurul lor, la modul absurd, fără îndoială, întreaga episodică. Așadar, intenția generală rămînînd aceeași, mijloacele concrete de exteriorizare diferențiază cele trei lucrări, exprimînd în ordinea abstractă trei nuanțe, trei trepte ale ideii. În prima dintre ele, *În plină mare*, dramaturgul ridiculează presiunea morală și urmările ei distructive. În discuția care se consumă pe o plută în largul mării între trei naufragiați: Gruby (Grasul), Sredni (Mijlociul) și Maly (Micul), primii doi reușesc să-l convingă pe cel din urmă să se sacrifice de bună voie, ba chiar cu entuziasm, pentru ca ei să poată supraviețui.

Expunerea argumentelor este realizată de Mrozek în maniera teatrului ionescian; nu există o înlănțuire cauzală, o logică strictă a necesității determinative, care să rînduiască scenele într-o ordine anume. Este vorba, desigur, de curgerea unitară și rațională în planul exterior al intrigii, al factologiei, al formei. În aparență totul se petrece fără nici o coherență, epica afirmațiilor neîind decît o îngrămădire de banalități și nonsensuri care de care mai hazardate. Gruby și Sredni fac apel la rațiuni etice, sociale și istorice rizibile, în fața cărora, chipurile, nu există putința ca Maly să se eschiveze. În subtext se păstrează însă o legătură permanentă între replici, între cauze și efecte, o logică interioară care face ca absurdul să devină o sursă a comicului și o finalitate a „deriziunii". Este interesant că, pe măsură ce argumentele sînt mai puerile, mai searbăde, mai anacronice în împrejurările date, mai fără sens, așadar, pe măsură ce absurditatea lor este mai evidentă, ponderea urmează o gradație crescîndă pentru expresivitatea ideii; devin mai convingătoare. Este o realizare a teatrului absurdului, care rămîne absurd doar în latura formală a spectacolului, nu și în conținutul său. În ultimă instanță, *În plină mare* e o pledoarie care avertizează societatea asupra pericolului pe care-l prezintă aplicarea mecanică și abuzivă a unor prestigioase, dar exacerbate precepte etice, precum: spiritul de sacrificiu, altruismul etc.

În *Karol* însă deformarea caracterologică se operează prin mijlocirea forței materiale, brute, inexplicabile și fără scop. Un oculist, amenințat de Bunicul care, în virtutea unei obișnuințe ereditare trebuia să tragă cu pușca într-un Karol, își pierde treptat luciditatea de apreciere, devenind un instrument inconștient al uciderii. Este aici și un rudiment de existențialism, discutabil în concluziile teoretice, potrivit cărora omul aflat în fața morții se debarasează de zgura tuturor convențiilor, redevine ceea ce este *de facto* și acționează în consecință. Nu se întreabă dacă e bine sau rău; procedează așa împins de instinctul de conservare. Cine este Karol, ce reprezintă el și de ce anume trebuie omorît, ce legături existau între el și Bunic, autorul nu ne spune. Este preocupat doar de plasticizarea scenică a premizei conceptuale, iar pentru aceasta își alege minimum de elemente necesare pentru a semnifica, pe de o parte, forța oarbă (Bunicul și Nepotul), pe de alta, obiectul asupra cărula se aplică (Oculistul și clienții). Restul nu-l mai interesează, deoarece nu intenționează explicații rotunde ale fenomenelor, ci doar semnalarea preventivă a unor situații anormale care, neglijate, pot crește în primejdii sociale. De aceea, personajele nu au nume și nici individualității fizice și psihice clar conturate, de aceea, multe din faptele și afirmațiile lor nu au totdeauna pricini lesne sesizabile. Prezența unor obscurități în metaforica elementelor spectacolului, obscurități ce izvorăsc și din coeficientul apreciabil de bizarerie, relativitate, și nonsens care intră programatic în realizarea dialogului și a episoadelor, face ca posibilitățile de interpretare să rămînă mereu deschise. Faptul este caracteristic pentru un teatru de avangardă, cum este cel al absurdului, motivînd în parte reticențele persistente ale publicului.

În sfîrșit, în a treia piesă în discuție, *Strip-tease*, abordează Mrozek rezultatele apresiunii exercitate asupra omului de o



forță cu caracter imanent. Este această forță un destin fatal ce urmărește neîndoplecat ființa omenească, vizează niște legi ale vieții în colectivitate, pe care nu le pricepe, sau este vorba de o divinitate supremă? Oricum am numi-o, autorul nu dă nici o indicație în această direcție, ea rămîne în afara entității umane, o necunoscută, prin urmare misterioasă și înfricoșătoare. Nu este deci de mirare că cele două personaje vor reacționa pînă la urmă în fața Mîinii care o simbolizează ca niște manechine neputincioase și ascultătoare, îndeplinindu-i fără să cricnească poruncile, oricît de lipsite de sens le-ar părea. Comportarea și schimbul de replici dintre Domnul I și Domnul II prilejuiesc expunerea în paralel a unei noi probleme, subsumate într-adevăr ideii principale enunțate, dar la fel de importante: atitudinea activă sau pasivă față de nonsensul forței care îi claustrează, intervenind fără menajamente și schimbîndu-le drumul vieții. Aduși fără să știe cum și de cine într-o încăpere cu ușile întredeschise, manifestările lor sînt hotărîte în ceea ce înțelege fiecare prin noțiunea de libertate. În vreme ce Domnul II preferă libertatea în ordinea exterioară și materială imediată — o libertate practică, activă — și vrea să lasă ori să se împotrivească, Domnul I se complace într-o pasivitate comodă, pe care și-o fundamentează speculativ prin absolutismul libertății interioare. Libertatea — susține el — înseamnă posibilitatea de a alege. Sînt liber atîta timp cît stau aici și știu că, dacă vreau, pot să ies. Din clipa cînd voi ieși, odată cu această opțiune îmi limitez și posibilitățile de acțiune. Îmi pierd libertatea și devin sclavul alegerii mele. Fără doar și poate, Mrozek prezintă cele două posibilități cu egală detașare, beneficiind și în acest caz de un atribut al teatrului absurdului; expune doar situații — probleme fără a oferi sau măcar sugera și soluția lor, așa cum se întîmplă în dramaturgia cu origini în principiile aristotelice. Sensul major al piesei, ca și al celorlalte două, nu este atît un răspuns cît o întrebare; absurdul — zicea undeva Camus — rezultă din opoziția: omul care întreabă și lumea care tace.

Folosind structuri arhitectonice reduse, dar concentrate, repliei de obicei scurte, alerte, și un stil cu prospețimi și contraste expresive de vocabular, în forme satirice care variază între ironia ușoară și grotescul fantastic, Mrozek transpune în cele trei scenete ipostaze ale absurdului cotidian, cu valabilitate nelimitată geografic. Ulterior, Mrozek va dezvolta aceste calități ale scrisului său. Va îmbogăți elementul grotesc și va încerca să lărgească tiparele compoziționale, relaxînd uneori problematica, fără s-o și dilueze, pe suprafețe mai ample, în mai multe acte, ca în *Tango*.

Stan VELEA

atlas liric: paul niger *)

EU AFRICA ACEEA N-O IUBESC!

«Îmi place ținutul — spunea —, găsesc aici
ascultare, hrană, **puiul** la 20 de centime,
femei la 5 franci, și-un «bien, **missié**»
tot atîta de ieftin.
«Singura problemă — adaugă el — sînt foștii soldați,
mulatrii, șiiutorii de carte, cărora le place
să comenteze ordinele și care se vor aleși
primari în satele lor».

„Eu Africa aceea n-o iubesc.

Africa tăcerii și răbdării, țara
celor ce repetă «yes» și «oui-oui»,
Africa somnolentă care așteaptă mila
de a fi trezită cu cizma,
Africa zdrențelor fluturînd ca niște drapele
ale capitulării, Africa
dizenteriei, ciumei, frigurilor galbene, puricilor,
să nu zic a rîiei,
Africa «Omului de la Niger», a șesurilor pustiite,
torturate de soarele omucid, Africa
șorțurilor obscene și a mușchilor încordați
de efortul muncii silnice
Africa negreselor care servesc alcoolul uitării
pe tava buzelor lor,
Africa «boys»-lor depravați, a amantelor
de doisprezece ani legănîndu-și sînii
ritmic, ca niște fructe de **papaya** prea coapte
și pîntecele rotund ca o tigvă în timp secetos, —
Africa lui Paul Morand și André Demaison.

Eu Africa aceea n-o iubesc.

Într-o zi Dumnezeu coborî pe pămînt, era supărat
de purtarea fiilor fată de Creator. Porunci
potopul cel mare; din renăscutul pămînt
rodiră noi seminții.
Arca a populat planeta cîte puțin,
Cîte puțin,
Iar omenirea s-a-nălțat din secolii fără lumină
spre secolii fără odihnă.

Numai de Africa uitase Cel de sus.

Cristos, răscumpărînd păcatul ancestral, și-a ridicat
biserica la Roma.
Cuvîntul lui s-a făcut auzit în pustiu.
Se sprijinea biserica pe societate
și societatea pe biserică,
se sprijineau una pe cealaltă
alcătuind civilizații,
în care-nvățăceii anticelor înțelepciuni
spre liniștirea zeilor străvechi ce încă nu muriseră
jertfeau cîteva mii de victime.
la fiecare zece ani.

Isus numai de Africa uitase.

Cînd observară că există o rasă
(de oameni ?) ce nu dăduse încă
Domnului tributul ei de sînge negru
i-au amintit scadența.
A plătit.
Și mai plătești și acum, dar cînd ceru și ea
un loc în **Oikumene**, —
i-au arătat o bancă prăpădită:
S-a așezat și-a adormit.
Isus întinse mîinile a binecuvîntare
peste capetele încîrlionțate
și negrii fură mîntuiți,

Firește, nu aicea, pe pămînt.
Împărăția cerurilor fiindu-le și lor deschisă
deteră buzna; spune Scriptura că
pentru a desăvîrși minunea și a-i spăla
pe negri pentru totdeauna de păcatul strămoșesc,
acolo sus se preschimbară-n albi,
să nu se vadă cumva (decît în filmele americane)
apostoli, îngeri de culoare neagră.
Iată de ce sufletele rasei negrilor, asemenea
urzicilor, crescură-n lanul sufletelor albe,
pretutindeni unde secera se pregătește
să despartă viața de țărîna străină,
Pretutindeni unde se simte nevoia mîntuirii
și-a osanalelor,
Pretutindeni unde sîngele omului trebuie
să răscumpere neputința omului.
Unde munca e grea,
Unde se sapă pămînul, unde sudoarea și sîngele
au înălțat cei șapte stîlpi,
Acolo unde se moare,
Acolo unde se ucide,
Acolo unde se urlă și se dansează
din pîntecele verde ca al licuriciului,
Acolo unde pentru ritmul vieții se cuvine
să fie lustruiți pantofii și ascensoarele-nălțate
ca rugăciunile spre cer!
Și spus-a Domnul: «Foarte bine-i astfel!
E vorba fără îndoială de-o rasă de fățarnici.
Am să-i îndop eu cu pacea nazareniană
Pînă or să crape
Și le voi pune în spinare cruci
albe,
roșii,
albastre, tricolore, fără să uit
de cele de piatră,
de lemn,
romane, încîrligate, lorene
pînă cînd or să vadă stele verzi.
Îi voi face să urce pe aride poteci
pînă la strîmtele porți ale raiului
și-i voi lăsa afară pînă se vor face albi
de-atîta soare; pe cei nedemni să fie aleșii mei
am să-i trimit la Mahomed».
Iar Baltazar
și Melhior au spus: «În vecii vecilor
facă-se voia Ta și nu a noastră».

Iată, în fiecare dimineață lăsată de la Dumnezeu
bătrîna slujnică Melania se duce șchiopătînd
să pună o luminărică pe altarul
păcatelor răscumpărate; ea se roagă
și pentru mîntuirea fraților săi inconștienti,
se roagă pacea să domnească pe pămînt.

Dar eu, eu Africa aceea n-o iubesc.
Africa scorpionilor albi care-și mușcă
propria coadă,
Africa **brusei** ce acopere ca o mare pămîntul,
Africa gliei roșii de sîngele decolorat al mucenicilor,
Africa-zgîrci de suferințe,
Africa în care există două justiții
pentru aceeași crimă, —

Nu, Africa aceea n-o iubesc,

Și-acum e rîndul meu să pun întrebări.
În ziua judecății de apoi ce-i vei răspunde
Lui Dumnezeu cînd te va întreba:

«Ce ai făcut din poporul meu?
Pe om în grija omului l-am dat, iubirea să-l învețe
dar iată, acidul urii ca spuma mărilor
a ros din tărm.
Păscut-ai turma mea pe înălțimi?
Pe oameni — oameni i-am voit
nu lupi,
nu oi,
nu cameleoni,
nu șerpi.
Am vrut pămîntul să dea hrană tuturor,
L-am vrut al izbăvirii și nu al ispășirii —
Al tulpinelor verzi și al dreptelor tronuri
Pe om l-am vrut în stare să ducă greutatea stelelor,
Ești oare vrednic să speli picioarele desculțe
ale poporului meu?»

Ce vei răspunde tu, ce vei răspunde?
În ce ierburi întunecoase vei izbuti să ascunzi
picioarele umflate ale leprosului de care te-ai ferit,
Pîntecele fecioarelor pe care nu le-ai iubit
ci le-ai violat;
În care fluviu, în care mare vei spăla sîngele,
sîngele negru al bolnavului de friguri căruia
nu ai vrut
să-i aduci tămăduirea?

Azi — eu pun întrebări.
Ce-mi vei răspunde-n seara asta? Umbrele nopții-mi
dau tîrcoale, umbrele celor ce nu vor vedea
lumina.
Pentru-a ajunge-aici, adeseori m-am întîlnit
cu șarpele nisipurilor; fugea spre alte
ținuturi.
În tainițele inimii iubirea construise stalactite
și născoceam mereu alți arbori.
Citeam în șesurile și-n nisipul ei că Africa
se vrea un continent al măreției.
Vedeam în oamenii ei, citeam în nisipuri
că s-a făcut din ea un continent al mizeriei.
A trebuit apoi să calc peste cenușa colibelor,
A trebuit apoi să gem lîngă pîntecele fecioarelor,
A trebuit apoi să dorm pe pămînt străin,
Pe pămîntul care a fost al meu.
Mulțime de morți se-nălța pretutindeni, să-mi
sfîșie hainele, să-mi blesteme numele.
A trebuit să alung aceste naive fantome, a trebuit
să răzuiesc scoarța traiului lor, să ajung
la negrele izvoare cu freamăt prelung,
și căutarea asta tot sîngele mi-a stors,
Căci, vai, eu pretutindeni le auzeam întrebările.

O, vei răspunde pentru mine oare,
Tu care-ai fost și Dumnezeul meu?
Îți lași privirile, Te-ascunzi în cețuri,
complice și tîlhar de suflete.
Cum de-mi îngădui, fără a fi pedepsit,
să te sudui?
Acesta este adevărul; iar dacă nu-i — ucide-mă!
Îmi poți porunci să mă rog dar **cuvîntul**
nu poți să mi-l iei,
Tu nu mă poți opri, murind, blestemul
meu să ți-l azvîrlu în palidul chip.
Îți poți spăla mîinile cu sîngele meu verde, —
tot nu-ți cunosc numele; altarele mele
le-nalț unui Dumnezeu necunoscut încă.
Auzi? Tam-tam-ul a tăcut, vrăjitorul poate nu a știut
să-și păstreze taina, vîntul cald al
savanei i-aduce solia din nou, iar
calul de mare un semn mi-a făcut
vrînd să tac.

Africa va vorbi,
E rîndul ei, e rîndul ei să ceară:
«Am vrut ca oamenii să fie oameni,
nu lupi,
nu oi,
nu șerpi,
nu cameleoni.
Am vrut pămîntul să fie pămînt,
Sămînța-sămînță, —
Liman al izbăvirii și nu al ispășirii,
Al Africii am vrut pămîntul meu.
Veacuri de suferință limba mi-o ascuțiră,
Am învățat să număr pe picăturile propriului sînge,
Și dînd urmare generoșilor profeți
Vreau pe pămîntul arborilor verzi
drept omul să poată purta în sfîrșit
povara cerului».

De-acuma Doamne poți să nu-i răspunzi
e de-ajuns să asculți jurămîntul acestui
popor și să vezi
Africa ridicîndu-se în fața umanității, fără ură,
fără să revendice, afirmînd.
Mai sunt încă bănci în biserica lui Dumnezeu și
Pagini imaculate în cărțile prorocilor.
Dacă îți plac întîmplările neobișnuite, prietene, uite,
Un continent se pune în mișcare,
o rasă se trezește, adie o nouă ratiune-n
tremurătorul frunziș, un ritm cu totul nou
străbate lumea, o culoare nemaivăzută
intră în curcubeu, o frunte tînără
înfruntă trăsnetul.

Da, are cuvîntul și Africa.
Africa unei singure justiții pentru aceeași crimă:
Pentru crima împotriva divinității și omului,
Pentru crima de lèse-Africa,
Pentru crima săvîrșită împotriva celor care aduc
ceva nou,
Un ritm,
O rază în noaptea pădurilor, poate un suflet nou,
un tleac, o intonație, o vibrație care
pătrunde încet în măduva oaselor sau mișcă
o inimă bătrînă, adormită, o face să
tresară, electrizează genunchi și glezne, —
Ah, frenezia ce din cer ne vine.
Și încă ceva: o nouă mîndrie, — poporul
pustiului, curaju-i neasemuit și sufletu-i
nepizmătaret —
Nemărginita înverzire a bucuriei fără zgomot,
țîșnetul durerii fără lacrimi, ivirea
unei luni de aur din colibe
Iată destinul, iată soarta ce și-a ales
inima noastră; mai poate fi disprețuită?

Priviți, e noaptea pe sfîrșite, seva cîntă
în trunchiul arborelui **flamboyant**.

În românește de TIBERIU UTAN

(din «Flacăra neagră» — culegere în pregătire)

*) *Născut 1917 la Basse-Terre (Guadelupa), stabilit în Senegal. Opere: Imitation (1954); Les puissants (roman, 1958).*

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

● În revista bulgară **Plamik**, nr. 9/1968, a apărut un fragment din romanul **Rădăcinile sînt amare** de Zaharia Stancu, în traducerea Paulinei Babici.

● **Promna Dunaju (Pod plutitor pe Dunăre)** este titlul adaptării radiofonice după o nuvelă **(Vară și viscol)** de Ștefan Bănulescu, prezentată, în ziua de 9 iunie a.c., la postul de radio Varșovia, de colectivul teatrului Radiodifuziunii poloneze. Dramatizarea, semnată de Victor Panea, a fost tradusă de Danuta Bienkovska.

Publicația poloneză **Radio i telewizja** (nr. 23, 2 iunie 1968) face o prezentare a lucrării și a celor doi autori români: prozatorul Ștefan Bănulescu și realizatorul dramatizării, Victor Panea.

● Două spectacole prezentate recent peste hotare de teatrele românești sînt comentate elogios în presa străină: unul (**Troilus și Cresida** prezentat de Teatrul de Comedie la Festivalul de teatru de la Viena), în ziarul **Volksstime** din 11 iunie, celălalt (prelucrarea după piesa lui Lorca **Cele trei neveste ale lui Don Cristobal**, jucată de Teatrul **Țăndărică** la Zürich) în numărul din 14 iunie al jurnalului elvețian **Die Tat**.

„Vom mai avea — scrie Edmund Th. Kauer, autorul articolului din ziarul austriac — ceva de văzut din partea românilor. El devin o culoare pe paleta internațională".

● Revista belgiană **Le journal des poètes** (nr. 3, mai — iunie 1968) a publicat poeziile **Maturitate, Rugăciunea unui dac, Plătește de Miron Chiropol**. Versiunea franceză aparține lui Aurel George Boeșteanu.

● În lunarul italian **Breve** (nr. 2 februarie 1968) din Neapole, au apărut, însoțite de o prezentare, două poezii de Mariana Costescu, **Mineral și Moment solemn**, în traducerea Nicoletei Corteanu.

● Poetul Mihail Steriade, director, fondator și redactor responsabil al trimestrialului **Le journal roumain des poètes**, cu sediul la Bruxelles, ne-a trimis ziele acestea cel de al treilea număr al publicației, cuprinzînd un bogat mănunchi de poezie română contemporană. După o substanțială prezentare, urmează, pe patru mari pagini, reușite traduceri din versurile lui Nicolae Labiș, I. M. Rașcu, A. E. Baconski, Ion Bănuță, Mihai Beniuc, Aurel Baranga, Dan Deșliu, Petre Ghelmez, Ion Sofia Manolescu, Horia Zilieru, precum și din poeziile unor tineri debutanți. Notabilă este, de asemeni, versiunea în limba franceză a **Doinei** românești și a **Mioriței**.

COLOCVII DE TRADUCERE LA BRATISLAVA ȘI PRAGA

Jucînd un rol important în lărgirea orizontului unei literaturi și dînd în același timp posibilitatea unei mai largi răspîndiri a valorilor literaturilor naționale, traducerile au constituit mai întotdeauna un subiect pasionant de discuții. La recentele colocvii despre „traducerea ca artă" (Bratislava între 29 și 30 mai) și despre traducerile în limbi străine ca mijloc de difuzare a literaturii cehoslovace, (Praga și Bratislava între 11 și 20 iunie), acest lucru a fost confirmat pe deplin.

La Bratislava, în vechiul oraș de pe Dunăre, reprezentanți din douăzeci de țări au discutat diferitele aspecte ale acestei nobile și dificile îndeletniciri, contestate dar necesare, prețuită uneori cu mult sub adevărata ei valoare ca artă. Tocmai aceste adevăruri au stat în centrul referatelor și luărilor la cuvînt, de cele mai multe ori inspirate și de o substanțială valoare principială.

O excelentă organizare asigurată de Secția de traduceri a Uniunii scriitorilor slovaci a permis acestui colocviu care a stat sub egida Federației Internaționale a Traducătorilor un succes care ar trebui continuat — poate — prin dezbateri purtate prin presă și publicații. Aș vrea de aceea să amintesc aici cîteva din temele intervențiilor: expresie și imagine în traducere, analiză lingvistică și stil, interpretare critică și personalitatea traducerii, analiză comparativă a traducerilor de poezie etc. Intervențiile celor doi delegați români — Romulus Vulpescu (invenție și fidelitate în traducere) și Radu Lupan (despre modernitate în traduceri) s-au înscris în acest context, bucurîndu-se de apreciere și interesul participanților la colocviu.

Continuînd într-un sens aceste preocupări, dar punînd îndeosebi accentul pe posibilitățile difuzării literaturii (naționale) prin intermediul traducerilor, colocviul traducătorilor din literaturile cehă și slovacă, organizat de Uniunea scriitorilor din Cehoslovacia, a reunit participanți din multe țări ale Europei, din Statele Unite, India etc. Colocviul a prilejuit întîlniri ale traducătorilor cu scriitori cunoscuți cehi și slovaci cum ar fi E. Goldstücker, B. Hrabal, I. Otcenașek, I. Marek, P. Karvaș, Vl. Marțicek, V. Segiert ș.a. care au înfățișat participanților probleme ale literaturii actuale și au discutat cu traducătorii prezenți aspecte ale unei mai bune cunoașteri reciproce prin intermediul lucrărilor literare.

În finalul colocviului care a întrunit participanților pe lîngă o cunoaștere a recentelor apariții editoriale și o reîntîlnire cu frumoasele peisaje ale Cehoslovaciei, printr-o călătorie admirabil organizată prin cîteva regiuni ale țării, au fost distribuite premiile Uniunii scriitorilor cehoslovaci pentru traduceri. Așa cum a arătat președintele Uniunii scriitorilor, E. Goldstücker, care le-a înmînat, aceste premii răsplătesc o merituoasă activitate de difuzare a valorilor literaturii cehe și slovace în diferite limbi.

Traducătorul român Jean Grossu, cunoscut printr-o îndelungată activitate în domeniul traducerii literaturii cehoslovace în limba română a fost distins cu premiul I, celelalte două premii, revenind lui Ferenc Hoss (Ungaria) și Heinz Künzl (R. F. a Germaniei).

Dezbaterea și justa prețuire a activității de traducere literară s-a dovedit a fi și cu prilejul acestor colocvii un mijloc deosebit de eficace în cunoașterea și circulația bunurilor de seamă ale culturii și literaturii universale.

RADU LUPAN

REDACȚIA: București — B-dul Ana Ipătescu 15. Telefon: 12.94.44; 11.39.36; 12.74.26. ADMINISTRAȚIA: Șos. Kiseleff nr. 16. Telefon: 18.33.99. ABONAMENTE: 3 luni 13 lei; 6 luni 26 lei; 1 an 52 lei.
Tiparul: Întreprinderea Poligrafică „Informația", str. Brezoianu nr. 23—25.