

Gazeta literară

Anul IX, nr. 439

32

Joi 9 august 1962

ORGAN SĂPTĂMINAL AL UNIUNII SCRITORILOR DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÂNĂ

8 pagini 50 bani

Proletari din toate țările, uniți-vă!

IN ACEST NUMAR:

MARIA BANUȘ: „Bătrânii”, poem

IERONIM ȘERBU: „Două surori”

EUGEN SIMION: Cronică literară

VICTOR EFTIMIU

La Pontul = Euxin

La Pontul-Euxin. Incandescente
Solare, în amiezile toride...
Palpită lângă mal și mor, timide,
Talezurile moi ca niște zdrențe.

Au fost pe-aici cindva, oceanide?
In apele cu stins transparente,
Au conținut străvechile cadențe.
Și Thalassa comorile-și deschide.

Sosesc, din adâncimile de zăre
Cu jacuri geometrice bizare:
Triunghi, zig-zag, spirală, romb și roată,

Gonind în tropic de cavalcadă
Un milion de păsări de zăpadă:
A nins cu pescăruși pe marea toată.

Meduza

Privesc înălțătoria verticală:
Imaculată, strania, meduză,
Ciupercă străvezie și confuză,
O stoaară și zvirilă portocalie.

Umbrelă, clopot și gorgonă, muză,
Mireasă-n glorie duminicală
Corabie în veșnică escală
Fantomă oarbă, fără călăuză.

Plutind, aerian, la suprafață,
Solarele mirajii o răsfăț,
Cu irizări de curcubeie lucii,

Dar prinsă-n vîrf de băț, din apă scoasă,
Rămîne-o cîrpă umedă, viscosă,
Scheletul derizoriu al nălucii...

Unul din termenii care revin cel mai des în aprecierile estetice este termenul de *autenticitate*. În numeroase cazuri cititorul entuziasmat de lectura unei cărți remarcă autenticitatea personajelor sau a atmosferei. Criticii numesc de asemenea o operă care le trezește admirația autentică. Dar ce este totuși autenticitatea, ce se înțelege exact prin acest termen folosit fără multe dificultăți, cu aceeași banală simplitudine cu care se observă de pildă că personajele sînt „vii” sau că autorul „redă viața de zi cu zi”? În limbaj curent prin autenticitate se înțelege de obicei capacitatea scriitorului, sau a artistului în general, de a înfățișa „viața așa cum este”; oamenii de brează știu însă că pentru o singură frază autentică

artistică pînă la realismul socialist, au încercat să o dea problemei în cadrul efortului vast de apropiere a artei de realitate, a făcut ca autenticitatea să devină un concept estetic și filozofic foarte schimbător, — pînă într-atît încît uneori ajunge să reprezinte chiar propriul său contrariu.

Pentru a stabili mai exact cadrul discuției este necesar să facem distincția între ceea ce constituie autenticitatea în viață și acel mod de reprezentare al realității în artă care dă rîndul lui senzația autenticității. În viață autenticitatea este atributul fenomenelor care se petrec în conformitate cu esența lor. Considerăm că este autentică acel om, care, respingînd diferite mistificări ideologice, trece peste interese înguste și meschine, peste prejudecăți, te-

AUTENTICITATEA

și iluzia autenticității

... este necesar o muncă de clarificare mult mai complicată decît pare a fi la prima vedere redarea realității așa cum este ea. Când Marin Preda pune în gura făturlui îndrăgostit relația, în felul următor, a unei discuții: „la pleacă să, a-ici, a spus ei iar fetel, dar aia n-a plecat” — această frază, rostită în cel mai neserios limbaj țărănesc, pare transcripție de fapt fraza a fost creată de autor, imitată (umitor de bine!) după natură, conform necesităților concrete și imediate ale unui complex artistic, cu atât mai elaborat cu cît pare mai „simplu” din realitate.”

Goana după autenticitate are o istorie care pune în lumină faptul că problema — ca o altă fațetă a raporturilor dintre artă și realitate — s-a ivit la începutul timpurilor moderne, și a devenit apoi din ce în ce mai acută. De la estetica naturalismului pînă la estetica luiși de estetică, la stilul „naiv” în pictură, la desconsiderarea unei descoperiri epocale cum este legea perspectivei, (orică prelucrare artistică fiind răsădită ca o „constrîngere” sau „contrafacere” a naturii), la estetica „urtilului” și la înfățișarea unor numeroase tabuuri, proscrisse de clasicism sau de alte estetice normative, conștiința artistică a oamenilor s-a îndreptat, prin cercetări valoroase, depășind erorile, spre o cit mai largă, mai multilaterală captare a realității, spre o cit mai perfectă sudare a artei cu realul, — în sensul unui refuz al estelismului, sau a ceea ce este resimțit ca o viziune cit de cit estetizantă. Rezolvarea diferi-

terii etc., trăiește în conformitate cu ceea ce reprezintă noțiunea esențială umană. Dar în artă un om neautentic poate să reprezinte cu multă autenticitate — într-un sens — deoarece aici esența care nu trebuie să fie tradusă este esența artei. În cadrul realismului, redarea foarte veridică a realității, mergînd pînă acolo încît crează impresia unui contact nemijlocit cu viața, poartă de obicei numele de autenticitate. Ceea ce însă un artist consideră autentic în viața condiționează și posibilitățile sale de prezentare cu o mare autenticitate a datelor vieții. Tocmai de aceea distincția e necesară pentru a lămuri problema pornind de la fondul ei. Să începem deci cu ceea ce sînt cotețe artistice și autentic în viață, concepția lui în acest domeniu va hotărî în mare măsură și fizionomia operii sale.

Înțelesul adevărat al acestui concept îl aflăm numai în cadrul marxismului, iar desăvîșirea lui în practică se realizează în cadrul artei revoluționare, care în mod conștient militează pentru recuperarea adevăratei esențe umane. Marx, făcînd analiza economică a orînduirii capitaliste, a descoperit că unul din efectele nefaste ale înstrăinării obiectului muncii de propriul lui producător, adică ale depozitării clasei muncitoare de rodul activității sale, este înstrăinarea naturii omului. Activitatea vitală conștientă îi deosebește pe om de animal. Răpindu-i rodul acestei activități conștiente, făcîndu-l pe muncitor să resimțim activitatea sa proprie ca o activitate care-i este străină, ca o „pierdere de sine însuși”, orîndui-

rea capitalistă răstoarnă raportul dintre funcțiunile animalice ale omului și funcțiunile sale umane, determinîndu-l să se simtă liber, adică om, în funcțiunile sale animalice, iar în funcțiunile sale umane, adică în procesul muncii să se simtă animal.

În lumina acestui fenomen negativ care este alienarea esenței umane a omului în condițiile societății capitaliste, problemele artei trebuie să capete o nouă rezolvare, — omul în complexitatea relațiilor sale fiind obiectul ei principal. Conținutul autenticității, a ogîndirii artistice, este astfel implicit canalizat prin concepția marxistă către o împlinire deplină, care nu înseamnă calchierea realității pînă la dizolvarea specificului artei (confuzie care s-a făcut și se face adesea și care decurge dintr-o înțelegere simplistă a autenticității), ci reliefaarea expresivă a legilor interne conform cărora se dezvoltă realitatea. Redarea realității așa cum este” reclamă în primul rînd dezvoltarea sensului în care se mișcă viața. Dar atunci există într-adevăr o problemă separată, a autenticității, care să corespundă pe plan estetic și filozofic, dezideratului exprimat de vorbitorii cunești? Reflecțarea legilor de dezvoltare ale realității este doar îndreptarea conștientă a artei realitate, concretizată în procesul de scriere și înscrisurare. Trebuie conștientizată însă că autenticitatea este o noțiune artistică, deci în estetica marxistă și se situează în raport cu necesitatea redării caracterelor tipice în împrejurări tipice. Faptul a devenit mai clar în momentul cînd realismul socialist s-a afirmat ca o artă în care perspectiva joacă un rol hotărîtor. Depășirea concepției care a stat la baza vechiului realism prevede o altitudine activă din partea artistului: el nu are numai datoria de a înfățișa viața ci și aceea de a rugăvi perspectivele ei de dezvoltare, de a ajuta, printr-un efort conștient, la împlinirea acelor legi pe care s-a străduit să le reflecte în opera sa. Unul din țelurile comunismului este, după cum se știe, dobîndirea esenței umane de către om, esență alienată în condițiile orînduirii capitaliste unde munca funcționează specific omului este degradată la rolul unui simplu mijloc de existență. Ea ar trebui să fie, pentru om, după cum spune Marx, „satisfacerea unei necesități” și nu „un mijloc pentru a-și satisface necesitățile în afara ei”. Programul Partidului Comunist al Uniunii Sovietice expus la Congresul XXII pune un accent deosebit pe problemele dezvoltării multilaterale a personalității umane și înlăturarea treptată a efectelor de unilaterare datorate diviziunii muncii, pe recuperarea totală a esenței umane.

În aceste condiții rolul educativ al artei crește hotărîtor iar cerința autenticității devine tot mai mult o luptă pentru afirmarea idealurilor educației comuniste, care se confundă, cum spune Marx, cu „luarea în

Georgeta HORODINCA

(Continuare în pag 6)

Interpret al poezilor lumii

de PERPESSICIUS

Omagiile, cite s-au adus, în țară și dincolo de graniță, poetului și cărturarului Franyó Zoltán, pentru cei 75 de ani de viață — și cărora „Gazeta literară” li s-a asociat, din timp, — constituie un fapt de cultură mult prea bogat în țilcuri, ca să nu cutezăm a reveni o clipă asupra înalțelor lui semnificații. Cinstirea valorilor intelectuale, progresiste, alături de cele ce se afirmă în nenumăratele ateliere ale muncii, s-a încetăținit în calendarul epocii noastre, drept o statornică și generoasă tradiție. Mai ieri Tudor Arghezi, ca mine Ion Agărbiceanu și după aceea, toți citii vor fi atins vîrsta patriarhilor, vor trece pe sub arcul de triumf al prețurii și recunoașterii obștești. Astăzi e rîndul lui Franyó Zoltán.

Il cunosc de un bun număr de decenii și nu cred să greșesc afirmînd că sărbătoritul meu coleg de literatură nu și-a schimbat prea mult înfățișarea, în ciuda lungilor nopți de veghe, cite a trebuit să petreacă, ani și ani de-a rîndul, pe filele altor poezii, atît de mulți și atît de diverși, ai lumii. L-am înîlnit, Franyó Zoltán, în zilele ultimilor Conferințe pe țară a scriitorilor, în eleganta sală mică, de concert, din Palatul Republicii Populare Romîne; o lună mai tîrziu, la Uniunea Scriitorilor și pe culoarele Academiei și întotdeauna m-a surprins și m-a încîntat ținuta tinerească a bolului său, vigoarea scandalată a verbului, surîsul cald și prietenesc al ochilor. Iată, mi-am spus, scriitorul care nu va îmbătrîni niciodată. Astăzi Franyó Zoltán are 75 de ani și e la fel de tîndr. Și secretul acestei înmăierii continue?

S-ar putea răspunde: izvoarele și apă vie ale poeziei — iată secretul. Dar ar fi și simplu și comod, cită vreme n-am cobori în însăși inima metafizică. Cine a postmăntat un drum atît de lung, ca cel ce duce din albiile poeziei orientale pînă la șesurile calme și constructoare ale zilelor de astăzi, nu are cum să îmbătrînească. Am răstăit cele trei mari volume de poezie universale, ale antologiei, pe care Franyó Zoltán a tipărit-o la E.S.P.L.A. în 1958, 1959 și 1960, sub titlul, pe cit de sugestiv tot pe ațita și de propriu „Pe strunele milenilor”, și după aceea, pe deinde și pentru fixarea impresiei, multe pagini ale celor trei tabele de materii, ce strîns la un loc, ele singure ar da o broșură consistentă, ce l-ar fi minunat pe Heliađe Rădulescu, proiectantul „Bibliotecii universale”, și sentimentul pe care l-am încercat a fost: unul de umilință sau, dacă voii, de umilini-

clune, cum se spunea cu un veac și mai bine în urmă. Căci opera întreprinsă de Franyó Zoltán e de un caracter grandios și arhaic. E într-însa ceva din eroismul ciclop al Titanilor, cari au grămădit munți peste munți, ca să se escaladeze Olimpul. Cu diferența numai că Franyó Zoltán s-a instalat de-a pururi, cu cele trei tomuri ale antologiei sale de poezie universală, în cetatea zellor.

Ce contribuție uriasă, singulară, chiar unică, reprezintă truda lui Franyó Zoltán în înțelegerea cititorului maghiar la fîntinile sacre ale poeziei universale, oricine își poate cu înlesnire închipui. Ne-o spun însă, cu competență și cu convingere, în primul rînd, cunoscătorii, și împlinirea face să mă pot rezuma pe părere în viața din cei mai iscusiți dintre ei. Cîțec, în traducere, articolul pe care profesorul Gáldi László, de la Universitatea din Budapesta, familiarul literaturii noastre și autorul unora dintre cele mai adînci studii din cite s-au consacrat creației eminescine, l-a publicat, în legătură cu talmăcirile lui Franyó Zoltán, în revista budapestană, Kortárs („Contemporanul”), din mai 1962. După ce reține, din prefața antologiei, scrisă de Endre Károly, caracterul, urmărit și realizat, de vasta „unitate arhitectonică” a antologiei, și după ce cu subtilitate critică, surprinde cum „limbajul matern” al traducătorului răzbate și domină toate aceste materiale de o atît de variată inspirație, profesorul Gáldi trece, cum e și firesc, la considerarea unora și altora dintre poemele talmăcite. Se cuvîne reînnoia constatarea că preferințele și izbînzile decii marile asimilări, care epuizează esența originalului și în care Franyó Zoltán își dovedește înaltele calități de interpret, merg către poezii de un „îmbru postromantic și impresionist” ai secolului XIX și XX, precum: Pușkin, Baudelaire, Eminescu și Riike. Alinierea acestor culmi ale lirismului european modern nu e lipsită, pentru noi, de o anumită mîndrie, și pentru că o socotim întemeiată și pentru că vine de la un cunoscător al secretelor poeziei în genere, și al lui Eminescu în special. Cit despre citul pe care Franyó Zoltán l-a manifestat pentru poezia eminesciană, în primul rînd, și după aceea, pentru poezia noastră clasică și contemporană, ajunge să ne amintim că eminentul talmăcitor în limba maghiară este în același timp și un strălucit interpret al poeziei în limba germană. Antologia sa de acum două decenii, „Rumanische Dichter”, exce-

lența traducerii „Lucafeărului”, pe deoarte și frumoasă ediție bilingvă a poezilor lui Eminescu, talmăcite în maghiară, față-n față cu originalul, apărută anul trecut, pe de altă parte, sînt tot atitea dovezi, neîndoioase, ale unei iubiri statornice. Ea poate fi dedusă și din mulțimea poezilor romîni citii îmbrățișează, ceea ce remarcă și profesorul Gáldi cînd scrie că „cea mai bogată parte a antologiei este în mod firesc, cea închinată poeziei patriei sale”, și că „deosebit de valoroasă este interpretarea liricii romînești de azi”. Așa cum a tradus cu egală dexteritate, în cele trei tomuri ale antologiei maghiare, din Anacreon, ca și din Pușkin, din Louise Labé ca și din Esenin, din poezia arabă ca și din aceea a țărilor Americii Latine, Franyó Zoltán a talmăcit cu egală aplicație și dragoste, din poezia noastră, pe Tudor Arghezi și pe Mihai Beniuc, pe St. O. Iosif și pe Aurel Rău, pe Coșbuc și pe Dimitrie Anghel. Proțelismul cu care Franyó Zoltán se însușiază în structura diferențiată a altor poezii ai lumii designă pe marele interpret al poeziei și riscă să ruineze așa ceva verificată pe toate meridianele, potrivit căreia talmăcirea ideală e aceea în care talmăcitorul își descoperă afinitatea cu poetul talmăcit. Extraordnara performanță a lui Franyó Zoltán, care în antologia sa a cîntat, nu pe șapte coarde, ca strămoșul său din mitologie, dar pe „strunele milenilor”, va sfîrși prin a da lovitura de grație falacioselor legende.

Ce rost important, în difuzarea literaturilor, îl au antologiile oricare cititor o știe. Instrumente de informare, antologia e totodată și bagheta magică, ce deschide porți înterzise și introduce în țînțurii nebanuite. O pagină din proza lui Sadoveanu sau o poemă din Tudor Arghezi îmbie pe cititorul improvizat să cerceteze întreaga livadă, și să culegă toate nectarurile. Cînd antologia slujește două culturi, transmînd dintr-o limbă într-alta, licorile și miresmele reciproce, serviciile pe care talmăcitorul și alcătuito- rul de antologie le prestează sînt inestimabile. E cazul acestui interpret al poezilor lumii, interpret și al poezilor noastre, de la cei mai mari pînă la cei mai frațgeți, poezii și cărturarul Franyó Zoltán, ce împlineste 75 de ani, puși numai în slujba poeziei, și căruia oricîte laude și oricîte flori i-am aduce, nu i-am putea compensa nici pe departe, nici truda, și nici binele pe care, cu a sa luxuriantă floare a dau- rilor, l-a făcut literaturii noastre și celei universale.

Tudor ARGHEZI

Geneva, 6 august 1962

Foto:
SANDU MENDREA



OSCA sfinși prima tură. Se așază pe banca îngustă, imbecilită de unsoare, rezemându-se de balustrada platformei. Iși șterse fața de sudoare, își poltrivi bascul, deoarece părul îi era ud și se lipsea de ceafă. Din spate, de pe platoul liniei ferate venea un curent rece. Aici, pe banca, doborârea bătea cu aceeași putere. El era sete, gîtlețiu și se uscase. Voia să se mai odihnească puțin, înainte de-a coborî să bea o gură de apă proaspătă. Avea la îndemână un strop special cu săruri împotriva dehidratării. Înghiți un strop și-l scuipă pe podea. Era sărat și-i marea setea.

Mașinal se uită peste bară; pe platou nu era nimeni. Deunăzi mai scăpărâu încă becuri albastre și roșii de scîntei. Ele se învîrteau în aer, ca într-o horă veselă, câmpitoare. Și din mijlocul lor răsărea o fată cu basma roșie, cu fundele încoadate în creștet, Plecească și ea, odată cu ceilalți sudori care lucrau în alt colț al uzinei. Platoul rămase gol. Era vast, părăsit și trist ca un cîmp viran. Sinele luceau oțelii în lumina sură, filtrată prin pereții de sticlă ai halei.

Nu e acolo, degeaba își sucești gîtul. Abia săplămina viitoare vin iar cu toții. Pînă atunci mai răbdă și tu... îl sfîrși Dobre, care era de schimb.

Tosca își înfrînge picioarele căscă: E bine că nu iși liniști.

Habar n-are aia de tine. Și te mai îți desțep, vai de capul tău!

„Ești întunecat la minte”, gîndi Tosca de el ca despre o ființă inferioară și spuse compătimitor, cu milă:

Fii pe pace, Gheorghe, cu capul meu mă descurc eu, cu al tău mi-e mai greu.

Văd, o-ai ajuns ca o scoabă. Ce-are ea, mă, special? Nu sînt și alte fețe mai de soi?

Tosca tresări cu basma roșie, cu fundele încoadate, grosolan. Îi privi ironic fața ciupită de vîrsat, fruntea mică.

Alea te plac pe tine, frumoșule. Nu mai e loc și pentru mine.

Află că mă plac, se înfipse Dobre.

E coadă la tine, ca la cinematograful. Ai grijă de bilete, spuse Tosca, ridicîndu-se sprinten de pe bancă.

Îl pișcă de bărbie, dar celălalt îl lovi peste mină.

Frumosule! repetă Tosca și cobori pasarelă fluerînd.

I-ar fi trăznit mai degrabă un pumn între ochi. Cu asta nu rezolvă însă nimic. Și nu era de demnitatea lui. „E ur animal”, hotărî el, aplecîndu-se deasupra jetului de apă. Își aminti deodată că astăzi trebuia să-i ducă schițele lui Zane. Iși pipăi buzunarul de la piept, pe cel de la spatele pantalonilor; nu le avea. Nu cumva le lăsase acasă? Nu, era sigur că le luase. Iși întoarse din nou buzunarul pe dos, apoi, alergînd într-un suflet spre culoarul cu dulapuri. Descule ușa unuia din ele și, în rîful de jos, descoperi schițele. Le împături repede, încute dulapul și se întoarse, sărînd pe scările pasarelilor. În marginea platformei cu cabine, încetîni pasul, prevăzător. Iși așeză privirea, încercînd să-l deslușească prin geam pe Zane. Reflexele luminilor îl împiedecă. Se învîrte pe dinaintea cabinei, sperînd că inginerul va ieși afară.

Nu voia să dea de Păun. Avea o jumătate de ora liberă. Pe cînd se tot codea, auzi o ciocănitură în geam. Era Zane. Intră în cabină, șovînd.

— Ce este? De ce te feresci de mester? El știe de inovație, spuse Matei.

— Eu vreau să lucrez cu dumneata.

— Bine, fii și cu mine. Dar ce-ai cu Păun? Îți poate fi de folos.

N-am nevoie. Eu lucrez cu dumneata, și încăpățîna Tosca, scoțînd schițele.

Dacă e așa, arată-mi isprava, zîmbi Matei, căruia îi plăcea băiatul ăsta cu ochii gîlbui, scîlpînd de viciozitate.

Tosca desfășură hîrtiile pe masă. Erau cam murdare și desuși ștergaci. Iși expuse lăsa inovației în termeni precizi, inginerice. Ceia ce considera Matei remarcabil nu era doar învatarea în sine, ci dovada spiritului de observație, imaginația autorului ei. Sistemul de răcire a vafulurilor era îmbunătățit printr-o modificare a conductei de apă. În fond ideea era simplă și totuși nici el nu se gîndise la ea. Această modificare reducea uzura vafulurilor și îngăduia sporirea ritmului, fără vătămarea fevelor. În calcul se strecuraseră vreo două erori, deci trebuiau refăcute. Desenul era de asemănător nemulțumitor. Matei își luă sarcina să revadă calculele pînă la prînz.

Vii pe la trei să-ți dau înapoi schițele. Eu îți susțin inovația. Cred că și Păun va fi de acord. Dar desenul ăsta nu pot să-l prezint. Ai cine să-ți facă un desen ca lumea?

Da, Mircea Manoliu, de la serviciul tehnic.

Perfect. Pînă mîine, cel mai tîrziu poimîine să îți fie gata.

Va fi gata.

— Era iar pe platou, încă nedemeticit, căutînd să se reculească. Zmurel metallic îi vijia în urechi și umbra la așteptarea oolind din instinct punctele primejdiioase ale halei. Apnea nădădea să crească că totul decurseră atît de ușor. Zane îl promisese că-l va susține. Asta însemna că inovația lui era interesantă. Așadar, el, Tosca Diaconescu nu era un oarecine, nu muncise de pomân și-n curînd va ocupa un loc în rîndul celorlalți inovatori ai uzinei... I se reaprinse o sete cumplită. „Parcă-am mîncat pește sărat”, își spuse, oprindu-se la altă cișmea să bea apă. După aceea începu să fluiere o arie din „Cavaleria Rusticană”. Așa cum cutreieră hula cu bascul pe ceafă, distrat, fluerînd, l-ai fi luat drept unul care se vîntură fără rost, ca să-i treacă orele. Lui, prea puțin îi păsa de părțile altora, căci mai avea vreo cîteva minute pînă la intrarea în tură. Abia aștepta sfîrșitul schimbului. Voia să meargă după amiază pe la Manoliu. Nu mai călcăse pe-acolo de vreo două săptămîni. Era cert că Geta, nevasta desenatorului, sau mai bine zis ea era minoasă pe el. Dar Tosca scootea că n-are dreptate. I se părea curios felul ei de-a gîndi. Îi zvîrlise în obraz că e neserios și că atunci cînd îi la cinema l-o spui deschis, sincer. „Astfel procedează cine are răspunderea sentimentelor”. Era atît de furioasă, încît buimăci de izbuire, nu-i veni în minte nici un răspuns demn. De altmînteri, Geta se răscuie pe călcîi și dispărui. Îl mîhnise rău că și o fată deșteaptă ca ea, îl judecă greșit. Se lăsa, ca și alții, „influențată” de tonul lui uncoi ușurat, glumeț. În fond, el privea viața foarte serios. Ce-ar fi vrut să-i spună Lizei? Să-i cadă în genunchi, cu mina la piept și să-i declare dragoste ca într-un film prost? Asta ar fi fost neserios. El nu se pricepea la declarații.

— Era totuși meru cu ea, asista la repetițiile echipei. Într-un fund de bancă, numai ca s-o vadă pe, inclind-se să capete bilete pentru amîndoi la operă. Odată, ducîndu-se la Liza acasă, o găsi rîcîită, culcată-n pat. Îi strălucneau ochii și avea temperatură. Îi îndemnă să meargă singur la spectacol. Era păcat, spunea ea, să piardă biletele. Eh, parca conțau biletele! Nici nu voi să audă. Cît era de nepriceput îl fierse un ceai, apoi colîndă cartieru să caute „Carmel” și aspirine. Era duminică și ajunse pînă-n Căldărari, la o farmacie de serviciu. Nu cîntărea nici un gramval, lîna fiind înzapețită. Cînd se întoarse acasă, găsi pe cineva în hăz că lui îi plăcea greu, că-i punea singele în circulație. Mai stătu vreun ceas, căci nu se cădea să infirzie prea mult, și o porni spre casă, pe jos, tocmai la celălalt capăt al orașului.

— Allă dată fuseseră împreună la un festival artistic, urmat de dans. Era pe Lipsani, într-o sală frumoasă, cu bufet, cu muzică de jazz. Intîlniră cunoștințe, băieți și fete. Unii tineri o invitară pe Liza la dans. Ea primi; pe el nu-l interesa nici o fată. Refuza să danseze cu altcineva. Se scuza că e oboșit, ceea ce nu era adevărat. Se retrase la bufet, plicăsit de imbulzeală, de muzica zgomotoasă, de căldura înăbușitoare. Se pomeni alături de Liza. Îi mustră că nu e frumos să refuzi o fată. „Dar cu mine dansezi?” îl întrebă, alintat. „Cu tine, oricînd, și din somn dacă mă scoți”. Ea simți că se petrece ceva cu Tosca: „Ce-i cu tine, ești trist?” — „Da, de unde! Mă string pantofii pe puncte” bravă el, cu o mină comică. Liza rise, sprînjindu-și brațul de umărul lui. Spre ziuă o conduse acasă, și-n fața porții, ea îl sărută deodată pe obraz și fugi în curte.

Toate acestea nu spuneau nimic? Cine n-avea deci „răspunderea sentimentelor”? Ei, vezi, Geta, chestiunea nu e chiar atît de simplă cum crezi tu, îi ripostă Tosca, în gînd. Dar-ar fi acum, în fața lui să analizeze amîndoi „răspunderea”, nu superficial și pripit, înălțarea lucrurilor n-ar mai fi aceeași. Ceea ce nu-i ierta deloc e că-l mai și acuzase a fi un mic-burghez. Pofim drăcule! Să te superi sau să pufnești în ris, nu altceva!

Tosca își împinse bascul pe frunte, cumpănînd că oricum, mic-burghez era o insultă, așa că se va purta cu Geta cît se poate de rece. Pe cînd înalțea prin hală, atenția îi fu atrasă deodată de-o larmă de voci care venea din grupul celorva muncitori, cu privirile fîlă, sus, la macaraua incrementată pe traversele de metal. Înainturi, în cabină, macaragul lumă liniștit și Tosca nu înțelegea care o fi cauza agitației oamenilor. Era probabil un defect la macara și cabina plutea în aer, imobilă. Numai cînd depăși stiva de bare, putu zări, la acea înălțime periculoasă, cățărați pe traversă doi sudori, dintre care unul cu basma roșie. I se iscă un gol în piept și fu gata să țipe: Liza! Strigătul muri în gîtleț, înecat. Îl era cu neputință să-și desprîndă privirea de la acea înălțime, unde Liza, șezînd pe traversă, cu picioarele încoadate, calmă, lucra la sudură, într-un vîrtej de scîntei. Îl trezi un glas cunoscut, înalt, strigînd:

— De ce-ai lăsat-o, Gherase? Asta-i treabă pentru un sudor experimentat. Dacă amțește și pică jos?

Cel căruiă l se adresă, Păun, era un muncitor vîrstnic, adus puțin de spate flegmatic:

— Păi cum să te împotrivesci tinerilor ăstora? I-am spus că e periculos și că poate să amțească. Zicea că ea nu suferă de amțeală.

— Trebuia s-o împiedici!

— Cînd s-o împiedici, se și cățărase sus, cu o pișică.

Liza, de parc-ar fi auzit ce vorbeau, stînce o clipă aparatul. Se șterse de nădușeală și uitîndu-se la cei doi pe platou, ridică mînașua a salu.

Lui Tosca i se păru cumva că semnul e pentru el și se trase mai de-o parte, mai ales că Păun întoarse brusc capul. Se furisă pe după stiva de bare, îndreptîndu-se apoi spre platformă. De aci o vedea pe Liza nesingherită, încovală pe traversă, cu picioarele atîrnînd în gol.

— Trece, și rîndul tău îl strigă Dobre.

Tosca nu se clintii.

— Ce faci, mă, acolo? Visezi?

— Și ce, n-am voie? se rupse Tosca din gînduri, pregătindu-și unelte.

De la o vreme, Aneta își aștepta sora în poartă uzinei. Această înțelegere se sfîrșise între ele fără să-și fi spus prea multe. Aneta ghicise motivul și nu-i puse nici o întrebare Lizei. După sfîrșitul schimbului venea s-o ia cu regularitate. Ea lucra la o fabrică învecinată, nedepărîndu-le decît vreo trei sute de metri. Se scurse o bună parte din muncitorii și Liza nicăieri. Nerăbdătoare, Aneta păși înainturi în curte, îndonjînd rîndul de copăcei imbrăcați în glugi de sac umplute cu paie și mers direct pe alee spre ușa halei principale. Se zăbi de un tînar cu bască, înfășurat la gît cum-luar cu pătrățele galbene și verzi. Filiera o arie din virful buzului.

— Pe cine cauți dumneata? se interesă el binevoitor și îndrăzneț.

Aneta își arcui sprîncenele frumoase și negre.

— Am să găsesc eu.

— În hala noastră? Te rătăcești ca într-o pădure!

— Pe Liza Munteanu o cunoști?

— „Cred că a ieșit pe ușa laterală. Ești o prietenă?”

— Nu, sora ei.

— Soră!

— Ei, da, și ce te mîncărezi?

— Fîndcă i se părea că făcuse o mină cam rădă-



Ieronim Șerbu

— În ce perioadă se petrece acțiunea romanului dumneavoastră?

— Este perioada imediat următoare naționalizării. Mi se pare una din cele mai dramatice și interesante: trecerea la construirea industriei socialiste sub conducerea Partidului Muncitoresc Român. Faptul că un asemenea proces presupune angajarea a numeroși factori materiali, morali și psihologici, determină o schimbare profundă în conștiința oamenilor. Deși, după cum se știe, motorul acestei transformări sînt muncitorii, totuși stă zăgrăvită și alte clase sociale, în relațiile obiective marcate de însuși merul istoriei. Această realitate obiectivă și de neînălțat, m-a silit să urmăresc paralel și unele destine umane în desfășurarea lui pentru construirea socialismului.

— Aș putea deci să deduc că aceasta este problema centrală a romanului?

— Punctul central, problema esențială este realizarea omului în cadrul socialismului. Realizarea este vădită cu un conștient efort al eroilor de a învinge o serie de obstacole, unele pre-

Liza se deșteptă, sălîndu-se în capul oaselor.

— Vai de mine! Ai făcut vreo boacăna? Ai vîntănat vreo piesă?

— Nu îmi prapăstioasă. Mă mut în altă secție.

— Te-ai săturat sau nu te împaci acolo?

— Este și asta, dar mai e și altceva... rosti moale Aneta.

Liza avu sentimentul unei tăine.

— E ceva personal? spuse ea cu o anumită întrebare.

Liza se lungei sălînd de soră-să.

— Haide, porcește-te-mi, o îndemnă, vîrindu-se în ea, cu un ochi care aștepta un basm frumos.

— Să Aneta îi povestea. Acceptase să lucreze la turnătorie fiindcă n-avea altă alegere. De altfel, orîndea ar fi fost data acolo ar fi muncit. Nici școlile acelei vremeașe Fita, nici propria ei neîncredințare n-ar fi împiedicat-o să devină o bună meșteșugă. Avea destulă voință și ar fi reușit. Totuși meșteșugul constată că însoțea progresul Formele ei i se mai sălătau între degete și tremur ar fi dobîndit și mai multă încredințare. Era totuși amărît, căci mesterul n-o sărgea. Ea ar fi dorit să lucreze la altă parte, unde și ce amare, încă nu

romanul la care lucrez

— În ce perioadă se petrece acțiunea romanului dumneavoastră?

— Este perioada imediat următoare naționalizării. Mi se pare una din cele mai dramatice și interesante: trecerea la construirea industriei socialiste sub conducerea Partidului Muncitoresc Român. Faptul că un asemenea proces presupune angajarea a numeroși factori materiali, morali și psihologici, determină o schimbare profundă în conștiința oamenilor. Deși, după cum se știe, motorul acestei transformări sînt muncitorii, totuși stă zăgrăvită și alte clase sociale, în relațiile obiective marcate de însuși merul istoriei. Această realitate obiectivă și de neînălțat, m-a silit să urmăresc paralel și unele destine umane în desfășurarea lui pentru construirea socialismului.

— Aș putea deci să deduc că aceasta este problema centrală a romanului?

— Punctul central, problema esențială este realizarea omului în cadrul socialismului. Realizarea este vădită cu un conștient efort al eroilor de a învinge o serie de obstacole, unele pre-

Liza se deșteptă, sălîndu-se în capul oaselor.

— Vai de mine! Ai făcut vreo boacăna? Ai vîntănat vreo piesă?

— Nu îmi prapăstioasă. Mă mut în altă secție.

— Te-ai săturat sau nu te împaci acolo?

— Este și asta, dar mai e și altceva... rosti moale Aneta.

Liza avu sentimentul unei tăine.

— E ceva personal? spuse ea cu o anumită întrebare.

Liza se lungei sălînd de soră-să.

— Haide, porcește-te-mi, o îndemnă, vîrindu-se în ea, cu un ochi care aștepta un basm frumos.

— Să Aneta îi povestea. Acceptase să lucreze la turnătorie fiindcă n-avea altă alegere. De altfel, orîndea ar fi fost data acolo ar fi muncit. Nici școlile acelei vremeașe Fita, nici propria ei neîncredințare n-ar fi împiedicat-o să devină o bună meșteșugă. Avea destulă voință și ar fi reușit. Totuși meșteșugul constată că însoțea progresul Formele ei i se mai sălătau între degete și tremur ar fi dobîndit și mai multă încredințare. Era totuși amărît, căci mesterul n-o sărgea. Ea ar fi dorit să lucreze la altă parte, unde și ce amare, încă nu

Liza se deșteptă, sălîndu-se în capul oaselor.

— Vai de mine! Ai făcut vreo boacăna? Ai vîntănat vreo piesă?

— Nu îmi prapăstioasă. Mă mut în altă secție.

— Te-ai săturat sau nu te împaci acolo?

— Este și asta, dar mai e și altceva... rosti moale Aneta.

Liza avu sentimentul unei tăine.

— E ceva personal? spuse ea cu o anumită întrebare.

Liza se lungei sălînd de soră-să.

— Haide, porcește-te-mi, o îndemnă, vîrindu-se în ea, cu un ochi care aștepta un basm frumos.

— Să Aneta îi povestea. Acceptase să lucreze la turnătorie fiindcă n-avea altă alegere. De altfel, orîndea ar fi fost data acolo ar fi muncit. Nici școlile acelei vremeașe Fita, nici propria ei neîncredințare n-ar fi împiedicat-o să devină o bună meșteșugă. Avea destulă voință și ar fi reușit. Totuși meșteșugul constată că însoțea progresul Formele ei i se mai sălătau între degete și tremur ar fi dobîndit și mai multă încredințare. Era totuși amărît, căci mesterul n-o sărgea. Ea ar fi dorit să lucreze la altă parte, unde și ce amare, încă nu

venite din existența unor rămășițe ale modului de gîndire burghez, iar altele din conflictul înscris în înșelăciune, adică cu tot ceea ce tinde să frîneze dezvoltarea societății. Bine înțeles că la construirea de posibilitățile oferite de socialism, unii ratează, fie că reușesc lor suflători sînt secrete, fie dintr-o neînțelegere a realității înconjurătoare. Dar ceea ce rămîne dominant, cred, în romanul meu, intitulat provizoriu „Podul amînturilor”, este această sete de a se împlini a oamenilor, împlinire care reușește celor ce acționează și gîndesc în acord cu aspirațiile societății, nu fără a trece prin aspre experiențe. În primele rînduri se simțeau, după cum e și natural, comunități. El și în acțiunea romanului un rol decisiv care de-a curge alături de poziția lor înalțată și din luarea în piept a tuturor dificultăților irite în cale.

— Modalitatea preferată de investigație rămîne în scrierile dumneavoastră tot analiza psihologică?

— E un instrument de cunoaștere la care nu pot să renunț. Faptele în sine, erici de pregnantă, nu pot suplini co-

mentariul analitic, care dezvăluie ceea ce scapă ochului obișnuit. În analiza neconștientă de fapte, de o dinamică sufletească reală, lumecă într-o goală înșurătoare de curiozitate. Este exact cum îl încrecea să modelezi vidul. Deci, acest echilibru între fapt și analiză cred că este un procedeu artistic foarte indicat pentru a pătrunde în universul sufletec al oamenilor, mai ales că intenția mea este de a-i prezenta dinlăuntru, fără excese speculative, dar și fără linearitate. Pentru mine termenul de „simplu” aplicat la surteful omesc este absurd. Fiecare om trăiește la dimensiunea lui, problemele esențiale ale vieții.

— Ce părere aveți despre publicarea fragmentelor de roman?

— Romanul fiind o construcție complexă, este greu ca prin detașarea unei părți, să reflectezi întregul. Riscul e înevitabil. Am sentimentul călădăm cu istorioul o cheie care nu se potrivește decît la o încăpșare. Să sperăm totuși că după ce o va „vizita”, va fi curios să vadă cum arată și celelalte încăperi ale construcției, pentru a-și putea face o imagine globală.

— Uite ce e, Fița. De cînd am venit aici, te agăți mereu de mine. Ba că am „degete de lemn”, ba că „ametic abiați” ca pe-o mălmăgă și mai cite altele. Ți le-am răbdat. Acum te ții de mine ca mă plac cu Trandafir. Eu nu sînt o mironosă și dacă nu te asțîmperi, mă jumătesc pînă din cap. Așa să știi!

— Această mică lăcă și îndrăgi mai tare pe Aneta în contra lui Savu. Respira ușurat că de cîteva timp nu se mai lăsa pe la turnătorie. Dar, într-o zi, sălîndu-se prin hală, macaragul îi gîsi de joacă

roșcovan, de Savu. Acesta îi spuse că era plecat la Arad într-un schimb de experiență. „Ce proastă sînt!” se învinui Aneta, părăsind iute atelierul.

A treia zi se trezi cu Savu la turnătorie. „Te rog să mă ierți, îi spuse. A fost ceva în afară de program și a trebuit să iau trenul de noapte. N-aveam cum să te înștiințez, fiindcă nici nu știam unde locuiești. Te aștept astăzi, da?” Ea îl asculta cu răceală; doar degetele i se mișca mecanic, aproape nu mai avea controlul lor. „Bine”, murmură, ca să curme, fără să-și ridice privirea.

Spre prînz, cînd intră în atelier, Savu veni spre ea. „În cinci minute sînt gata, îi spuse bucuros, revenind la strung. Stai în stînga mea ca să nu-ți sară vreun span în ochi”. Strungurile lucioase erau aliniate unul lingă altul și sunetul lor monoton, uniform îl distra auzul. Era o vibrație permanentă, care circula și prin trupul ei, dîndu-i o senzație plăcută și liniștitoare. De altfel, totul aci era înfundat, surd, în comparație cu zgomotele din restul uzinei. Pînă și oamenii erau mai făcuți, culdundăți în strunjirea și modelarea pieselor. Miinile lor aveau mișcări agile, precise și delicate, în timp ce privirile descîrtau atent schițele alăturate. Domnea o încordare mută, intensă, și numai după ce urechea i se obișnuie cu această vibrație continuă, monotonă, Aneta deluși un sbîrmit ca de corp metallic învîrtit cu o viteză uluitoare. Mai întii nu-și dădu seama de unde venea, căci Savu lucra calm și nici un gest nu trăda un efort deosebit. Cînd, înșirîșit, descoperi că strungul lui răsplinea ael vișit amețitor, rămase ca pironită asupra miinilor sale. Savu termină ultima piesă și i-o întinse; era fină și strălucitoare ca o bijuterie. Aneta o luă în palmă, o răsuci pe-o parte și pe cealaltă, apoi i-o înapoie: „E frumoasă!... Eu n-o să pot niciodată să fac așa ceva!” spuse cu obîdă, și, brusc, fugi afară.

Peste două zile, nu fără trudă, Savu o readuse în atelier. Răbdător, meticulos, îi dezvălui pe rînd, piesă cu piesă, construcția strungului. Anetei îi ajunseră familiare denumiri ca „universal”, „păpușa mobilă”, „păpușa fixă”, și după două săptămîni se mira ca însăși cite lucruri știa despre această mașină complexă și gingașă. Ar fi dorit mai mult ca orice o poartă minii, dar nu îndrăznea să-și măturăsească dorința, căci, pe undeva, o astfel de posibilitate o înspăimînta. Aneta rise singură de ea; cite ar fi acela care să-i încredințeze cîndva un strung? Atunci ce voia Savu de la ea? De ce își sacrifică timpul? Erau adesea împreună și uneori o conducea pînă acasă. Altfelădă însă, nu-l vedea cîteva zile în șir; era prins în ședințe, umbra pe la raion, participa la conferințe. O anunța cînd era ocupat. Începu să-și simtă lipsa. În toată lucrul, gîndul îi zbura la el. Era din ce în ce mai strălîm de marca ei... Cei cu mine? se îngrijoră Aneta.

— Într-o pauză, Savu, pe neașteptate, îi spuse: „Aven de vorbit. Așa nu mai poate să meargă”. Se retraseră într-un colț mai ferit, rezemîndu-se de un strung vechi, care nu funcționa.

— Eu cred că turnătorii nu-i de tine. În șase luni de zile, îți garantez că te învăț strungul. Vrei să lucrezi cu mine? O să fiu un profesor blind.

Dedesubtul cuvintelor, Aneta deluși și un alt înțeles, pe care nu știa cum să-l primească. Îl privi fix, adînc: — „Da, vreau!” spuse, sigură că între amîndoi nu va fi altceva decît ce va voi ea. Savu îi cuprinse palmele între miinile lui. „Nu-o să fie ușor să te muți, dar asta las-o în seama mea”.

Trecuse o săptămînă și într-o dimineață îl comuncăse că mulțarea era aranjată. De mine va lucra la secția de strunguri. Îi dăduse și-o invitație pentru o conferință de frunțași, care se ținea în ziua aceea la șase, în sala „Filimon Șerbu” de lingă grădina Ioaneni.

— Ei, acum î-l-am spus totul, oftă Aneta, cu brațele împreunate sub ceafă.

— Tu, Neță, lui Trandafir îi e drag de tine! exclamă Liza, ca în fața unei mari descoperiri.

— Nu vorbi prostii! spuse Aneta, rîzînd.

Liza o imbrățișă, încintată, vioale.

— E așa cum zic eu. Și de ce n-ar fi? Ești frumoasă, deșteaptă, vrednică.

— Copilăroasă mă ești! I-o fi plăcînd de mine, da? ce-o să fie... vom vedea mai încolo.

— Să nu mă discutăm degeaba. E ora cînei, scoală-te, imbracă-te, să nu întîrzi, o imboldi Liza.

— Trebuie să mă duc, nu? spuse Aneta, ca și cînd voia să abia și consimțîmîntul ei.

— Categorie! afirmă Liza.

Sări jos de pe divan și o trase și pe Aneta, care-și puse papucii în picioare, îndreptîndu-se spre dușul din fundul culoarului. În acest răstimp, Liza deschise gerdorbul cotrobăind prin rafturi. Scoase bluza de poplin albă, un fular colorat, străvezii și cerceii ei de sticlă albaștri-verzui. Cînd se înloarse Aneta, o sili să se imbrace cu toate aceste lucruri.

— Parcă-ăș merge la bal, zîmbi ea, supusă, pieplîndu-și părul lung, negru și mățos, pe care și-l strîmbe într-un coc. Înainte de a pleca își sărută sora, dar în pragul ușii se oprî:

— Și tu, ce-o să faci? Ai să stai singură acasă?

— Eu? rosti Liza cu aerul că nu se sîchisește. În colțul gurii i se ivi însă o strîmbătură mică și tristă. Ei ce-i dacă stai acasă? Și cu o veselie forțată: Mă duc eu la Geta, tot n-am fost demînt pe la ea,

două surori



BĂTRÎNII

de MARIA BANUȘ

— File de jurnal —

Bătrîna ieși din odaie. Rămase numai bătrînul, ca o scorbura veche și răsucită plină de furnici și de carii, ca un pitic fără barbă, cu nas mare, cu ochii mici, apoși, nepufințioși. Privi neliniștit împrejur. Să nu-l audă bătrîna, să nu spună ceva ce nu trebuie, să nu îl certe. Firul lui de glas veni spre mine, încrezător și pierdut ca un copil care acum se ridică să umble, ori ca un izvor sovăielnic care de-abia clipcește și iar se pierde-n pămînt: „Mă gîndesc, mă gîndesc mereu, pentru ce am trăit? Nu știu pentru ce am trăit, eram mîndru de patronii mei, că sînt mari industriași, că sînt cineva, că și eu sînt cineva, că știu ceva, că-nsemn ceva, că am birou și dosare; și-am vîndut, și-am înregistrat săpun și cafea și curele, și lacăte și cremă de ghețe, și fire de cînepă, și fire de lînă, și totul a fost ca un joc de copii... Mă uit împrejur: tehnică, uzine, laboratoare,

și totul e altelei, parcă-s pierdut undeva, într-un fund de ocean, și am fost un elev bun la chimie, știam elementele lui Mendeleev, și valențele, totul știam, și ce s-a-nîmplat mai tîrziu? Nimic nu s-a-nîmplat: era o industrie măruntă, de jucărie, nici firele nu le puteam da la analiză, la noi, în România, le trimiteam în Anglia, da, în Anglia, la analiză, și-acum: corpurî noi, metale noi, cu proprietăți miraculoase, orașe, laboratoare imense, totul e ca un ocean, împrejur și deasupra, dar eu pentru ce am trăit? Am vîndut pentru ei săpun și cafea, și curele, și fire de cînepă, și fire de lînă...”

Bătrîna intră în odaie și el tăcu. Ea îi puse paltonul și șalul, în jurul gîtului, iar el, ascultător, o urmă.

Odaia rămase goală. În aer, întrebarea plutea jos, ca o ceață și pereții camerei deveniră umezi, alunecoși.

și odinci ca un puț îmbrăcați într-o mîzgă verzuie.

Sîraniu mi-apare între noaptea și garderobă, și perne brodate cu trandafiri, minerul bătrîn ca o așchie colțuroasă de stîncă, din Apuseni, ruptă, rostogolită pînă aici, în bazinul cărbunelui. Cu degete cenușii, de piatră, el atinge ușor paharul de vișină, privește-n licoarea străvezie și roșie, ca printr-un omurg, și cheamă timpul și-l judecă:

Unde-a trecut? Parcă ieri am sosit, prunc de la țară, cu opincile sparte, parcă ieri mi-a pus ștaigărul lămoșul în mîna, și-am coborît cu corfa scîrțlitoasă, și-am văzut prima oară colii din mîncă și oamenii goi ca niște diavoli pe care curgea nădușeala, și-am lînat în primul meu șut, și de-atunci am dat domnilor, cărbune și sînge, pentru-o mie de ani și-am primit de la ei bună plată un glonț în picior și reumatismul...

Și a venit un timp și pentru noi și-am oșuns să dau cărbune pentru ai noștri, și mulți mineri buni am crescut la mine-n echipă, pînă cînd, iată, am intrat în pensie și-am fost cu ortacii în ultimul șut.

Nu mai noaptea, în vis, cînd și cînd, mai cobor cu corfa,

în galeriile cele scobite și goale, unde umblă glasuri și zgomote, din anii mei tineri, și-s coramboluri de vagonete, ori pîrîie papii de lemn și chităie guzii, și alegărg zălde spaimele vechi, de demult. Dar dimineața urc iarăși la zi și nu-mi vād capul de treburi, din zori pînă-n noapte, la Sfat și în cantilii, la școală, și prin ogradă, la noi. Copiii sînt mari, au serviciile lor, în alte orașe, și ne-am trezit singuri, în casă nouă, bătrîna cu mine, ca doi hîhurezi.

Și numai ce dau, într-o zi, cînd vin acasă, de-o copilărie ca vai de ea, zdrențoasă, plină de bube și jeg, cu brațul legat într-o gîrpă, că mumă-sa, vezi, o bîlîndă, o bătuse afița, pînă și brațul i-a rupt.

Și-a spălat-o bătrîna cu săpun din cel bun și cu gaz a lăut-o, și cu pomadă a uns-o și-a oblojit-o, de-a ieși la lumină copila ca aurul. Și cînd a fost s-o ducă-napoi la bolundă, așa a plîns năpîrștocul cel mic, că inima-n piept mi se opri și bătrîna-ntrăbă: „Ce facem, bărbate?” Și-am zis: „Mie dezordine nu-mi trebuiește. Dacă-asa i-a fost soarta, apoi să mergem, să facem farmele de cuvîntă, și s-o-nfiem”.

Acum să o vezi!

Cînd o aud gîruind, cînd îi atîng pîrul de aur



cu mîna asta veche și bătucită, simt așa de parcă-ntr-un munte cîrunt și-o fost făcut culcușul o turturelă iscată din cele patru văzduhuri, și piatra muntelui s-a luminat și s-a făcut moale ca miezul de pită, c-așa-i bătrîneja îi trebuie-o rază de aur, să o mîngîie.



URSU

Eram la odihnă, cu ani și ani în urmă, în stațiunea de munte S. Era miez de vară, soarele ardea cu putere. După ce luam masa de dimineață, cei mai mulți plecau pe munte. Noi nu plecam, pentru că Daniela nu putea urca. Ea n-avea decît trei ani și după două-trei sute de metri vroia în brațe. Noi mergeam în fiecare zi în parc să vedem ursul. Mergeam acolo pentru că numai așa Daniela era de acord să mîncească toată mîncarea, să doarmă după masă și să nu fie rea cu alți copii. Trebuia s-o ducem să vadă ursul.

Ursul se afla în parc, în fața unei mici finitini artiziene. Acolo era locul lui preferat. Acolo îl găseam întotdeauna, nelipsit, de dimineață pînă seara. Îl descoperisem chiar din prima zi a sosit și de-atunci — dimineața eu, după amiază soția, sau invers — veneam aici cu Daniela ca să vadă ursul. Ea era cel mai credincios admirator al ursului. Uneori veneam înainte de-a sosit și îl fetița mă întreba mîrșă:

— Polțiți miine la aceeași oră să luați pozele.
Ursul trecea apoi la locul lui pe iarbă, să se odihnească.
La început, Daniela n-avea curajul să se apropie de urs. Fotografii n-avea învitat și pe noi „să facem o amintire”, dar ea n-a vrut. Îi era frică. Ședea lipită de mine și discutam în șoaptă.
— Tata, ursul doarme?
— Nu doarme, se odihnește.
Sau:
— Tata, ursul papă copii?
— Numai copii necumînți.
— Eu sînt cuminte?
— Da, tu ești cuminte. Pe tine nu te papă.
A doua zi, ceva mai încrezătoare, Daniela s-a apropiat pînă la cîrșă pînă de urs. Și ursul a vorbit cu ea.
— Daniela (auzise cum o cheamă), tu ești fetița cuminte?
— Daniela se îngălbeni de frică și răspunse la întrebări, automat.
— Da.
— Papi tot la masă?
— Tot.
— Și ascultă pe tătucușă și pe scîmnicuța?
— Da.
— Vrei să vii cu mine pe motocicletă?
— Da.
Daniela s-a uitat la mine speriată. I-am făcut semn să se ducă și s-a dus. Ursul s-a așezat în fața cu la-bele pe ghidon cu Daniela în brațe și fotografai — tac — în fotografai. După aceea, s-a dus cu ursul pe iarbă și-au început să se joace amîndoi.
Eu ședeam pe bancă și-i priveam. Ursul avea o blană roșie și cam jerpilă. În față, pe piept, era ruptă și cîrșită cu blană de oase de altă culoare, aproape neagră, dar nu observai asta decît dacă te uita atent. A dintr-o labele de jos nu mai avea ghiare și nu reușea să acopere nici pe jumătate pantoful mare de damă care ieșea la iveală pe dedesubt. Am mai observat și alte defecte. O ureche era ciuntită, iar la gît lipsea o buclă mîricică din blană. Dacă priveai atent, observai prin ruptură un crîmpei din fața albă și palidă a unei femei. Din cînd în cînd, prin spîrtura aceea,

ursul își vîra o lăbă ca să se plimbe de brambure. Mădă era o căldură complică. Pînă și fotografai lui de-beleca haina de piele și rămăseă în-tre-o cămășă de nylon, cu mîncea scurtă. Ursul n-avea însă vîre să-i dea blană jos. Odată, cînd a încercat să scutură capul afară, fotografai s-a rîsă și el, apropiindu-se amîndoi la:
— Pune mîna la loc, simțit!
Apoi s-a lăsat repede către trecător, zîmbind amabil.
— Vă rog frumos, o amintire cu ursul pe motocicletă. Mai ales pentru copilul dumneavoastră o să fie foarte plăcut.
Trecătorii se opreau sau mergeau mai departe.
Daniela se joacă cu ursul, hericli! Adesea lăsa pe pîrșăba „ad pape”. Ursul se lăsa că mîndă și ca rîde de se prîpăde.
Fotografai îl convinsese joacă asta, pentru că atrăgea atenția copiilor a-sopra ursul. Cînd nu era lînce prin apropiere se așeza și el pe bancă. Am încercat să-l înțeleg în vorbirei ca:
— De unde aveți blană?
— M-a primit ștaigărul.
— Am cumpărat-o de la un vînzător.
— Și cine-i vânzător?
— Nevastă-mea.
— Și nu crezi că-i e cald toată ziua în blană?
— Mi-a răspuns ironic:
— Ce vrei să-i fac, să-i pîn ghiață?
Am zămbit într-un fel care l-a enervat vizibil. Și-a sters fruntea de nădușeală și a aprins o țigare fină. Fuma gînditor. Era îmbrăcat elegant, părea mulțumit de el. Nu-mi dădea nici o atenție.
— Și de mult ai blană asta? I-am întrebat pe un ton indiferent pentru ca nu curvsa să se supere și să nu vrea să-mi răspundă.
— O am de vreo trei ani.
— Și... de-atunci, soția tot stă în ea?
— Tot.
— Și vara și iarna?
— Da. Avem de lucru în toate sezoanele.

În clipa următoare s-o ridicat, înșind în întîmpinarea unor trecători, dar fără succes. S-a așezat în băncă și-a mînce.
— Și vrea să stea mereu în blană, în fiecare zi?
— Cine? Ea? Păi de ce să nu stea? N-o plătește?
— A ridicat din umeri și-i din sprîncene.
— Dacă-i convine. Dacă nu, l-am spus din prima zi, așa că n-are ce să zică.
— Și-a fost de acord?
— A fost că n-avea încotro. O lăsașe anul cu doi copii și n-o mai lua nici dracu. Eu am luat-o, c-aveam nevoie. C-aș fi găsit eu un bărbat, da' e blana prea mică, nu-ncap-n ea.
Fotografai s-a ridicat iar, pentru că venea pe alee o femeie cu doi copii, un băiat de vreo nouă ani și o fetiță de vreo zece. Fotografai i-a convins repede pe copii să se fotografieze și i-a făcut semn ursului să vină la motocicletă.
— Cum vrei, copii, să vă fotografieze? Amîndoi sau pe rînd?
— Amîndoi, amîndoi, a strigat fetița.
— Eu mă urc în spinarea ursului, a spus băiatul.
— Și eu tot în spina, a vrut fetița.
Fotografai i-a luat pe cite unul și i-a pus în circa ursului. Erau grăsuți amîndoi și bine dezvoltăți. Ursul se încovoiașe sub greutatea lor. În afară de asta, aranjatul a durat cam mult, fetița îl înghiontea pe băiat să se dea mai într-o parte, băiatul nu voia, țipa, mama lor a trebuit să intervină în mai multe rînduri. În sfîrșit, după vreo cinci minute de hîrțuială, fotografai a fost făcută și copiii au coborît din spina-reă ursului, care s-a dus, mergînd cam girbovit, spre paștea unde-i aștepta Daniela.
Fotografai n-a mai venit lîngă mine. S-a așezat pe o altă bancă, și-a scos din buzunar un cocolș mare de banc-note, pe care a început să le numere. Îl priveam atent, urmîrindu-l degetele care netezeau cu grijă hîrtiile mototolite. Deodată, m-am trezit cu Daniela alergînd spre mine speriată.
— Tata, plînge ursul!

FLOAREA

DOUA SCHITE DE ION BĂIEȘU

Ieri, cînd se fereastră, am privit cum se joacă copiii de pe strada mea. Nu departe de noi se construiește un bloc, și tot timpul necesar construcției a fost depozitat în spațiul de lîngă blocurile vechi. E un morman mare și ruginat, un adevărat raj al copiilor de pe stradă. Fiecare vine aici cu lopățile și căldărușă lui, ocupă o anumită porțiune din grămadă și începe să construiască de un castel cu turnuri care se năruiesc cînd și la o adiere de vînt, fie peșteri în care minile lor intră pînă din sus de coate. La era aceea nu erau pe grămadă de nisip decît patru copii. Scormoneau făcuți în nisipul jilav, cînd, la un moment dat, o fetiță de vreo patru anișori a spus:
— Copii, hai să ne jucăm de-a floarea!
I-am urmărit cu atenție să vād cum se joacă de-a floarea.
Mai întâi au făcut împreună o groapă adîncă și largă chiar în virtul mormanului de nisip. Apoi fetița l-a întrebat pe un băiețel de vreo trei anișori, îmbrăcat cu o salopetă albastră de catifea:
— Vrei să fii tu floarea?
Băiețelul a fost de acord, și atunci l-au vîrit în groapă. A intrat în ea pînă sub brațe. Cei alți copii au astupat apoi locul liber din jurul lui și astfel două treimi din trupul băiețelului au dispărut sub pămînt. Dar jocul nu s-a sfîrșit aici. Copiii au alergat repede și au venit fiecare cu căldărușele pline cu apă pe care au turnat-o pe pămîntul din jurul băiețelului-floare. L-au udat din greșală și pe haine, chiar și pe cap, dar el nu s-a supărat. Dimpotrivă, rîdea. Rîdea și ceilalți copii, grozav de bucuroși și fericiți. Apoi s-au dus iar și-au adus apă încă de cîteva ori, pînă au obosit. În jurul „florii” se făcuse deja băltoacă.
În clipa aceea soarele a intrat în nori și s-a făcut puțin răcoare. Băiețelul a început să scîncească. Îi era frig.
— Mai stai puțin, îl rugă fetița care propusese jocul. Iese soarele acum și-atunci o să-ncepi să crești.
Băiețelul a fost de acord să mai aștepte și copiii s-au așezat cuminți în jurul lui.
Dar soarele intrîzia să apară. Un nor negru și prelung îl acoperise din toate părțile. Copiii începuseră să se plictisească așteptînd și unu dintre ei își luă gălețica și plecă. Pe altul îl strigă mamică-sa, și, în curînd, dispărură cu toții.
Băiețelul rămase stingur. Se uită în jur speriat și strigă pișigății și tare:
— Mama!
Dar nu-l auzi nîmde. Atunci își propti amîndouă minile pe marginea gropii și încercă să se smulgă din pămînt. Se încordă tot, gemînd, dar nu reuși.
În prima clipă am vrut să alerg să-l

ajut, dar m-am răzîndit. Vroiam să vad ce-o să facă mai departe. Îl urmăream încordat, fără să mă mișc, așa cum urmăresc copiii gîndăcelul pus în podul palmei.
Băiețelul-floare a stat cîteva clipe și se odihnească. A privit în jur, cînd pe privirea ajutor, dar nu era nimeni pe-aproape. Oamenii care lucrau sus pe schele, nu-l observau.
Încercă atunci înc-o dată să se smulgă. Își propti bine coatele de pămînt, își îndoi trupul într-o parte și se zmcui dintr-o dată brusc, cu toate puterile.
Pămîntul îl legase puternic de el și nu-l dădea drumul. Era cit pe-acum să se arunce într-o parte. Nu putea cuprinde și atunci începu să se smulgă și de coate. Lucra repede, grăbit, gîfînd. Obosi. Odihnindu-se, ajunse probabil și la o concluzie mai înțeleaptă pentru că apoi continuă să lucreze mai încet, economisind mișcările. Înfiege degetele mai adînc și îndoaia mîna de la încheietură aproape oblic, cuprînzînd mai mult pămînt. Încet, încet groapa se deschidea largă în jurul lui. Se murdărise pe față și prin păr, asudase.
La un moment dat încercă iarăși să se smulgă, dar nu reuși și continuă să sape. Peste cîteva clipe obosi iarăși și strigă supărat, parcă iritat, spre unul dintre balcone:
— Mama!!!
Dar mama nu-l auzi. Și eu tresări și numai curajul lui mă făcu să nu ies încă. Îl urmărit mai departe, cu și mai mult interes. Băiețelul lucra îndrîjit, perseverent, cu făclie încheiate, cu limba prinsă strîns între dinți, de încordare. Din cînd în cînd își ștergea sudoarea de pe frunte cu mîncea, și pentru că mîncea era murdară de noroi, fața lui era toată minjită.
Dar nu se oprea, lucra mai departe. Cînd groapa îi se dezgoli pînă la solduri, se opri. Își privi mințile, măsîrîndu-le parcă puterea, și le propti cu nădejde de pămînt. Apoi se încordă și începu să se înalțe. Mă se păru că a reușit să iasă puțin.
Se odihni și încercă apoi a doua oară...
Cînd am coborît eu în curte, el ieșea din groapă încet, trîgînd un picior după altul. Nu reuși să stea în picioare din prima clipă. Amorțise, pesemne.
După ce se odihni puțin, se ridică, se scutură pe salopetă, prin păr, își șterse țipa. Înainte de a pleca spre casă, aruncă o privire spre groapa care încercase să-l țină puterea, spre pămîntul care se îndrîjise să nu-l lase să se înalțe.
Era o privire mîndră, de învingător.
L-am urmărit apoi cum alergă spre casă, sărînd într-un picior, ca un ied.



Desene de NICĂ PETRE

„SCENOGRAFIA DE FILM IN U. R. S. S.”

Artă a imaginilor în mișcare, cinematograful include, cu necesitate, în creația sa, aspectul plastic. Cu toate însemnătatea pe care o are în crearea unității plastice a filmului, în stabilirea plasticității acestuia, cinematograful are o anumită continuitate în ceea ce privește dezvoltarea sa ca artă a imaginilor — culori, linii, spațiu — scenografia de film — continuă însă să fie cel mai adesea ignorată când se discută despre cinema.

Fiecare, în primul rând cronicarului plastic al oclerului să se pronunțe asupra problemelor din acest domeniu. Dar criticul de cinema nu poate face abstracție de modul în care se rezolvă pe ecran ambianța acțiunii, de soluțiile plastice la care a recurs regia, în strâna colaborare cu decoraturii, în această lămură, apare întregul interes — întru totul legitim — pe care îl stăruie expoziția sovietică de scenografie de film desfășurată în sala Dalles.

Numeroasele compoziții și schițe expuse, reunind creații ale unor artiști renumiți și ale unor tineri artiști plastici, aduce în atenția noastră o panoramă diversă și elocventă evidențiată de stil și mijloace scenografice în realizarea de ansamblu a filmelor. Scenografului îi revine sarcina să aleagă peisajele, să definească, în concordanță cu cerințele scenariului, fizionomia personajelor, să stabilească arhitectura construcțiilor și aspectul întregului (până la detaliile mobilierului și rezecțiile). Dacă nu putem găsi în expoziție o succesiune completă a desenelor și schițelor scenografice destinate unui anumit film — ceea ce presupune o lucrare voluminoasă — în schimb este extrem de instructivă ocazia de a regăsi, în sușă sau culori, imagini care ni s-au gravat în memorie din filme sovietice văzute mai recent sau mai demult. Un unghi de vedere inedit al camerelor de filmat, o anumită compoziție sugestivă a cadrului, un detaliu decorativ cuprinzător, au fost evidențiate pe hirtie de către scenograful cu mult înainte de a fi înregistrate pe peliculă. Impresia puternică de adevărat al vieții, de spontaneitate, lăsată de succesiunea imaginilor pe ecran și îndobâzirea unui studiu minuțios, în care pictorul decoraturii a avut un cuvânt decisiv.

Iată, de exemplu, una din schițele luate „Soarta unui om” (scenografiat de N. Novoderjkin). Uterilor ea a fost transpusă întotdeauna pe ecran de Bondarhuc, amplificându-i semnificația profund scuzătoare a adresa răs-

culmului. Dincolo de gardul din sirmă ghimpeată arăbătușă de curent electric, se însurșe colanul fără capăt a defileului trimis la moarte; deasupra lor, ca o monstruoasă amenințare, se înalță cerul în nori negri, funil de la crematoriul lagărului de exterminare.

Grădă pentru maxime expresivitate plastică a cadrului, pentru comunicarea ideii unei scene și prin rezolvarea ei judicioasă din punct de vedere decorativ, se remarcă în cele mai valoroase filme sovietice. Exemplele o confirmă. Momente memorabile din diverse filme pot fi astfel recunoscute pe panourile de la Dalles. Așa sint compozițiile lui B. D. Dufrenoy pentru adaptarea cinematografică a romanului „Pe Dunul înăpăsat” (o întâlnire între Melnikov și A. A. Miasnikov pentru filmul „Comunistul” (mesaj lung) ale cantinei sau aia sobă unde se ține sedința comisarilor popularului); schițele pentru „Zboară cocorii” de E. V. Svintsev pentru „Bătălia soldaților lui” de B. K. Nemecik; desenele pentru „Mantău” de I. M. Kaplan și B. A. Kiselevic, sugerând admirabil atmosfera ecenizării după Gogol (poezii de peste canal, încăperea croitorului, portretul lui Akaki Akakiievici) și altele.

Schițele pentru scenografia unor filme istorice, poartă amprenta monumentalității acestor ampie reconstruiri ale trecutului („Kuruzov” sau „Amiralul Nahimov”) decoraturii V. E. Gorovoi, iar cele destinate unor transparențe pe ecran ale legendelor și basmelor rusești transmit ceea ce din vizuarea epusului popular („Sadko” sau „Ivan Muromec”) — scenografiat de I. Kumanikov.

Extrase variate din expoziția consultate, într-un fel, doar o introducere în domeniul vast al scenografiei sovietice de film. Neîndoielnic, expoziția ar fi putut fi substanțial îmbogățită prin prezența de panouri a desenelor lui Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko și altele, care au pregătit în toată vremea filmărilor print-o sută de schițe amanunțiate de decor și prin indicații grafice privind tipologia personajelor, amplasarea obiectivelor cinematografice în diferite scene etc.

Lucrările lor ar fi fost de natură să sublinieze și mai pregnant legătura fertilă dintre arta plastică și film, legătură pe care ne dorim să o regăsim la expoziția de la Dalles.

Mihail LUPU

FORȚA DE CONVINGEE A CONFLICTULUI

Prăblemele pe care își propun să le dezbăte, azi, dramaturgii noștri, sînt (cum remarcă, pe drept cuvînt, Dumitru Solomon) diferite de cele puse în urmă cu cîteva ani, Elechir, în această stagiune, dramaturgia originală a răspuns — în mare măsură forțate — unor imperativitate actuale și, prin aceasta, piesele care și-au câștigat pe merit dreptul reprezentării scenice au dovedit o prezență activă în problematica realității. Scriitorii au încercat, în principiu, să surprindă procesul foarte complex al ogîndirii deșirării, construcției socialismului în condiții de omolenie. Conflictul dintre cerbi și nori în care, intră adesea, după cum sublinia Al. I. Ștefănescu — ofensivă nouă are un rol determinant, este un conflict specific momentului actual. Dramaturgii s-au îndreptat aproape exclusiv spre surprinderea trădăturilor noi de conștiință, spre urmărirea procesului de imbogățire spirituală a constructorilor socialismului.

Horă Lovinescu, Dorel Dorian, Paul Evreac, Ghi Vlad, Său Andraș, Sidonia Drăguțanu, Al. I. Ștefănescu, Florian Potra au căutat să răspundă, în piesele ce le-au fost reprezentate în stagiunea 1961-1962, unor întrebări contemporane, au abordat conflicte adevărate.

Lipsa de expresivitate artistică în vederea conflictelor specifice contemporane a diminuat însă consistența problematică a unor piese reprezentate în stagiunea trecută, a micșorat forța lor de convingere.

Dar înainte de a intra în amănunțite să ne fie îndreptăm o paranteză. Incepând sub semnul stagiunii teatrale 1961-1962 și continuată cu păreri în general judicioase privind conflictele dramaturgice actuale, discuția din „Gazeta literară” se îndreptăcă înec de analiza spectacolelor vizionate, mergîndu-se la constatarea pe mărșămea textelor. Putem face, cred, abstracție de spectacole? Cred că nu. Într-o analiză a textului lui Dorel Dorian „De se și fabrică” publicată în „Vestea Românească”, N. Temeșanu în expunerea — înscrisă premisă — citată parțial de vedea în care sublinia că piesele erau surprinse cu o anumită finețe și așezat apăsător. (Nu sistem de acord cu exagerările comuniste și cu demagogia forțată ce amăsa piesa lui Dorian în limitele unei citări din Camil Petrescu, dar

asta e altceva). Sintem conșinși, însă, că — deși piesa n-a suferit nici o modificare esențială de la text; la spectacol — optica cronicării ar fi fost alta după premier. Pe de o parte, pentru că montarea deosebită a subliniat prezența virtuoză de reprezentare scenică deosebită pe care piesa lui Dorel Dorian le conferă structural și de care N. Temeșanu a făcut abstracție; pe de altă parte, pentru că spectacolul — foarte bun — a sporit autenticitatea și veridicitatea conflictului. A plecat, așadar, spre spectatori din sala Teatrului de ineret cu senzația de abstracție pe care piesa i-a lăsat-o, în secolul criticului? Inclindm să credem că nu. Și considerăm acest exemplu drept principal argument în combaterea acelor participanți la discuție care fac abstracție de spectacol în expunerea punctului lor de vedere.

Discuții despre conflict

— Se reținea la modul în care

— Se reținea la modul în care este tratat conflictul, sau răspuns, în ultimele două piese, problemelor actuale pe care le-au abordat. Preocupat de „noul general-uman” pe care a încercat să-l desprindă de-a lungul anilor pe șantierul țării, și care i-a prilejuit — pe lângă scrierea pieselor sale — un ciclu de reportaje și articole, Dorel Dorian are meritul că în „De se și fabrică” continuă să-i lărgască orizontul observațiilor sale specifice prin alte modalități de expresie artistică. Parelul cu surprinderea unor trădături noi de conștiință la personajele sale (fie că se numesc Petre Teiu sau Radu Andone) Dorian își imbogățește arsenalul dramatic. Desigur, procedeele folosite n-au pretinut înaltului. Dar funcția pe care o joară în piesa sa retrospectivă, comentatorială sau adresată direct către public a eroilor valorifica ideile într-o compoziție dramatică unitară. I s-a repropus piesei (B. Elvin) discursivitatea conflictului, aerul artificial al dramei. Repusul este înțeles. Aceste scđderi nu se datorează, credem, excesului de procedee folosite, ci faptului că unele personaje rămîn la un moment dat în prezent în compoziția piesei — și răspund într-un mod artificial solicitărilor sale. Conflictul este potențat de dramaturg prin acel „joc cumplit al presiunilor” din final, dar comenziile autorului sînt executate deficiente de personaje: creșterea presiunii rămîne un dat formal în conflict, pentru că nu este dublată de intensitatea corespunzătoare în trăirea personajelor.

Această deficiență este și mai pregnantă în piesa lui Al. I. Ștefănescu, „Camera fierbinie”, unde, într-o situație asemănătoare, problematica tehnică copleșește pe cea umană și unde conflictul, real, își pierde — după expunerea judicioasă a premizelor — aproape total intensitatea. După cum remarcă în cadrul discuției și autorul însuși, nu ni se pare fericită încercarea pe care a făcut-o Al. I. Ștefănescu de a explica eroarea criticii dramatice la aprecierea piesei sale. Nimeni nu poate susține, astăzi, necesitatea unui conflict-tip în care, ca într-o rețetă farmaceutică, să existe toate prejudiciile și „superstițiile” pe care le pune pe seama criticii Al. I. Ștefănescu (cea a „eroului principal”, a „azelor tradiționale” etc., etc.). Vasta, în primul rând, respingem schematicul, repudiază șablonul. Cînd s-a repropus piesei că după rezolvarea cazului Ovidiu Duda „conflictul... își pierde treptat intensitatea, scurgîndu-se în cele din urmă potolit, într-o albie a liniștii ideice” (D. Solomon) s-a spus, după părerea noastră, un adevăr.

Contra-argumentele autorului (plauzibile în articol) sînt infirmate de piesă. Dramaturgii își propun, e drept, să dezbăte situații de viață mai puțin simplită decît sînt, de fapt, în presă și această intenție este onorată. Dar într-o situație de viață complexă nu durează cîtă schematism? Nu cumva însuși dramaturgul Al. I. Ștefănescu urmează, fără să-și dea seama, printro tratare simplită, schemele unui conflict-tip? Conflictul dintre individualism și spiritul colectiv este foarte puțin reprezentat prin ciocnirea dintre atitudinea inginerului Frînculescu și comportarea coolectivului. Pe de o parte, pentru că resorțurile gestului final al inginerului Frînculescu (personaj) stera în general rămin străine spectatorului și pe de altă parte, pentru că nici celelalte personaje (Ioan, Maria etc.) n-au consistență dramatică. De aceea, intenția mărită de a autorului de a da întregului colectiv de muncă rolul unui personaj principal n-a fost în corporat organic în piesă.

— Se reținea la modul în care este tratat conflictul, sau răspuns, în ultimele două piese, problemelor actuale pe care le-au abordat. Preocupat de „noul general-uman” pe care a încercat să-l desprindă de-a lungul anilor pe șantierul țării, și care i-a prilejuit — pe lângă scrierea pieselor sale — un ciclu de reportaje și articole, Dorel Dorian are meritul că în „De se și fabrică” continuă să-i lărgască orizontul observațiilor sale specifice prin alte modalități de expresie artistică. Parelul cu surprinderea unor trădături noi de conștiință la personajele sale (fie că se numesc Petre Teiu sau Radu Andone) Dorian își imbogățește arsenalul dramatic. Desigur, procedeele folosite n-au pretinut înaltului. Dar funcția pe care o joară în piesa sa retrospectivă, comentatorială sau adresată direct către public a eroilor valorifica ideile într-o compoziție dramatică unitară. I s-a repropus piesei (B. Elvin) discursivitatea conflictului, aerul artificial al dramei. Repusul este înțeles. Aceste scđderi nu se datorează, credem, excesului de procedee folosite, ci faptului că unele personaje rămîn la un moment dat în prezent în compoziția piesei — și răspund într-un mod artificial solicitărilor sale. Conflictul este potențat de dramaturg prin acel „joc cumplit al presiunilor” din final, dar comenziile autorului sînt executate deficiente de personaje: creșterea presiunii rămîne un dat formal în conflict, pentru că nu este dublată de intensitatea corespunzătoare în trăirea personajelor.

Această deficiență este și mai pregnantă în piesa lui Al. I. Ștefănescu, „Camera fierbinie”, unde, într-o situație asemănătoare, problematica tehnică copleșește pe cea umană și unde conflictul, real, își pierde — după expunerea judicioasă a premizelor — aproape total intensitatea. După cum remarcă în cadrul discuției și autorul însuși, nu ni se pare fericită încercarea pe care a făcut-o Al. I. Ștefănescu de a explica eroarea criticii dramatice la aprecierea piesei sale. Nimeni nu poate susține, astăzi, necesitatea unui conflict-tip în care, ca într-o rețetă farmaceutică, să existe toate prejudiciile și „superstițiile” pe care le pune pe seama criticii Al. I. Ștefănescu (cea a „eroului principal”, a „azelor tradiționale” etc., etc.). Vasta, în primul rând, respingem schematicul, repudiază șablonul. Cînd s-a repropus piesei că după rezolvarea cazului Ovidiu Duda „conflictul... își pierde treptat intensitatea, scurgîndu-se în cele din urmă potolit, într-o albie a liniștii ideice” (D. Solomon) s-a spus, după părerea noastră, un adevăr.

Contra-argumentele autorului (plauzibile în articol) sînt infirmate de piesă. Dramaturgii își propun, e drept, să dezbăte situații de viață mai puțin simplită decît sînt, de fapt, în presă și această intenție este onorată. Dar într-o situație de viață complexă nu durează cîtă schematism? Nu cumva însuși dramaturgul Al. I. Ștefănescu urmează, fără să-și dea seama, printro tratare simplită, schemele unui conflict-tip? Conflictul dintre individualism și spiritul colectiv este foarte puțin reprezentat prin ciocnirea dintre atitudinea inginerului Frînculescu și comportarea coolectivului. Pe de o parte, pentru că resorțurile gestului final al inginerului Frînculescu (personaj) stera în general rămin străine spectatorului și pe de altă parte, pentru că nici celelalte personaje (Ioan, Maria etc.) n-au consistență dramatică. De aceea, intenția mărită de a autorului de a da întregului colectiv de muncă rolul unui personaj principal n-a fost în corporat organic în piesă.

— Se reținea la modul în care este tratat conflictul, sau răspuns, în ultimele două piese, problemelor actuale pe care le-au abordat. Preocupat de „noul general-uman” pe care a încercat să-l desprindă de-a lungul anilor pe șantierul țării, și care i-a prilejuit — pe lângă scrierea pieselor sale — un ciclu de reportaje și articole, Dorel Dorian are meritul că în „De se și fabrică” continuă să-i lărgască orizontul observațiilor sale specifice prin alte modalități de expresie artistică. Parelul cu surprinderea unor trădături noi de conștiință la personajele sale (fie că se numesc Petre Teiu sau Radu Andone) Dorian își imbogățește arsenalul dramatic. Desigur, procedeele folosite n-au pretinut înaltului. Dar funcția pe care o joară în piesa sa retrospectivă, comentatorială sau adresată direct către public a eroilor valorifica ideile într-o compoziție dramatică unitară. I s-a repropus piesei (B. Elvin) discursivitatea conflictului, aerul artificial al dramei. Repusul este înțeles. Aceste scđderi nu se datorează, credem, excesului de procedee folosite, ci faptului că unele personaje rămîn la un moment dat în prezent în compoziția piesei — și răspund într-un mod artificial solicitărilor sale. Conflictul este potențat de dramaturg prin acel „joc cumplit al presiunilor” din final, dar comenziile autorului sînt executate deficiente de personaje: creșterea presiunii rămîne un dat formal în conflict, pentru că nu este dublată de intensitatea corespunzătoare în trăirea personajelor.

Această deficiență este și mai pregnantă în piesa lui Al. I. Ștefănescu, „Camera fierbinie”, unde, într-o situație asemănătoare, problematica tehnică copleșește pe cea umană și unde conflictul, real, își pierde — după expunerea judicioasă a premizelor — aproape total intensitatea. După cum remarcă în cadrul discuției și autorul însuși, nu ni se pare fericită încercarea pe care a făcut-o Al. I. Ștefănescu de a explica eroarea criticii dramatice la aprecierea piesei sale. Nimeni nu poate susține, astăzi, necesitatea unui conflict-tip în care, ca într-o rețetă farmaceutică, să existe toate prejudiciile și „superstițiile” pe care le pune pe seama criticii Al. I. Ștefănescu (cea a „eroului principal”, a „azelor tradiționale” etc., etc.). Vasta, în primul rând, respingem schematicul, repudiază șablonul. Cînd s-a repropus piesei că după rezolvarea cazului Ovidiu Duda „conflictul... își pierde treptat intensitatea, scurgîndu-se în cele din urmă potolit, într-o albie a liniștii ideice” (D. Solomon) s-a spus, după părerea noastră, un adevăr.

Contra-argumentele autorului (plauzibile în articol) sînt infirmate de piesă. Dramaturgii își propun, e drept, să dezbăte situații de viață mai puțin simplită decît sînt, de fapt, în presă și această intenție este onorată. Dar într-o situație de viață complexă nu durează cîtă schematism? Nu cumva însuși dramaturgul Al. I. Ștefănescu urmează, fără să-și dea seama, printro tratare simplită, schemele unui conflict-tip? Conflictul dintre individualism și spiritul colectiv este foarte puțin reprezentat prin ciocnirea dintre atitudinea inginerului Frînculescu și comportarea coolectivului. Pe de o parte, pentru că resorțurile gestului final al inginerului Frînculescu (personaj) stera în general rămin străine spectatorului și pe de altă parte, pentru că nici celelalte personaje (Ioan, Maria etc.) n-au consistență dramatică. De aceea, intenția mărită de a autorului de a da întregului colectiv de muncă rolul unui personaj principal n-a fost în corporat organic în piesă.

— Se reținea la modul în care este tratat conflictul, sau răspuns, în ultimele două piese, problemelor actuale pe care le-au abordat. Preocupat de „noul general-uman” pe care a încercat să-l desprindă de-a lungul anilor pe șantierul țării, și care i-a prilejuit — pe lângă scrierea pieselor sale — un ciclu de reportaje și articole, Dorel Dorian are meritul că în „De se și fabrică” continuă să-i lărgască orizontul observațiilor sale specifice prin alte modalități de expresie artistică. Parelul cu surprinderea unor trădături noi de conștiință la personajele sale (fie că se numesc Petre Teiu sau Radu Andone) Dorian își imbogățește arsenalul dramatic. Desigur, procedeele folosite n-au pretinut înaltului. Dar funcția pe care o joară în piesa sa retrospectivă, comentatorială sau adresată direct către public a eroilor valorifica ideile într-o compoziție dramatică unitară. I s-a repropus piesei (B. Elvin) discursivitatea conflictului, aerul artificial al dramei. Repusul este înțeles. Aceste scđderi nu se datorează, credem, excesului de procedee folosite, ci faptului că unele personaje rămîn la un moment dat în prezent în compoziția piesei — și răspund într-un mod artificial solicitărilor sale. Conflictul este potențat de dramaturg prin acel „joc cumplit al presiunilor” din final, dar comenziile autorului sînt executate deficiente de personaje: creșterea presiunii rămîne un dat formal în conflict, pentru că nu este dublată de intensitatea corespunzătoare în trăirea personajelor.

Această deficiență este și mai pregnantă în piesa lui Al. I. Ștefănescu, „Camera fierbinie”, unde, într-o situație asemănătoare, problematica tehnică copleșește pe cea umană și unde conflictul, real, își pierde — după expunerea judicioasă a premizelor — aproape total intensitatea. După cum remarcă în cadrul discuției și autorul însuși, nu ni se pare fericită încercarea pe care a făcut-o Al. I. Ștefănescu de a explica eroarea criticii dramatice la aprecierea piesei sale. Nimeni nu poate susține, astăzi, necesitatea unui conflict-tip în care, ca într-o rețetă farmaceutică, să existe toate prejudiciile și „superstițiile” pe care le pune pe seama criticii Al. I. Ștefănescu (cea a „eroului principal”, a „azelor tradiționale” etc., etc.). Vasta, în primul rând, respingem schematicul, repudiază șablonul. Cînd s-a repropus piesei că după rezolvarea cazului Ovidiu Duda „conflictul... își pierde treptat intensitatea, scurgîndu-se în cele din urmă potolit, într-o albie a liniștii ideice” (D. Solomon) s-a spus, după părerea noastră, un adevăr.

Contra-argumentele autorului (plauzibile în articol) sînt infirmate de piesă. Dramaturgii își propun, e drept, să dezbăte situații de viață mai puțin simplită decît sînt, de fapt, în presă și această intenție este onorată. Dar într-o situație de viață complexă nu durează cîtă schematism? Nu cumva însuși dramaturgul Al. I. Ștefănescu urmează, fără să-și dea seama, printro tratare simplită, schemele unui conflict-tip? Conflictul dintre individualism și spiritul colectiv este foarte puțin reprezentat prin ciocnirea dintre atitudinea inginerului Frînculescu și comportarea coolectivului. Pe de o parte, pentru că resorțurile gestului final al inginerului Frînculescu (personaj) stera în general rămin străine spectatorului și pe de altă parte, pentru că nici celelalte personaje (Ioan, Maria etc.) n-au consistență dramatică. De aceea, intenția mărită de a autorului de a da întregului colectiv de muncă rolul unui personaj principal n-a fost în corporat organic în piesă.

— Se reținea la modul în care este tratat conflictul, sau răspuns, în ultimele două piese, problemelor actuale pe care le-au abordat. Preocupat de „noul general-uman” pe care a încercat să-l desprindă de-a lungul anilor pe șantierul țării, și care i-a prilejuit — pe lângă scrierea pieselor sale — un ciclu de reportaje și articole, Dorel Dorian are meritul că în „De se și fabrică” continuă să-i lărgască orizontul observațiilor sale specifice prin alte modalități de expresie artistică. Parelul cu surprinderea unor trădături noi de conștiință la personajele sale (fie că se numesc Petre Teiu sau Radu Andone) Dorian își imbogățește arsenalul dramatic. Desigur, procedeele folosite n-au pretinut înaltului. Dar funcția pe care o joară în piesa sa retrospectivă, comentatorială sau adresată direct către public a eroilor valorifica ideile într-o compoziție dramatică unitară. I s-a repropus piesei (B. Elvin) discursivitatea conflictului, aerul artificial al dramei. Repusul este înțeles. Aceste scđderi nu se datorează, credem, excesului de procedee folosite, ci faptului că unele personaje rămîn la un moment dat în prezent în compoziția piesei — și răspund într-un mod artificial solicitărilor sale. Conflictul este potențat de dramaturg prin acel „joc cumplit al presiunilor” din final, dar comenziile autorului sînt executate deficiente de personaje: creșterea presiunii rămîne un dat formal în conflict, pentru că nu este dublată de intensitatea corespunzătoare în trăirea personajelor.

Această deficiență este și mai pregnantă în piesa lui Al. I. Ștefănescu, „Camera fierbinie”, unde, într-o situație asemănătoare, problematica tehnică copleșește pe cea umană și unde conflictul, real, își pierde — după expunerea judicioasă a premizelor — aproape total intensitatea. După cum remarcă în cadrul discuției și autorul însuși, nu ni se pare fericită încercarea pe care a făcut-o Al. I. Ștefănescu de a explica eroarea criticii dramatice la aprecierea piesei sale. Nimeni nu poate susține, astăzi, necesitatea unui conflict-tip în care, ca într-o rețetă farmaceutică, să existe toate prejudiciile și „superstițiile” pe care le pune pe seama criticii Al. I. Ștefănescu (cea a „eroului principal”, a „azelor tradiționale” etc., etc.). Vasta, în primul rând, respingem schematicul, repudiază șablonul. Cînd s-a repropus piesei că după rezolvarea cazului Ovidiu Duda „conflictul... își pierde treptat intensitatea, scurgîndu-se în cele din urmă potolit, într-o albie a liniștii ideice” (D. Solomon) s-a spus, după părerea noastră, un adevăr.

Contra-argumentele autorului (plauzibile în articol) sînt infirmate de piesă. Dramaturgii își propun, e drept, să dezbăte situații de viață mai puțin simplită decît sînt, de fapt, în presă și această intenție este onorată. Dar într-o situație de viață complexă nu durează cîtă schematism? Nu cumva însuși dramaturgul Al. I. Ștefănescu urmează, fără să-și dea seama, printro tratare simplită, schemele unui conflict-tip? Conflictul dintre individualism și spiritul colectiv este foarte puțin reprezentat prin ciocnirea dintre atitudinea inginerului Frînculescu și comportarea coolectivului. Pe de o parte, pentru că resorțurile gestului final al inginerului Frînculescu (personaj) stera în general rămin străine spectatorului și pe de altă parte, pentru că nici celelalte personaje (Ioan, Maria etc.) n-au consistență dramatică. De aceea, intenția mărită de a autorului de a da întregului colectiv de muncă rolul unui personaj principal n-a fost în corporat organic în piesă.

— Se reținea la modul în care este tratat conflictul, sau răspuns, în ultimele două piese, problemelor actuale pe care le-au abordat. Preocupat de „noul general-uman” pe care a încercat să-l desprindă de-a lungul anilor pe șantierul țării, și care i-a prilejuit — pe lângă scrierea pieselor sale — un ciclu de reportaje și articole, Dorel Dorian are meritul că în „De se și fabrică” continuă să-i lărgască orizontul observațiilor sale specifice prin alte modalități de expresie artistică. Parelul cu surprinderea unor trădături noi de conștiință la personajele sale (fie că se numesc Petre Teiu sau Radu Andone) Dorian își imbogățește arsenalul dramatic. Desigur, procedeele folosite n-au pretinut înaltului. Dar funcția pe care o joară în piesa sa retrospectivă, comentatorială sau adresată direct către public a eroilor valorifica ideile într-o compoziție dramatică unitară. I s-a repropus piesei (B. Elvin) discursivitatea conflictului, aerul artificial al dramei. Repusul este înțeles. Aceste scđderi nu se datorează, credem, excesului de procedee folosite, ci faptului că unele personaje rămîn la un moment dat în prezent în compoziția piesei — și răspund într-un mod artificial solicitărilor sale. Conflictul este potențat de dramaturg prin acel „joc cumplit al presiunilor” din final, dar comenziile autorului sînt executate deficiente de personaje: creșterea presiunii rămîne un dat formal în conflict, pentru că nu este dublată de intensitatea corespunzătoare în trăirea personajelor.

Această deficiență este și mai pregnantă în piesa lui Al. I. Ștefănescu, „Camera fierbinie”, unde, într-o situație asemănătoare, problematica tehnică copleșește pe cea umană și unde conflictul, real, își pierde — după expunerea judicioasă a premizelor — aproape total intensitatea. După cum remarcă în cadrul discuției și autorul însuși, nu ni se pare fericită încercarea pe care a făcut-o Al. I. Ștefănescu de a explica eroarea criticii dramatice la aprecierea piesei sale. Nimeni nu poate susține, astăzi, necesitatea unui conflict-tip în care, ca într-o rețetă farmaceutică, să existe toate prejudiciile și „superstițiile” pe care le pune pe seama criticii Al. I. Ștefănescu (cea a „eroului principal”, a „azelor tradiționale” etc., etc.). Vasta, în primul rând, respingem schematicul, repudiază șablonul. Cînd s-a repropus piesei că după rezolvarea cazului Ovidiu Duda „conflictul... își pierde treptat intensitatea, scurgîndu-se în cele din urmă potolit, într-o albie a liniștii ideice” (D. Solomon) s-a spus, după părerea noastră, un adevăr.

Contra-argumentele autorului (plauzibile în articol) sînt infirmate de piesă. Dramaturgii își propun, e drept, să dezbăte situații de viață mai puțin simplită decît sînt, de fapt, în presă și această intenție este onorată. Dar într-o situație de viață complexă nu durează cîtă schematism? Nu cumva însuși dramaturgul Al. I. Ștefănescu urmează, fără să-și dea seama, printro tratare simplită, schemele unui conflict-tip? Conflictul dintre individualism și spiritul colectiv este foarte puțin reprezentat prin ciocnirea dintre atitudinea inginerului Frînculescu și comportarea coolectivului. Pe de o parte, pentru că resorțurile gestului final al inginerului Frînculescu (personaj) stera în general rămin străine spectatorului și pe de altă parte, pentru că nici celelalte personaje (Ioan, Maria etc.) n-au consistență dramatică. De aceea, intenția mărită de a autorului de a da întregului colectiv de muncă rolul unui personaj principal n-a fost în corporat organic în piesă.

— Se reținea la modul în care este tratat conflictul, sau răspuns, în ultimele două piese, problemelor actuale pe care le-au abordat. Preocupat de „noul general-uman” pe care a încercat să-l desprindă de-a lungul anilor pe șantierul țării, și care i-a prilejuit — pe lângă scrierea pieselor sale — un ciclu de reportaje și articole, Dorel Dorian are meritul că în „De se și fabrică” continuă să-i lărgască orizontul observațiilor sale specifice prin alte modalități de expresie artistică. Parelul cu surprinderea unor trădături noi de conștiință la personajele sale (fie că se numesc Petre Teiu sau Radu Andone) Dorian își imbogățește arsenalul dramatic. Desigur, procedeele folosite n-au pretinut înaltului. Dar funcția pe care o joară în piesa sa retrospectivă, comentatorială sau adresată direct către public a eroilor valorifica ideile într-o compoziție dramatică unitară. I s-a repropus piesei (B. Elvin) discursivitatea conflictului, aerul artificial al dramei. Repusul este înțeles. Aceste scđderi nu se datorează, credem, excesului de procedee folosite, ci faptului că unele personaje rămîn la un moment dat în prezent în compoziția piesei — și răspund într-un mod artificial solicitărilor sale. Conflictul este potențat de dramaturg prin acel „joc cumplit al presiunilor” din final, dar comenziile autorului sînt executate deficiente de personaje: creșterea presiunii rămîne un dat formal în conflict, pentru că nu este dublată de intensitatea corespunzătoare în trăirea personajelor.

Această deficiență este și mai pregnantă în piesa lui Al. I. Ștefănescu, „Camera fierbinie”, unde, într-o situație asemănătoare, problematica tehnică copleșește pe cea umană și unde conflictul, real, își pierde — după expunerea judicioasă a premizelor — aproape total intensitatea. După cum remarcă în cadrul discuției și autorul însuși, nu ni se pare fericită încercarea pe care a făcut-o Al. I. Ștefănescu de a explica eroarea criticii dramatice la aprecierea piesei sale. Nimeni nu poate susține, astăzi, necesitatea unui conflict-tip în care, ca într-o rețetă farmaceutică, să existe toate prejudiciile și „superstițiile” pe care le pune pe seama criticii Al. I. Ștefănescu (cea a „eroului principal”, a „azelor tradiționale” etc., etc.). Vasta, în primul rând, respingem schematicul, repudiază șablonul. Cînd s-a repropus piesei că după rezolvarea cazului Ovidiu Duda „conflictul... își pierde treptat intensitatea, scurgîndu-se în cele din urmă potolit, într-o albie a liniștii ideice” (D. Solomon) s-a spus, după părerea noastră, un adevăr.

Contra-argumentele autorului (plauzibile în articol) sînt infirmate de piesă. Dramaturgii își propun, e drept, să dezbăte situații de viață mai puțin simplită decît sînt, de fapt, în presă și această intenție este onorată. Dar într-o situație de viață complexă nu durează cîtă schematism? Nu cumva însuși dramaturgul Al. I. Ștefănescu urmează, fără să-și dea seama, printro tratare simplită, schemele unui conflict-tip? Conflictul dintre individualism și spiritul colectiv este foarte puțin reprezentat prin ciocnirea dintre atitudinea inginerului Frînculescu și comportarea coolectivului. Pe de o parte, pentru că resorțurile gestului final al inginerului Frînculescu (personaj) stera în general rămin străine spectatorului și pe de altă parte, pentru că nici celelalte personaje (Ioan, Maria etc.) n-au consistență dramatică. De aceea, intenția mărită de a autorului de a da întregului colectiv de muncă rolul unui personaj principal n-a fost în corporat organic în piesă.

— Se reținea la modul în care este tratat conflictul, sau răspuns, în ultimele două piese, problemelor actuale pe care le-au abordat. Preocupat de „noul general-uman” pe care a încercat să-l desprindă de-a lungul anilor pe șantierul țării, și care i-a prilejuit — pe lângă scrierea pieselor sale — un ciclu de reportaje și articole, Dorel Dorian are meritul că în „De se și fabrică” continuă să-i lărgască orizontul observațiilor sale specifice prin alte modalități de expresie artistică. Parelul cu surprinderea unor trădături noi de conștiință la personajele sale (fie că se numesc Petre Teiu sau Radu Andone) Dorian își imbogățește arsenalul dramatic. Desigur, procedeele folosite n-au pretinut înaltului. Dar funcția pe care o joară în piesa sa retrospectivă, comentatorială sau adresată direct către public a eroilor valorifica ideile într-o compoziție dramatică unitară. I s-a repropus piesei (B. Elvin) discursivitatea conflictului, aerul artificial al dramei. Repusul este înțeles. Aceste scđderi nu se datorează, credem, excesului de procedee folosite, ci faptului că unele personaje rămîn la un moment dat în prezent în compoziția piesei — și răspund într-un mod artificial solicitărilor sale. Conflictul este potențat de dramaturg prin acel „joc cumplit al presiunilor” din final, dar comenziile autorului sînt executate deficiente de personaje: creșterea presiunii rămîne un dat formal în conflict, pentru că nu este dublată de intensitatea corespunzătoare în trăirea personajelor.

Această deficiență este și mai pregnantă în piesa lui Al. I. Ștefănescu, „Camera fierbinie”, unde, într-o situație asemănătoare, problematica tehnică copleșește pe cea umană și unde conflictul, real, își pierde — după expunerea judicioasă a premizelor — aproape total intensitatea. După cum remarcă în cadrul discuției și autorul însuși, nu ni se pare fericită încercarea pe care a făcut-o Al. I. Ștefănescu de a explica eroarea criticii dramatice la aprecierea piesei sale. Nimeni nu poate susține, astăzi, necesitatea unui conflict-tip în care, ca într-o rețetă farmaceutică, să existe toate prejudiciile și „superstițiile” pe care le pune pe seama criticii Al. I. Ștefănescu (cea a „eroului principal”, a „azelor tradiționale” etc., etc.). Vasta, în primul rând, respingem schematicul, repudiază șablonul. Cînd s-a repropus piesei că după rezolvarea cazului Ovidiu Duda „conflictul... își pierde treptat intensitatea, scurgîndu-se în cele din urmă potolit, într-o albie a liniștii ideice” (D. Solomon) s-a spus, după părerea noastră, un adevăr.

Contra-argumentele autorului (plauzibile în articol) sînt infirmate de piesă. Dramaturgii își propun, e drept, să dezbăte situații de viață mai puțin simplită decît sînt, de fapt, în presă și această intenție este onorată. Dar într-o situație de viață complexă nu durează cîtă schematism? Nu cumva însuși dramaturgul Al. I. Ștefănescu urmează, fără să-și dea seama, printro tratare simplită, schemele unui conflict-tip? Conflictul dintre individualism și spiritul colectiv este foarte puțin reprezentat prin ciocnirea dintre atitudinea inginerului Frînculescu și comportarea coolectivului. Pe de o parte, pentru că resorțurile gestului final al inginerului Frînculescu (personaj) stera în general rămin străine spectatorului și pe de altă parte, pentru că nici celelalte personaje (Ioan, Maria etc.) n-au consistență dramatică. De aceea, intenția mărită de a autorului de a da întregului colectiv de muncă rolul unui personaj principal n-a fost în corporat organic în piesă.

— Se reținea la modul în care este tratat conflictul, sau răspuns, în ultimele două piese, problemelor actuale pe care le-au abordat. Preocupat de „noul general-uman” pe care a încercat să-l desprindă de-a lungul anilor pe șantierul țării, și care i-a prilejuit — pe lângă scrierea pieselor sale — un ciclu de reportaje și articole, Dorel Dorian are meritul că în „De se și fabrică” continuă să-i lărgască orizontul observațiilor sale specifice prin alte modalități de expresie artistică. Parelul cu surprinderea unor trădături noi de conștiință la personajele sale (fie că se numesc Petre Teiu sau Radu Andone) Dorian își imbogățește arsenalul dramatic. Desigur, procedeele folosite n-au pretinut înaltului. Dar funcția pe care o joară în piesa sa retrospectivă, comentatorială sau adresată direct către public a eroilor valorifica ideile într-o compoziție dramatică unitară. I s-a repropus piesei (B. Elvin) discursivitatea conflictului, aerul artificial al dramei. Repusul este înțeles. Aceste scđderi nu se datorează, credem, excesului de procedee folosite, ci faptului că unele personaje rămîn la un moment dat în prezent în compoziția piesei — și răspund într-un mod artificial solicitărilor sale. Conflictul este potențat de dramaturg prin acel „joc cumplit al presiunilor” din final, dar comenziile autorului sînt executate deficiente de personaje: creșterea presiunii rămîne un dat formal în conflict, pentru că nu este dublată de intensitatea corespunzătoare în trăirea personajelor.

COLIVILE CU ELETORI

Cei interesați de cauză în zgrile-norii Broadway-ului, în aceste zile în general artiști debutanți sosiți din provincie: pictori, compozitori, cîntăreți, instrumentiști, poeți, regizori etc. Acea categorie nefelică de cetățeni care, imboldiți prin născare cu harul talentului, sînt obligați în regimul capitalist, să îmbrace uniforma mizeriei o dată cu exercițiul profesional lor.

Cei drept există și artiști înșiși în manevrarea banului. Dar aceștia sînt relativ puțini. Omul de artă autentic se dovedește a fi în general neîmbăci în valorificarea comercială a propriului său talent. Tocmai de aceea o armată întreagă de manageri grijulii s-au hotărît să le umple acest gol al existenței lor și în schimb au unu „dramă” să le necesarează drumul spre glorie. Managerii la rîndul lor sînt totuși oameni „filantropi” care, înființînd pe Broadway „Casa distracțiilor”, le-au pus la îndemîna btouri, telefoane și oficii de publicitate. (Despre această „Casă a distracțiilor” a scris numeroase articole cunoscutul gazetier american, E. Liebling, colaborator al revistei „Confidential” și a numeroase publicații de filme din S.U.A.)

În această lume de talenți nu le mai rămîne decît să pășască pragul acestor case și să se transforme peste noapte în... celebriități.

Primele nivele ale „Casei distracțiilor” sînt rezervele editurilor mai mari, dar autorul debutant, care a citit în ziar anunțul prin care i se garantează publicarea și difuzarea operelor — urcă de obicei spre etajele superioare. Aici el nu găsește, cum se aștepta, camere cu birouri somptuoase, ci doar un birou într-o cameră de scîndură, mobilată fiecare cu o masă și două scaune. Într-una din aceste colivii autorul dă în sfîrșit cu ochii de omul care i-a promis celebritatea.

Încă din hol vizitoarea „stea literară” a fost avertizată — prin intermediul unui tabel, conținînd numele tuturor managerilor — că omul său, nu „primar” decît la o anumită oră din zi, în naivitatea sa, artistul sosiți din provincie interpretează această limitare a timpului drept un semn că omul său este extrem de ocupat. Nu-i trece deocamdată prin cap că ora aceasta exactă este dictată de resursele bănești ale ocupanților camerei, care nu este în stare să închirieze această colivie jălnică decît pe timp de un ceas; și într-o astfel de boază se succed într-o singură zi 7-8 sau chiar mai mulți chiriși și subchiriși de acest fel.

Alteori, autorul debutant este anunțat că nu va putea intra în grațiile vizitorului său Mecena decît prin intermediul telefonului. Atunci omul formează numărul indicat și întilnește mai întii vocea „secretarului” care-l dă apoi legătura cu cabinetul directorului. Și din nou, în naivitatea sa, solicitantul nu bănuiește că „directorul și secretarul” nu sînt decît doi dintre jălnicii manageri staționați în fața cabinelor telefonice din holul parterului și care, pentru un dolar pe zi plătit direcției, capătă dreptul să întreprindă aci concorbiri cu clienții lor.

Într-un fel sau altul, așadar, autorul ajunge să-și predea manuscrisul protectorului său. Acesta îl examinează de îndată, surzitor, că peșteră înșurubată este necesară să dețină indirect pînă la trepădușilor din colivile de lemn. Managerul alege dintre acestea, după cum e cazul, un autor de texte sau un compozitor și, în schimbul său accont de 2 dolari, îi comandă textul sau melodia respectivă. Proaspăt

tul coautor este obligat să-și lizeze marja în răstimp de o oră, după care mai primește cinci dolari. Apoi managerul comandă tipărirea manuscrisului într-o suflă de exemplare, pe care le expediază poetului (sau compozitorului) și cu aceasta, în celelalte, afacerea e încheiată.

Artiștii dramatici și lirici, muzicanții și regizorii nu sînt nici ei ignorați: la etajele superioare se află alți chiriși și subchiriși ai colivii de lemn, specializați în acest domeniu de artă. Iată cum se fac treburile aci: unul dintre aceștia Eueret Winterbotton, manager și dirijor de jazz, tocmai a primit din partea unui desenator așful comandă: „Eueret Winterbotton și aristocrații rock-and-roll-ului”. Iată-l coborînd în fața clădirii unde, așezat pe bordura trotuarului, așteaptă muzicanții șomeri. Dirijorul alege patru dintre ei și le dă să completeze un formular de contract. Cel patru proaspeți „aristocrați ai rock-and-roll-ului” urcă la etajul VII, împrumutînd de la un cămătar cincii dolari, și, coborînd la parter, își scot instrumentele reținute la casa specială de amanet aflată tot aci. Apoi însoțiți de „binefăcătorului” lor se îndreaptă spre spelunca ce le-a fost repartizată.

... Și asta mai departe. Pentru fiecare ramură de artă, „Casa distracțiilor” a prezăcut cite o colivie de lemn, conținînd doi-trei manageri de acest fel. Ce se întimplă cu autorii debutanți după acest prim contact cu lumea editorilor? Cei mai slabi de ingeri se lasă păgubași. Cei mai tari își caută norocul în altă parte. Fără a bănuși deocamdată că jalmoasă „Casă a distracțiilor” nu reprezintă decît o serie de fereștrucii cu vederi spre jungla care-i așteaptă.

Liviu MAIOR



Renato GUTTUSO

Pier Paolo Pasolini: Cenușa lui Gramsci

Personalitatea complexă a lui Pier Paolo Pasolini se exprimă într-o activitate care adevărat prodigioasă. De la romancier la poet, de la critic literar la filolog, de la scenarist de filme la cercetător al folclorului și textelor poetice dialectale, Pasolini a realizat o gamă variată de experiențe în care se manifestă talentul și seriozitatea cercetătorului. Dintre operele poetice ale lui Pasolini, volumul Cenușa lui Gramsci a apărut drept unul dintre evenimentele cele mai importante de după război în câmpul poeziei. „Cenușa lui Gramsci” abordează

problemele fundamentale ale lumii moderne, oferindu-se ca o profunzime de credință politică. Această poezie cuprinde de fapt o analiză critică a societății italiene ale lărilor cetățenști; ea a inclus experiența armetismului și a depășit-o într-o vastă claritate a cîmpului ideologic, a dezbaterei lirice energice. Afirmînd că aceste poezii s-ar putea defini ca leopardiene, Carlo Salinari arăta că ele semnifică din nou o poezie de ideal, hrană de o problematică ideologică și morală, și nu numai o poezie de impresii, „fragmentară”. Prunusețea și

noianța acestui poezii, nouate conștină în deschiderea perspectivei. Împresionat în această măsură pe Italo Calvino, de pildă, care se arăta convins că această operă marchează o etapă nouă în lirica italiană a zilelor noastre.

Cele șase părți ale volumului Cenușa lui Gramsci cu toate subtemele variate, au la bază motivul conștinței intelectuale moderne, conștință de declinul capitalismului, conștință atent al istoriei vremii sale, cu clase muncitoare și mizeria ei de a reinnoia societatea, istoria.

Poetul își imaginează în poemul său că se află în „Cimitero degli Inglesi” la Roma, în fața mormintului lui Gramsci, întemeietor al Partidului Comunist Italian; Gramsci a murit răpus de fasciști în urma anilor de chinuri îndurate în temnițe și exiluri. În fața mormintului lui Antonio Gramsci, poetul îi parvîn de la fabricile din Testaccio lovinurile oceanelor care acasă sfîrșit „vechii dominații” burgheze, obiect de ură și diarept.

Pasolini urmărește cu o pasionată frământare în versurile sale trecerea poporului de la faza lipsei de conștință socială pe drumul spre conștința luptei fizice, declarată ca o necesitate istorică pentru a putea merge înainte. Iar de aci înainte nu ai altă cale / decît să dai urcuș nerăbdătoare de dreptate / puterea ferocă / să dai lumii unei vremi care-înțepe / lumina aceluia ce este aceea ce nu știe încă.

Prezența poporului ca element de întinerire a lumii, prin forța de șoc față de lumea veche, prin vitalitatea lui transformatoare este urmărirea de poet în lumina propriei sale transformări ideologice, văzută tot ca o necesitate care trebuie în mod firesc să se împlinească; „e o necesitate să înțelegi, și-nțelegi să treci la fapă... e o necesitate a năuși îngădui răzăr / cu fața înnoirea vremii”.

Ochii și limba poetului surprind marea oras modern în cea mai frumoasă noapte a verii, ori sub lumina exuberantă a soarelui care arde peste unitor și mizerul oras, peste mahalalele nu barci și magazii, peste sîmbra și frînăta muncă a celor care se întorc seara acasă de la lucru în salopetele

LEON KRUSKOWSKI



A murit Leon Kruskowski — cunoscut scriitor și publicist polonez, membru al Comitetului Central și Partidului Muncitoresc Unit Polonez. Este o grea pierdere pentru poporul frate polonez și pentru literatura sa.

Opera lui Leon Kruskowski cuprinde romane cu teme istorice ca „Kordian” și care se înscrie în tradiția realistă a literaturii poloneze. În alte cărți descrie viața satului polonez înaintea primului război mondial sau lupta antifascistă. În domeniul dramaturgiei, Kruskowski s-a impus cu piesele „Nemții” și „Prima zi de libertate” unde dezbate aspecte ale vieții din Polonia și alte țări în timpul războiului și după eliberare, relevînd lupta forțelor democratice împotriva dușmanilor noi Poloni, împotriva fasciștilor și militaristilor germani.

Leon Kruskowski a fost și un diriz luptător pentru pace, fiind laureat al premiului internațional Lenin „Pentru înfrîngerea între popoare”.

... și marea oras modern în cea mai frumoasă noapte a verii, ori sub lumina exuberantă a soarelui care arde peste unitor și mizerul oras, peste mahalalele nu barci și magazii, peste sîmbra și frînăta muncă a celor care se întorc seara acasă de la lucru în salopetele



ROBLÈS

Emmanuel Roblès, născut la Oran (Algeria) în 1914, este unul dintre scriitorii cei mai apreciați ai generației de după al doilea război mondial. Făcînd parte din grupul de scriitori veniți din Africa de Nord, din mijlocul căruia s-au ridicat Albert Camus, Jean Arouche, Jules Roy, el s-a impus marelui public prin piesa de răsănit mondial „Montserrat”. Virtuozitatea sa de autor dramatic, dovedită în această piesă, care își lăsa subiectul din lupta pentru independență a Venezuelei împotriva colonialiștilor spanioli și conținea clare accente contemporane, s-a manifestat cu aceeași siguranță și în celelalte opere dramatice, „Porfirio”, „Adevărul a murit”, „Orologiul”, ca și în altele nemănumărate romane, dintre care „Travail d'homme” („Muncă bărbătească”) și „Les hauteurs de la ville” („Înălțimile orașului”) au fost înnumărate cu două importante premii literare: primul, cu Marele premiu al literaturii din Algeria și Premiul romanu-

lui populist (1947), al doilea cu Premiul Femina (1948).

Acest scriitor, pe care desigur că cei mai mulți dintre cititorii noștri l-au descoperit pentru prima dată pe afilele care vesteau reprezentarea piesei „Montserrat” — a fost citeva zile oaspetele Bucureștilor. Cu acest prilej am stat de vorbă cu el. Stînd că a început să scrie de timpuriu, l-am întrebat ce l-a determinat să scrie.

— Motive? Ele pot fi găsite în dorința pe care am avut-o întotdeauna de a înțelege mai bine lumea, de a-mi limpezi concepțiile despre viață. Aveam pe atunci vâsta conștinței că scriind, aș putea sesiza mai bine lucrurile. Pe măsură ce scriam, căpătăm efectiv conștința realității și a tuturor problemelor complexe pe care mi le pune și pe care trebuia să le desclădesc. Astfel, am izbutit să înțeleg mai bine lumea în care trăiam. La drept vorbind, toate acestea se petreceau în mod confuz în mine. N-aveam o privire prea clară asupra acestor lucruri.

— Și care au fost profesiunile pe care le-ați exercitat înainte de a vă dedica în întregime literaturii? revin eu.

— Mai întii am fost institutor, am fost însă silit să-mi părăsesc elevii, pentru a-mi face stațiun militar. Dar chiar în timpul militariei m-a atras gazetarul, unde am început să învăț primele exerciții ale meseriei scriitoricești. Scriul zilnic, conciziunea care se cere gazetarului, selecțiunea esențialului din realitate, au fost pentru mine o bună școală. A trebuit să renunț în cele din urmă la gazetarie, pentru a mă dedica în întregime literaturii, căci profesunea de ziarist devenise prea absorbantă. Pare paradoxal, dar ea lasă puțină vreme celui care vrea să scrie literatură. Și eu vroiam să scriu, să nu fac altceva decît să scriu...

— Și care-i lucrarea care a relevat numele dvs. marelui public?

— „Les Hauteurs de la Ville”, scrisă în 1947.

— Din tot ce ați scris, cit aume se bazează pe o experiență personală?

— Aproape totul.

— Se aplică această mărturie și piesei „Montserrat”?

— Firește!

— Nu ați luat oare materialul și ideea piesei din călătoria pe care ați făcut-o în 1946 în America de Sud?

— Într-o oarecare măsură, da, dar ideea piesei mă stăpînea de multă vreme.

— Ați debutat ca romancier. Ce v-a atras atunci spre teatru?

— Scena constituie un mijloc de acțiune mai direct decît acela pe care îl-i poate oferi cartea și este în același timp de o mai mare eficacitate. Așa că atunci cînd m-am gîndit să creez „Montserrat”, am socotit că ideile ei vor fi mai ușor și mai bine ascultate dacă vor fi rostite de scenă.

deci așternut în paginile unei cărți. Că am avut dreptate și că am fost bine înțelese a dovedit-o faptul că elementele fasciste din Columbia și Peru au interzis piesa mea în aceste țări.

— Ce reprezintă „nouul vă” pentru literatura franceză?

— O încercare de înnoire a romanului prin tehnică, din păcate, tehnică face adeseori să se uite ceea ce este întru-o romană rămîne esențial: viața, destinul omului.

— „Angajarea” în sens social-ideologic este una din principalele cerințe ale contemporaneității față de scriitor. Știu că problema aceasta este viu discutată în cercurile de oameni de artă în Occident. Cum priviți dvs. această problemă?

— Inevitabil, necesară! răspunde cu hotărîre Roblès. Scriitorul într-un „turn de fildeș” este azi o imagine anacronică.

— Cu ce ocazie vă aflați în țara noastră?

— Pentru că mi s-a jucat piesa mea „Montserrat” timp de patru ani consecutivi, ceea ce mi-a născut dorința să cunosc publicul românesc. Și mai ales pentru că am auzit foarte mult vorbindu-se despre viața poporului dvs. Și despre succesele lui remarcabile în construirea unei noi vieți și cum sînt un om care a călătorit mult și căruia îi place să verifice „de visu”...

— În sfîrșit, o ultimă întrebare; ce proiecte aveți?

— Să scriu în țara noastră un nou roman, care are ca titlu provizoriu: „La remouée du fleuve” („Urcind cursul fluvului”). Să mă consacru publicării operelor postume ale prietenului meu Mouloud Feravim, scriitorului algerian pe care o echipă de ucigași ai O.A.S.-ului l-au omorît în Algeria. L-am cunoscut la Alger, acum treizeci de ani și de atunci m-am legat de el cu o traică prietenie. La înapoierea mea de la Brazzaville, urma să mă întinsec cu el la Oran, dar, nu l-am mai văzut. Cu citeva zile înainte, își părăsea casa pentru a se duce la El-Bias, unde avea o întilnire cu alți animatori ai Centrelor Sociale, dar acolo nu-l așteptau numai aceștia, ci și moartea. În urma lui a rămas un „Journal”, niște nuvele, eseuri și un roman neterminat, „Les chemins qui montent”.

Vorbim de mai bine de o oră. Noaptea a invăluit orașul și o adiere de aer răcoros străbate prin fereastra larg deschisă. Roblès s-a ridicat de pe scaun și s-a dus la fereastră să privească afară. Pe asfaltul lucios și de curînd stropit se ridică aburii ușori.

— Frumos oraș! exclamă el, observînd cum alegă urmele opace și tremurante ale roșilor de autobuze sau cum din cînd în cînd, cu o precizie matematică, un troleibuz luminat, lunecă pe drumul său, fixat o dată pentru todeauna, spre un punct ce dispare la orizont. Miine îmi fagăduiesc o minunată plimbare prin capitala dvs., ce pare atât de veselă și plină de tinerețe.

Paul B. MARIAN

TASSOS LIVADITIS (Grecia)

Noi, domnilor, noi, iubim pacea

Dacă pe neașteptate veți auzi ferestrele voastre vibrînd să știți că e din pricina strigătelor noastre. Dacă la cină, vă lipsește pinea să știți că e din pricina miilor de flămînzii ai lumii.

Ție îți vorbim. Ție care, de la un capăt la celălalt al zilei îți scuipi plămîni într-o mină din Cardiff. Ție, care vinzi perii de dinți pe o stradă din Melbourne urmărind de vîntul de nord și jandarmi. Ție, mamă Molei, îți vorbim Ție, așa cum stai încovoiată în fundul unei spălătorii din Chicago în timp ce toji trei fii ai tăi dorm în țară străină, undeva în Pacific.

Ție, frate, de pe toate străzile din toate orașele lumii. Vouă vă vorbim. Vouă care trebuie să vă scoateți hainele de muncă

și să plecați în război, vouă care trebuie să vă îmbrățișați vițelul și să plecați în război

văouă care trebuie să vă îmbrățișați mama în grabă și să plecați în război

— Unde vă duceți? — Opriti-vă!

Deasupra tuturor caselor, deasupra tuturor cîmpurilor deasupra tuturor tranșelor și sirmelor ghimpeate nu vedeți mina pe care v-o întinde fratele vostru? Amin! Îți vă că odată voi ați visat o nouă auroră o auroră în care oamenii vor avea un zîmbet imens un zîmbet asemeni cu o piine rotundă.

Lacrimi, închisori, lagăre de concentrare și războaie iată ce-au făcut ei din lumea noastră, o, frați. Pe trotuarele orașelor noastre răsună cirîbele născute în patruzeci și două de războaie.

Gesturile tremurătoare ale orbilor fac să coboare noaptea peste viața noastră. Morții stau întinși pe treptele caselor noastre. Ei așteaptă. Mii de morți așteaptă să se sfîrșească războaiele.

În clipa cînd noi spargem piatră la marginea drumurilor în clipa cînd noi ne urcăm pe schele se croesc planuri războinice la Washington

Lacrimile noastre nu sînt cotate la bursă și numai morții fac acțiunile să se urce. Dar noi, noi nu vrem să murim.

Cînd copiii plîng pe străzile lumii ei plîng pentru pace. Cînd femeile suspină pe pragurile caselor pentru pace suspină. Cînd spunem: piine, ecoul răspunde: pace.

Cînd cîinii urlă sub zvoarele nopții noi ne îngrijorăm de destinele păcii. Cînd vorbim de morții noștri, ne rugăm pentru pace. Cînd decidem ușa, noi așteptăm pacea. Cînd săpăm ogoarele, căuțăm un grăunte de pace. Cînd mormel noaptea li-i frig, pentru pace se înfioară Cînd pomurelul se leagănă-n vînt, el strigă: Pace, Pace.

Dacă vedeți un om ducînd o boccea sub braț și plîngînd amîniți-vă că toți sîntem oameni, că tot astfel, și voi întorcîndu-vă acasă, ați putea să găsiți casa voastră-n ruine.

Așa dar, lăsați-ne, domnilor, lăsați-ne-n pace! Trebuie să ne îngropăm morții. Să frîmțimăm pinea familiilor noastre. Să cîrpinăm hănuțele copiilor, Să ne oșezăm pe pragul caselor noastre și să stăm cu vecinul la sfat.

Noi, domnilor, noi iubim pacea, și sîntem gata să murim pentru pace!

Despina MLADOVEANU

În romînește de TAȘCU GHEORGHIU



SPOVEDANIA UNEI NEGRESE...

„Cartierul disperării” („Quartier de despojo”), care care a devenit renumită și a fost tradusă în 15 limbi mediată după apariție, este jurnalul unei negrese, locuitoare a cartierului din colibe de la marginea orașului Sao Paulo.

Autoarea cărții, Carolina Maria de Jesus nota: „Aici în „favela” viața este aproape pentru toți o luptă insuportabilă de grea. Numai eu însă pot exprima aceste suferințe. Și scriu cu speranța că voi fi folosită de oamenii”.

Jurnalul Carolinei Maria de Jesus a fost întâmplător descoperit de un ziarist din Sao Paulo și transmis editurii. Iată citeva însemnări din jurnal:

„Acela care are putere să-și trăiască viața pînă la sfîrșit poate fi numit erou”.

2 MAI. — M-am gîndit la senzor Thomas, care e-a sinucis. Dacă înău toți săracii ar hotărî să se sinucidă pentru că sînt flămînzii, puțini ar rămîne în viață.

18 MAI. — Locuitorii „favela” mîncă atunci cînd găsesc ceva de mîncare. Toți au familii mari. Trăia aici o spaniolă dona Maria Puerta, a cumpărat pămînt și mulți alți s-au lipit de totul ce săși poată construi o casă. Casa e gata, copiii ei însă — are opt copii — s-au îmbolnăvit de tuberculoză. Sînt oameni care cînd văd cum trăim spun: ce comar! Numai porci pot trăi într-un asemenea loc... Încercu cu încercu îmi pierd gustul de viață și mă cuprînde indignarea. Și e o minie dreptă.

22 MAI. — Toată ziua am scris. Ne-au rămas cîteva măcaroase, am să le înclăzesc și am să le dau copiilor... N-am ulei, și așa un gust oribil. Vera mă împloară: — Mama, vîndemă dunei Julita, acolo au mîncare bună!...

6 Iunie. — Am fiert niște orez cu pește și l-am dat de mîncare copiilor. Se urmă un pecat să adun surcele. Asta-i soarta mea — să tot adun. Numai fetele n-am reușit să adun...

16 Iunie 1959. — Astăzi n-avam ce mîncă. Am vrut să-mi cooking copiii să ne omorîm toți împreună. M-am răzgîndit însă. M-am uitat la copiii și mi s-a făcut milă de ei. Sînt plîni de viață. Cel care trăiește înău are nevoie de mîncare.

28 AUGUST. — Cel mai rău lucru din lume este foamea.

Certea este scrisă cu o mare simplitate și forță artistică. În negre fără școală care abia știe să scrie editori au descoperit o scriitoare talentată.

Într-o librărie Carolina de Jesus, dînd autografe cumpărătorilor a fiintînd pe unul dintre senzorii, cunoscut pentru discursurile lui umflate despre apărarea intereselor poporului. Autografa l-a scris pe cartea: „Nădărușe că veți da săracilor ceea ce le este necesar și că veți înceta să mai băgați împoziție în buzunari”.

După apariția cărții „Cartierul disperării” s-a alcătuit o comisie de destiniere a „favela”. „Favela” însă nu-i una structură — în Sao Paulo mai sînt încă unepreze în afara de aceea în care a trăit Carolina de Jesus. Și cite mai sînt în celelalte orașe

*) Cartier de cocloane.