Biblioteca Centrală Regională Hunedoara-Deva

Proletari din toate țările, uniți-vă!

GAZETA LITERARĂ

Anul X, nr. 22 (481) — Joi 30 mai 1963

ORGAN SĂPTĂMÎNAL AL UNIUNII SCRIITORILOR DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

8 pagini 50 bani

pag. 4: TRAIAN COȘOVEI povestire

pag. 7: V. MÎNDRA cronica dramatică

pag. 4 C. PRISNEA: „Cu undița"

pag. 8 Trei poezii de Salvatore QUASIMODO

pag. 7 EUGEN BARBU: Reflector

EUGEN JEBELEANU

Madrigal pe schelă pentru o muncitoare

Te privești în oglinda rotundă
ce se ridică-n zori sclipind departe,
acolo unde cu degete transparente
vîntul clatină umbrele spicelor.
Ai pleoapele ca niște clape
ce fac să cînte
prelungii tăi ochi muzicali.
Visezi.
Ți-alunecă-n priviri schele-nstelate,
uriași grei de beton armat
cu pantaloni de piatră,
cu ochi electrici,
cu largi danturi de trepte.

Vreau să le urc, eu, primul.
Ca o săgeată trec prin
ochii tăi larg deschiși,
prin toate aceste palate
pe care le vei înălța.

Urc treptele în goană,
două cîte două.
Nu mă zărești, nu ai să știi.
Răsună viitorul în ochii tăi deschiși,
ca o furtună
solară
ce mă liniștește.

...Dar ți-ai întors tăcutul cap sever
fardat c-un strop de soare,
și cu argint de var,
și cu carmin de cărămidă pură
și ai clipit.
Și am rămas închis în ochii tăi
pe treptele ce le înalți într-una.

N. TONITZA

Fetița pădurarului

TUDOR ARGHEZI

tabletă picturală

Complex absurd, uneori mi se pare că toți cunoscuții în viață au murit și că unii morți mai trăiesc.

Încă nu am ajuns la împăcarea cu ideea că mai ales doi din prietenii mei de inimă au pierit.

Mă surprind cu mîna pe telefon căutîndu-le vocea în neant. Tace unul și celălalt tace: ce de tăceri într-o horă de umbre! Singură noaptea răspunde: ai uitat că prietenii ți-au fost destituiți din viață și că s-au mutat într-altă parte, într-altă lume, departe, foarte departe, peste fruntarii și nemărginiri?

De ziua celor 83 de ani am simțit cîteva tresăriri violente. O urare semnată... Eminescu! Nepotul unuia care nu mai moare niciodată. Și o telegramă iscălită „văduva lui Ștefan Dumitrescu". Iată-l pe Ștefan Dumitrescu aci, în odaie, într-un tablou.

Cu cel dintîi stau de vorbă în cartea lui. Cu celălalt în gînd... El vorbește-n culoare și desen. Cîndva avea glasul înțelepciunii. Mă pricepeam bine și cu el. Aș fi vrut să-mi aduc aminte anul, vechi acum, al unei întîlniri cu el în atelierul lui din strada Smîrdan: Demult, iarăși, demult... Dacă trebuie să mă iau după astrologia felicitărilor consolatoare de viața trăită, acest **demult** o să mai sporească... Cine știe cît! Se apropie de provizoria noastră făptură veacul, depănat din furca majestății sale imperiale Vremea...

Se vorbește de preparativele unei expoziții a picturilor lui Ștefan Dumitrescu. Ea vine la timp. Fostul meșter cu pensula și paleta va putea să le vorbească noilor tinereți cu vocația poeziei de penel. El nu e adeptul banalei scăpări de răspunderi: „așa l-am văzut".

El vorbește tăcînd. Pictura lui le spune că demnitatea lucrului realizat face parte din arta modelată direct pe obiect. Într-adevăr, rătăcirile vicioase sînt condamnate de viața naturii, spațiul în care poate să ia expresia ființă și să subziste. Cine-l părăsește se bagatelizează.

Orice meșteșug are materiale proprii și strictul lui alfabet. A ieși deliberat din ele și a te împrumuta din maidanul de hîrburi ale similifilosofiei e mediocritate și lipsă. Iritată de această absență de ceea ce se chiamă talent, se ivește formula demagogiei. În substanță se intercalează un intrus, un intelectualism de intelect falsificat și apar corcitura, hibridul, avortonul, pruncul hermafrodit.

În harababura gustului, Ștefan Dumitrescu aduce aminte noilor ucenici ai șevaletului că pictura aparține ochiului și nu geometriei, abstracției și dezordinei mintale.

După rîndul Grigorescu-Luchian, se manifestase generația impresionantă din care s-au deosebit valorile „Grupului celor patru", Tonitza, Șirato, sculptorul Oscar Han și Ștefan Dumitrescu, o nouă afirmare, o nouă școală, o nouă academie.

P. S. — O ciudată lungă tăcere mută începe să dureze poate că prea mult, așternută peste două nume contemporane: **Isachie**, unicul nostru clasic portretist, de calitatea maeștrilor din Luvru și — mă rog! pictorul **Löwendal**, alt portretist. Încă nu s-a putut afla că portretul reprezintă dimpreună cu nudul superlativul scrisului cu pensula, cărbunele și creionul, cu penibilele lui exigențe și dificultăți (de care fug din răsputeri consacrații) ca să fie pus și cerut de drept în fruntea artelor plastice?

Se întîmplă că tocmai epoca noastră profund istorică duce lipsa artiștilor portretiști în stare să fixeze pentru posteritate figura creatorilor ei, prezintată viitorului în simple fotografii. — T. A.

COMPOZIȚIE-SUBIECT ÎN PROZĂ (II)

S. Damian

După lectura unor cronici te surprinde identitatea sistemelor de referință la care sînt supuse romane de o structură diversă. Aprecierile înșiruite într-o ordine previzibilă par mai curînd a fi răspunsurile la un chestionar-tip: cît de încordat e conflictul? sînt diferențiate personajele? există o gradare a acțiunii, o creștere cronologică a evenimentelor? finalul rezolvă toate dramele și încheie traiectoria eroilor? Adesea aplicarea acestor criterii corespunde intențiilor autorilor, care au optat pentru o fizionomie precisă de roman. E firesc de aceea ca eforturile lor să fie judecate și validate în conformitate cu cerințele tipului respectiv de compoziție. Mai tristă devine postura cărților concepute într-o altă manieră, și introduse mecanic în categoria de mai sus. O critică științifică judecă însă construcția unei opere în unitatea dintre fond și formă, delimitează modul de narațiune ales, verifică valabilitatea lui în funcție de principiile realismului socialist. Intransigent în apărarea purității ideologice a literaturii, în exprimarea dezideratului ca scrierile analizate să întruchipeze concepția despre lume a clasei muncitoare, criticul nu poate să fie normativ la aprecierea tipului de compoziție.

Nu-i mai puțin adevărat că studiul construcției în proză nu e o operație pasivă, de înregistrare, de recepție. Oricît de comprehensiv ar fi criticul, el selectează și discerne, previne erorile, pledează pentru experiențele fecunde. Dacă urmărești respectuos maniere felurite de creație, și remarci bunăoară porțiunile aride, terne, din proza documentului, unde dispar caracterele în contemplarea secătuită de noutate și de interes a unor gesturi și fapte (cum se întîmplă în paginile nereușite din romanele lui Francisc Munteanu) sau remarci porțiunile grandilocvente ale prozei alegorice, cu o paralelă forțată între realitate și imaginile gravate de prea multe simboluri (ca în scrierile mai slabe, poematice ale lui Traian Coșovei), simți pînă la urmă pofta imperioasă de a citi din nou un roman întocmit după regulile sfinte ale genului: un subiect antrenant, cu o creștere a tensiunii dramatice (expoziție, intrigă, deznodămînt...), cu chipuri descrise multilateral, în relații complexe, cu un conflict ramificat și bine soluționat, cu o vervă epică inepuizabilă.

Epoca noastră cunoaște transformări adînci ale conștiinței, și asigură o dezvoltare multilaterală personalității umane, ea este propice creării în paginile literaturii a unor caractere puternice, a unei tipologii eroice și exemplare. Epoca noastră e bogată în situații de o noutate și adîncime impresionante, momente ale construirii unei lumi noi, ale desferecării din cătușele prejudecăților și umilințelor. Încă

(Continuare în pag. 6)

DESTINUL ROMANULUI MODERN

Ion Vitner

Iluzia coexistenței pașnice în domeniul ideologiei, între viziunea noastră, socialistă, cu privire la fenomenele vieții și ale culturii, și aceea a burgheziei imperialiste, constituie fără îndoială cea mai periculoasă înșelare sau autoînșelare. Nu poți împăca dorința de a construi și de a perfecționa existența umană și rezultatele elaborării intelectuale, cu aspirațiile erostratice ale burgheziei, cu dorința ei de nimicire și spulberare a marilor cuceriri omenești. Este bine, cred, să oferim cît mai multe exemple concrete în acest sens, pentru ca să putem înțelege că utilizarea produselor intelectuale ale conștiinței burgheze nu duce decît la pericolul grav al anihilării propriilor noastre valori umaniste. Asemenea reflecții mi-au fost inspirate de către lectura amplului studiu „Istoria romanului modern", publicat recent (la editura Albin Michel, 1962) de către criticul și istoricul literar R. M. Albérès, lucrare extrem de sugestivă în ceea ce privește abisul care desparte ireductibil gîndirea marxistă, sau progresistă contemporană, de manifestările distructive ale gîndirii burgheze.

„Istoria romanului modern" are o calitate certă. Autorul ei nu mai caută să mascheze prin sofisme, o realitate pe care orice gîndire rațională o descoperă în domeniul romanului occidental, și anume maladia, sau maladiile grave, care afectează acest gen atît de iubit de un public larg.

De cel puțin trei sau patru decenii, publicistica literară occidentală este preocupată de criza romanului, pesimiștii începînd să vorbească chiar de dispariția lui. Sînt oferite exemple, sînt căutate soluții, se iau și se oferă interviuri, se editează studii, etc., etc. Fără îndoială, modul alarmant în care este prezentată problema rămîne specific spiritului comercial al presei burgheze, care prosperă numai de pe urma senzațiilor tari dăruite cititorului, chiar dacă acestea sînt extrase dintr-o îndeletnicire refractară senzaționalului, cum este studiul filologic.

Albérès reprezintă însă atitudinea literaților burghezi ajunși la convingerea că strigătele de alarmă, noțiunea de criză, nu pot decît discredita o cultură a cărei apologie ei sînt hotărîți cu orice preț să o facă. De aceea, nu fără aplomb interpretativ, Albérès idilizează fenomenul descompunerii romanului burghez și-l prezintă drept ultima cucerire intelectuală demnă de însemnătate, ca pe un factor de progres și singur drum autentic al romanului universal. Demonstrația este executată chiar cu metodă. Istoricul ne face sensibili la faptul că descompunerea romanului burghez nu se produce prin efectul unui simplu hazard, ci pe baza unei concepții, a unui sistem de idei riguros determinate de legi interioare, ducînd în loc de creație la distrugerea unor valori acumulate de-a lungul cîtorva secole. Al doilea punct de atracție al studiului său constă în deducția, de astădată extrem de adevărată, că ceea ce noi numim agonie a romanului burghez și decadență față de marile lui valori umaniste, rezultă dintr-o aservitare, în condiții istorice noi, a premizelor estetice ale naturalismului. După Albérès, factorul cel mai important în desfășurarea diferitelor aspecte ale decadenței artei romanului contemporan (criticul vorbește, bineînțeles, de progres), provine din influența absolută exercitată de către naturalism asupra genului în ultimele decenii.

Autorul „Istoriei romanului modern" consideră realismul vetust și inapt de a reflecta complexitatea existenței omului contemporan. După el, realism înseamnă acumulare descriptivă în spirit plat, narațiune domestică a unui lucru știut de romancier dinainte, dar nu *trăire* autentică și pasionată a faptului narat. Romanul balzacian, de exemplu, îi apare ca o astfel de culme a platitudinii, salvată numai prin faptul că descrierea arhitectonicii, a mobilierului și a detaliilor vestimentare sînt „semnele vizibile ale unei realități esoterice" (!). Dezvăluirea *misterelor sociale* de către Balzac, Dickens, E. Sue, Victor Hugo (din „Mizerabilii"), face din asemenea romane „o mistică și un esoterism" și numai astfel investite, Albérès le acceptă, deși tot ce reprezintă atitudine realistă în materie de roman îi apare ca un semn al „decadenței". Flaubert, din punctul său de vedere, reprezintă culmea frustrată a decadentismului: „Împărtășim — scrie el — mai curînd satisfacțiile stilului pe care ni le oferă Flaubert, decît suferințele Emmei Bovary...". Flaubert este decretat, în acest mod, un exponent al „bizantinismului popularizat". Albérès subliniază, după cum se observă, terminologia exegezei materialiste, pentru a lovi în capodoperele realismului universal.

Etapa cea mai importantă a istoriei romanului modern este, pentru criticul francez, naturalismul. „Deasupra artei întrucîtva școlărești a descripției — scrie el, subînțelegînd prin aceasta realismul — poate fi găsită la marii romancieri naturaliști, înfruntarea omului cu destinul său". Naturalismul, adaugă Albéres, nu este un ansamblu de teorii literare, ci o *atitudine*, o viziune asupra destinului uman, încărcată de pesimism și de angoase, amintind prin atrocitate de *tragedia originară* și în care *răul* este o lege și nu o maladie. Cu toate că nu neagă punctul de plecare pozitivist al naturalismului, criticul elogiază estetica zolistă pentru caracterul mistic pe care-l capătă în aplicația ei concretă, făcînd în acest sens și o paralelă cu arta mistică a lui Claudel din „Pantoful de satin".

Naturalismul este acceptat pentru că „nu caută să pătrundă în profunzimea conștiinței", pentru că „refuză subtilitatea analizelor și adîncimile subiectivității". Toate acestea, plus intriga romanului, desfășurarea unei finalități, bine înțeles tendențiozitatea, în care noi vedem filonul

(Continuare în pag. 6)

CARȚI PENTRU COPII

MARCEL BRESLAȘU: „O nouă poveste a vorbei"

Piesa cea mai reprezentativă, aceea care împrumută și titlul volumului, antrenează cu vervă și ingeniozitate gustul copilului pentru aspectele brusc revelate, pentru descoperiri de natură să-i izbească imaginația și să-i dezvăluie varietatea miraculoasă a lumii. Noua poveste a vorbei constituie astfel revelația graiului vorbit, a bogăției scinteietoare de sensuri implicate în cuvînt, și adesea într-unul și același cuvînt. Copilului care citește sau ascultă formulările vii, scăpărătoare ale poetului-moralist, i se destăinuie înțelesul unor noțiuni fundamentale pentru înțelegerea vieții din jur (socialismul, pacea, etc) și i se explică nuanțat și serios, fără dădăceală inutilă, semnificația unor atitudini. Marcel Breslașu are darul de a se exprima accesibil, (cînd textul nu e totuși prea încărcat de digresiuni) cu o voioșie nesimulată, și un simț autentic al jocului, izbutind să comunice cu lumea de reprezentări, cu tipul specific infantil de a recepta impresiile realității. El vădește o încredere firească în puterea de înțelegere a copilului, în resursele native ale inteligenței sale, nu are aerul că „se coboară la nivelul..." etc. De o factură mai modestă, poezia Cine-o fi?, variație nu prea strălucită pe o temă clasică în poezia pentru copii. Calitatea volumului, în ansamblul său, constituie o confirmare a ideii, ce se impune a fi cît mai des amintită, că literatura pentru copii trebuie făcută de scriitori cu vocație pentru ea.

L. R.

NICOLAE LABIȘ: „Păcălici și Tîndăleț"

Labiș imaginează în acest poem adresat copiilor, ce s-ar intîmpla dacă eroii populari Păcală și Tîndală (în viziunea copiilor oameni maturi, în toată firea) ar deveni niște onorabili capi de familie ai căror odrasle să fie cam de vîrsta cititorilor. Nevestele celor doi eroi populari devin atunci Păcălina și Tîndălina, onorabile gospodine, mame orgolioase și grijulii care la serbarea pomului de iarnă se mîndresc, conform obiceiului statornicit în astfel de ocazii, cu odraslele lor. Eroii figurează o varietate de atitudini etice, tratate de scriitor cu umor și seriozitate. Strofele care relatează aventurile lui Păcălici în lumea reală și foarte „normală" sînt de un farmec încîntător. Eroul e plin de ingeniozitate, însușire de care beneficiază și întreaga dialectică a întîmplărilor la care asistăm. Se revelă astfel o calitate, de care s-a vorbit mai puțin, a poeziei lui Labiș, simțul „epic" desăvîrșit. Ideia generală, spusă aici copiilor, ar putea să fie formulată astfel: necesitatea unei atitudini active în viață, cititorul fiind îndemnat să nu rămînă nepăsător la nimic, să reacționeze prin aprobare sau dezaprobare, la tot ce se întîmplă în jurul său. Ideie care, într-un plan specific, corespunde, constantei etice din poezia majoră a lui Nicolae Labiș.

T. R.

STIL ȘI LIMBĂ

MODURI DE EXPRIMARE

Adoptînd părerea unor specialiști care consideră modul de exprimare a literaturii artistice superior limbii literare obișnuite, M. Novicov contestă, în nr. 17—476 al Gazetei literare, existența unui STIL specific literaturii, susținînd că literatura se exprimă printr-o limbă care emană direct din limba întregului popor.

Argumentele d-sale sînt, în ordine:

1° „Literatura artistică nu se scrie într-un stil al ei, ci se scrie prin juxtapunerea esteticește cerută a tuturor stilurilor limbii. Scriitorul folosește cînd stilul solemn, cînd cel familiar, cînd cel vorbit..." (G. L. 17—476, p. 6).

2° „...sfera de cuprindere a fenomenului lingvistic e mult mai largă în cazul literaturii artistice, în comparație cu limba literară obișnuită" și, în consecință „...cum se poate ca un fenomen mai larg să fie doar o varietate funcțională a unui fenomen mai îngust?" (loc. cit.).

3° „De fapt, ca fenomen concret, limba literară (definită lingvistic) nici nu există, e o abstracție, un simplu sistem de norme, care, inevitabil, rămîne mereu în urma vieții" (loc. cit.) spre deosebire de limba literaturii artistice care „nu este o varietate trunchiată, ci o emanație și o expresie nemijlocită a limbii întregului popor" (loc. cit.).

M. Novicov are perfectă dreptate cînd spune că scrisul artistic recurge la toate modalitățile de exprimare lingvistică (d-sa le numește stiluri) spre a se realiza ca mesaj estetic, dar procesul nu este o juxtapunere, o alăturare sau suprapunere nediferențiată, ci o subordonare a modalităților amintite, subordonare determinată, chiar după aprecierea lui M. Novicov, de cerințele esteticii. Reproșînd lui B. Cazacu faptul că „scapă cu totul din vedere că unul din mijloacele principale prin care se realizează în beletristică funcția expresiv-estetică a limbii este tocmai folosirea a d e c v a t ă (sublinierea mea) a întregului sistem de stiluri corelative al limbii literare comune", M. Novicov face, fără să vrea, dovada că stilul literaturii artistice, „limba" literaturii artistice sau, cum credem că ar fi denumit și mai exact, „limbajul" artistic există ca variantă funcțională a limbii, pentru că este organizat de estetică și este adevărat ori de cîte ori se realizează această organizare.

Spre deosebire de toate unitățile funcționale ale limbii, caracterizate prin aceea că, în ele, limba se utilizează numai ca instrument de comunicare, în limbajul artistic limba nu reprezintă numai un asemenea instrument, ci și o b i e c t u l asupra căruia artistul își exercită în condiții determinate puterea sa creatoare; cea mai evidentă ilustrare fiind poezia.

Limbajului artistic nu i se poate contesta, prin urmare, înzestrarea de unitate diferențiată a limbii. Rămîne să vedem dacă el este subordonat limbii în întregime sau unei variante a acesteia. să analizăm deci al doilea argument al lui M. Novicov. În prealabil este necesar să clarificăm citeva noțiuni foarte importante pentru discuție.

În orice limbă există, în situații care variază după împrejurări, două unități fundamentale, bine diferențiate: limba populară și limba cultă. Celei din urmă i se spune în mod curent și limbă literară. Poate nici în acest caz termenul de „limbă" nu este indicat și s-ar potrivi mai bine termenul „limbaj", dar aceasta este o chestiune de detaliu.

Fiecare din cele două unități conține o cantitate de elemente lingvistice identice și o cantitate de elemente diferențiatoare. Limbajul popular este totdeauna colorat dialectal, evident nu spre a răspunde unor necesități estetice, ci pentru că este în primul rînd limbajul dintr-o anumită regiune.

Limba cultă (literară) se subdivide potrivit cu funcțiunile ei în două variante principale, în limbajul tehnico-științific și în limbajul artistic, deosebirea dintre ele fiind determinată de poziția colectivelor sociale care le întrebuințează. În primul caz, exprimarea este considerată simplu instrument, prelucrat în principiu numai spre a i se asigura corectitudinea; în al doilea caz, prelucrarea face din însăși expresia ideilor și sentimentelor o construcție artistică.

PUIA H. MASICHIEVICI — Portret

Incontestabil că sfera de utilizare a faptelor concrete de limbă, capabile de a da mesajului structură artistică poate fi foarte mare, dar nu cantitatea de material transformă mesajul într-o construcție de artă, ci, cum foarte bine observa M. Novicov însuși, a d e c v a r e a, deci c a l i t a t e a exprimării. Nu vom putea, prin urmare, dovedi prin cantitatea de material, că „limba" literaturii artistice nu se subordonează limbii culte, adică literare, deoarece ierarhia dintre limbaje este funcțională, nu cantitativă.

În sfîrșit, argumentul lui M. Novicov că limba literară „ca fenomen concret..., e o abstracție" nu sună convingător. Limba cultă, adică literară, este, ca și orice variantă a ei, abstractă și concretă în același timp. Abstractă prin regulile structurii ei în mod necesar generale; concretă prin realizări materiale în care e inclusă automat esența ei specifică de limbă cultă. Evident că limba sau limbajul literaturii artistice „nu este o varietate trunchiată...", căci nu e o felie dintr-un fruct. Ea este un mod de concretizare a limbii culte, chiar dacă are o foarte mare cantitate de material lingvistic luat din limbajul popular. Ne declarăm deci de acord cu M. Novicov cînd d-sa se ridică împotriva „limbii literaturii artistice, varietate trunchiată...", dar nu putem primi concluzia scoasă de d-sa din această idee că limbajul literaturii artistice este expresia nemijlocită a limbii întregului popor. Limbajul literaturii artistice este o expresie mijlocită a limbii întregului popor. Între el și limba întregului popor se interpune limba cultă, adică literară, regulile ei, peste care artistul poate eventual să sară, deși nu vedem la ce i-ar folosi!

Argumentul valorii estetice a limbii din creațiile populare la care s-ar putea face apel nu răstoarnă teza de mai sus. Spațiul nu ne îngăduie să intrăm în amănunte. Pe scurt, limba populară are și ea o variantă artistică din care, ca dintr-un embrion, a provenit limbajul artistic al limbii culte, dar nu este, credem, nici o îndoială că astăzi cele două specii sînt distincte. Balanța înclină la unii scriitori mai mult într-o parte, la alții mai mult în cealaltă, căci și Creangă și Camil Petrescu au loc sub soarele limbajului artistic al limbii culte. Subliniem al limbii culte, în sens de literară!

Nici dacă cineva ar scrie poezie, nuvelă sau roman în argou, lucrurile nu s-ar schimba, nu pentru că o excepție confirmă regula, ci pentru că prelucrarea estetică a unei limbi speciale ca argoul confirmă faptul că orice limbaj artistic iese, dacă putem spune astfel, dintr-un limbaj non-artistic, printr-o schimbare de destinație.

Existența simultană a mai multor variante ierarhizate ale limbii trebuie privită ca o interdependență, ca o neconenită trecere din limbajul popular în cel cult, din cel cult în cel popular, din limbajele tehnico-științifice în limbajul artistic etc. Ar fi o naivitate să se creadă că funcțiunile stilistice distincte duc la spargerea limbii în bucăți care s-ar izola unele de altele. Contactele dintre limbaje le face pe acestea să se rafineze și, prin ele, se rafinează și limba în ansamblu.

I. COTEANU

concurs de muzică ușoară

Pe linia realizării recomandărilor adoptate de Consiliul muzicii din Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, în ședința lărgită din [illegible] februarie [illegible], în scopul stimulării creației originale de muzică ușoară romînească și a activității interpretative din domeniul acestui gen, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă organizează:

CONCURSUL DE CREAȚIE DE MUZICĂ UȘOARĂ ROMÎNEASCĂ

La acest concurs pot participa compozitori și autori de texte, membri și nemembri ai uniunilor de creație, profesioniști și amatori, indiferent de vîrstă.

În cadrul unei varietăți a formelor genului, creatorii vor putea aborda o tematică largă, inspirată din realitatea nouă a țării, [illegible] vor putea să [illegible] optimismul și dragostea de viață a poporului nostru. [illegible] întreaga gamă a sentimentelor omului nou, constructor al socialismului.

Lucrările vor fi prezentate la concurs în [illegible]: pentru solo voce, cu acompaniament de pian sau în [illegible] pentru grup vocal, cu acompaniament de pian.

Lucrările, purtînd un motto și fiind însoțite de un plic închis în care se vor indica numele și adresa autorilor, vor fi trimise pe adresa: „Consiliul muzicii, Casa Scînteii, București", pînă la data de 15 iulie a.c., cu mențiunea „Pentru concurs".

Se va anexa la lucrări textul dactilografiat, iar pe fiecare partitura se vor indica trei interpreți preferați de compozitor.

Vor fi admise în concurs numai lucrările — muzică și text — noi, care nu au mai fost popularizate sau prezentate la alte comisii sau concursuri.

Lucrările trimise la concurs vor fi analizate de un juriu format din personalități artistice de specialitate, reprezentanți ai Consiliului muzicii, Uniunii Compozitorilor, Uniunii Scriitorilor, Radioteleviziunii, Uniunii Tineretului Muncitor etc.

Concursul se va desfășura în două etape:

— Etapa I va avea loc la București și va consta dintr-o primă selecție a lucrărilor prezentate. Cele reținute de juriu vor fi programate în concertele publice din cadrul festivalului de muzică ușoară ce va avea loc în luna august a.c. pe litoral.

— Etapa a II-a se va desfășura în cadrul festivalului și va consta din prezentarea lucrărilor, selecționate la etapa I, în concerte publice. În aprecierile lucrărilor de concurs, juriul va folosi și diferite forme de consultare a publicului auditor.

Se vor acorda următoarele premii:

1. Marele premiu al concusului de muzică ușoară, în valoare de 14.000 lei, acordat de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă pentru lucrarea cea mai valoroasă din punct de vedere al muzicii și textului, repartizat astfel:

lei 8.000 pentru muzică.
lei 6.000 pentru text.

2. — Premiul Uniunii Tineretului Muncitor.
3. — Premiul Uniunii Compozitorilor.
4. — Premiul Uniunii Scriitorilor.
5. — Premiul Comitetului de Radiodifuziune și Televiziune.
6. — „Premiul litoralului", acordat de Comitetul Executiv al Sfatului Popular al Orașului Constanța.

Valoarea fiecăruia dintre aceste premii va fi de 10.000 lei repartizată astfel:
Lei 6.000 pentru muzică.
Lei 4.000 pentru text.

Toate celelalte lucrări apreciate de juriu ca bune vor fi achiziționate de către Consiliul muzicii din C.S.C.A.

Juriul va acorda premii pentru cele mai bune interpretări ale soliștilor și orchestrelor care vor participa la concertele festivalului.

La începutul lunii iulie apare numărul dublu (6—7) al revistei „VIAȚA ROMÎNEASCĂ"

400 pagini consacrate problemelor de istorie literară din primele patru decenii ale secolului XX.

În sumar, texte inedite și studii despre:

Tudor ARGHEZI, Felix ADERCA, Ion BARBU, Hortensia-PAPADAT-BENGESCU, Mihai BENIUC, Lucian BLAGA, Demostene BOTEZ, Otilia CAZIMIR, N. D. COCEA, Mihai CODREANU, Victor EFTIMIU, Gala GALACTION, Anton HOLBAN, Emil ISAC, Panait ISTRATI, Adrian MANIU, Gib MIHAESCU, Ion MINULESCU, Vasile PIRVAN, Ion PILLAT, Mihai RALEA, Liviu REBREANU, Ion Maria SADOVEANU, Mihail SADOVEANU, Mihail SEBASTIAN, Ionel TEODOREANU, G. TOPIRCEANU etc.

cronica literară

ION IANOȘI „Romanul monumental și secolul XX"

Aplaud, înainte de toate, la autorul acestui studiu masiv consacrat romanului aversiunea arătată așa-numitei „cercetări estetice generale", care face teoretizări abstracte și caută apoi în cîmpul artelor exemple spre a-și ilustra vidul propozițiilor. «Parantezele de genul „vezi simfonia cutare" sau „dovadă tabloul marelui pictor" — precizează Ion Ianoși — nu rezolvă nimic. Ele sînt simple adaosuri exterioare care vor să acopere cunoașterea insuficientă a unui sau altui domeniu concret. La temelia oricărei generalizări trebuie să stea practica artistică, concluziile teoretice se cer extrase, distilate din analiza fenomenului viu. Credem că n-ar fi lipsit de sens ca un timp — pînă la stabilirea unui echilibru sănătos între general și particular — esteticianul să se intereseze în studiile sale mai mult de fenomenul concret, literar, muzical, plastic, teatral, cinematografic, decît de estetică însăși (căci pe aceasta din urmă, prin forța lucrurilor, nu o va pierde din vedere»)... Iată cea mai bună carte de vizită pentru cercetarea întreprinsă. Intr-adevăr, Ion Ianoși fuge de speculația goală, pe veșnicele teme: oglindirea realității în artă; conținut și formă etc. Ceea ce-l interesează e o problemă concretă legată nemijlocit de însăși dezvoltarea literaturi contemporane, de impulsurile ei interioare. Despre ce e însă vorba, în fond, pentru că titlul cam vag nu dă o idee exactă asupra obiectului cercetării? Autorul își propune să urmărească una din formele manifestării sublimului, monumentalul, în romanul secolului al XX-lea. Nu întreprinde însă o cercetare gratuită. Mobilul studiului e foarte precis și se înscrie repede în sfera cîtorva probleme de mare actualitate. Monumentalul se concretizează în diferite arte, în arhitectură ca și în muzică, în pictură ca și în literatură. Aceasta din urmă cunoaște numeroase genuri și spețe. Dintre ele, demonstrează Ion Ianoși, unele se arată la o epocă anumită mai potrivite să întruchipeze monumentalul. In vremea noastră, „romanul epopee" pare înzestrat cu asemenea virtuți.

Am ajuns însă astfel și pe nesimțite la o problemă serioasă de filozofie a culturii și care privește însuși destinul literaturii contemporane. Romanul, reia Ion Ianoși o temă de meditație estetică hegeliană, e continuatorul modern al epopeii vechi și ilustrează în istoria artelor o evoluție. Dar aici, autorul trece la critica marxistă a procesului dezvoltării istorice. Romanul modern — arată el — e față de epopeea antică o formă artistică superioară. In același timp însă modul de viață burghez se refuză prin structura lui intimă marii epici. Cu alte cuvinte, istoria romanului relevă un fenomen curios: Mijloacele epicii se dezvoltă considerabil prin Rabelais, Cervantes, Dickens și Balzac. In același timp însă, lumea capitalistă, cu viziunea ei individualizată, tinde tot mai mult să îndepărteze romanul de natura lui epopeică, de marile sinteze socialistorice în măsură să cuprindă existența unei întregi societăți în momente definitorii. Infringerea acestui proces de reducere a suflului epic reclamă forțe, pe care nu le posedă decît artiștii geniali ca Tolstoi, scriitori foarte intim legați de viața poporului lor ca Sadoveanu, la noi. Absența monumentalului din cultura burgheză modernă este un simptom de decrepitudine în ordine umanistă. Ion Ianoși aduce în acest sens cîteva mărturii ale lui Thomas Mann și le comentează cu inteligență. Pe de altă parte reînvierea monumentalului ar fi în vremea noastră expresia eliberării omului de mutilările pe care le-au săvîrșit asupra spiritului său societatea împărțită în clase antagonice, regăsirii pe o treaptă superioară a orizonturilor marilor creații epice din trecut. Problemele romanului epopee interesează deci deaproape literatura realist socialistă. Se schițează astfel și elementele unei confruntări a esteticii marxiste cu estetica burgheză contemporană. Oroarea acesteia din urmă de epic, de eroic, de social, de tot ce e respirație largă, mișcare amplă a vieții, își capătă prin contrast coloritul antiumanist exact.

In această perspectivă, lucrarea discută cîteva aspecte ale monumentalității în roman. Considerînd „Război și Pace", prototipul etern al genului, Ion Ianoși analizează două capodopere ale realismului socialist înrudite ca structură cu grandioasa reconstituire tolstoiană: „Viața lui Klim Samghin" în care vede o „panoramă dinamică a deceniilor" și „Donul liniștit", pe care-l consideră „epopeea revoluției socialiste". Studiul aduce în discuție încă două romane, din literatura contemporană apuseană. Prin ele autorul caută să scoată în evidență formule, sub care se prelungesc tradițiile realismului critic în veacul al XX-lea. E vorba de „umanismul militant" al dilogiei lui Heinrich Mann, „Tinerețea și maturizarea regelui Henric IV" și de viziunea prăbușirii unei clase în ciclul de romane consacrat de John Galsworthy familiei Forsyte. Ultimele două analize sînt consacrate fenomenului literar romînesc. „Răscoala" lui Rebreanu e astfel privită ca romanul care izbutește să cuprindă „clocotul maselor" țărănești la 1907, iar creația sadoveniană ca „Saga, Cartea, Biblia" poporului romîn, în sensul formulei folosite de Hegel. Studiile lui Ianoși se impun prin bogăția concretului. Cercetarea teoretică pornește aici de la îmbrățișarea tuturor particularităților artistice ale operei. Spre deosebire de mulți alți esteticieni, care vorbesc despre cărți ca despre niște tratate de istorie sau sociologie, se vede de la început că autorul e un bun cititor, că vibrează acolo unde textul îi solicită sensibilitatea și imaginația. Paginile despre Klim Samghin sînt pline de viață. Se simte în fiecare epitet că volumele compacte ale lui Gorki, comentatorul le-a parcurs cu delicii, întîrziind asupra detaliilor, purtînd în minte prezența halucinantă a zecilor de personaje, interogînd frazele spre a le stoarce ultimul sens. Considerațiile trezesc apetitul cititorului, îl îndeamnă să reia cartea, înarmat cu idei care-i deschid perspective nebănuite la prima lectură. Ce satisfacție mai mare poate avea cercetarea estetică, decît această dovadă „pe viu" că a făcut evident frumosul! La fel, cu o reală pătrundere în esența mitico-populară a realismului sadovenian, Ion Ianoși comentează spiritul acestei creații atît de originale. Comentariul nuanțat nu se lasă vrăjit de text și tinde mereu către propoziții teoretice cu valoare de generalitate. Definirea practică a tipului de roman epopee se face prin „Război și Pace" de-a lungul unei sumedenii de distincții teoretice privitoare la „lărgimea epică", la includerea timpului istoric în narațiune, la divagațiile științifice ale autorului, la „ideea populară", la felul cum individualul capătă semnificația întregului, etc., cu finețe filozofică și rigoare științifică. Trecerea de la poezie la proză în evoluția culturilor e o temă cu interesante implicații estetice atinse prin analiza monumentalului sadovenian. La fel puterea de cuprindere a romanului, abordată cu prilejul analizei „Răscoalei" lui Rebreanu. In toate aceste chestiuni teoretice ca și în altele neamintite aici, autorul aduce puncte de vedere efectiv noi și personale, făcînd într-adevăr să progreseze cercetarea. Secretul reușitelor e tocmai menținerea fermă în cîmpul problemelor concrete, practice ale esteticei, adică în miezul exercițiului artei literare, modestia de a trata probleme limitate dar adevărate și nu teme ultra-generale, care au ambiția să epuizeze „misterul" creației, prin cîteva locuri comune repetate pînă la năucirea auditorului.

Pentru această orientare sănătoasă, semnificativă e și importanța acordată localizării istorice. Ion Ianoși situează cu multă grijă fenomenele artistice aduse în discuție, le pune în legătură cu un întreg țesut cultural, din care fac parte. Speculația estetică își caută o temelie solidă în istorism. Un mare număr de fapte, examinate de aproape și în contextul epocii, reduc considerabil posibilitatea interpretărilor hazardate, construite pe exemple luate la întîmplare, prin sărituri acrobatice peste secole și peste culturi diferite. Observațiile asupra romanului „Război și Pace" pleacă de la o prealabilă cercetare a literaturii clasice ruse. Opera e situată într-o serie istorică, din păcate numai națională nu și universală. (Tolstoi trebuie explicat firește, prin Pușkin și Gogol, dar și prin Dickens și Balzac), Dilogia lui Heinrich Mann, Ion Ianoși o examinează deasemeni într-o ambianță social culturală, a emigrației germane antifasciste (Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, Anna Seghers, L. Wasserman, A. Zweig, etc.). „Klim Samghin" apare ca o operă strîns legată de obiectivele unui anumit moment al literaturii sovietice, ca și „Donul liniștit" dealtfel. Principiul acesta nu prea e respectat în discuția despre „Forsyte Saga" și efectele se resimt imediat. Termenii de raportare la o atmosferă literară specifică (și cine nu știe cît de specifice sînt toate lucrurile în Anglia!) lipsesc. Dar poziția izolată în care se prezintă Galsworthy trădează o lacună mai serioasă a însuși planului cercetării.

Cartea nu e o istorie a romanului epopee, fie ea și rezumată la secolul XX. Ion Ianoși își alege cîteva piese demonstrative, tipice pentru anumite aspecte ale problemei, le examinează (cu excepția ciclului Forsyte) în ansamblul tendințelor pe care le ilustrează din punct de vedere istorico-literar și caută prin intermediul lor să-și susțină reflecțiile de ordin estetic. Procedeul nu e rău (l-a folosit și Erich Auerbach în cunoscutul său studiu asupra realismului, Mimesis, și nu de mult Carlo Salinari într-o lucrare consacrată miturilor decadentismului italian). Cu o condiție însă, piesele alese să epuizeze formulele romanului epopee, apărute în secolul XX, să reprezinte toate tipurile acestuia. Studiul lui Ion Ianoși lasă o categorie întreagă de opere complet la o parte. Dacă nu „Ulysse", cel puțin „Finnegans Wake" de Joyce are ambiția de a fi o epopee și nu numai a poporului irlandez, ci a omenirii întregi. In căutarea timpului pierdut, Proust învie o întreagă lume și-i narează drumul inexorabil spre neant. Trilogia lui John Dos Passos, „U.S.A." e construită cu intenții explicite de a fi rezumatul vieții americane din ultimele decenii. In alte variante țeluri epice tot atît de ample își propun în operele lor cu o structură foarte diferită, Döblin, Musil și Broch. Ion Ianoși previne obiecția precizînd că în studiul său nu se va ocupa decît de monumentalitatea romanului realist contemporan. Despărțirea, deși îndreptățită, nu scuză absența măcar a principalelor opere citate aici și nepomenite decît fugitiv în lucrare. Aceasta întîi pentru că numai așa se poate face demonstrația riguroasă a tezei pe care autorul o enunță și care are — am arătat — o implicație în ordinea filozofiei culturii, importantă și extrem de actuală. Apoi, pentru că doar prin confruntare și examen critic comparativ formula realistă a monumentalității este în măsură să-și definească exact esența. Altfel se naște primejdia ca noțiunile să fie folosite în mod arbitrar. De ce „Forsyte Saga", tabloul prăbușirii unei clase, ar avea caracter de epopee, ar poseda o monumentalitate realistă (fie ea și limitată de ignorarea maselor populare) și „In căutarea timpului pierdut" nu? De ce formele de narațiune aluzivo-simbolică, investite cu funcția de a proiecta faptele cotidiene pe un fundal mitic ar intra în obiectul lucrării cînd le folosește Sadoveanu și nu Giono, să zicem? Dar chiar în cîmpul monumentalității realiste modelele alese pentru analiză lasă loc anumitor nedumeriri. Oare reconstituirea uluitoare a acelei Yoknapatapha, regiunea imaginară, care rezumă toată societatea sudistă nu-l îndreptățește mai degrabă pe Faulkner să ocupe un capitol al lucrării decît pe Galsworthy sau pe Heinrich Mann? Sau nu prezintă interes pentru examinarea problemei romanului epopee în secolul XX, sub efectiv toate aspectele lui semnificative o carte ca „La est de Eden", în care autorul (John Steinbeck) încearcă să se facă rapsodul epocii pionieratului? Și înfîrșit, nu există posibilitatea de a atinge monumentalitatea în roman, prin înălțimea ideilor, prin uimitoarea lor arhitectură de adevărată catedrală avîntată în splendide arcuiri pe cer, cum se întîmplă la Thomas Mann, în „Doktor Faustus"? Dar cu această întrebare am intrat într-o altă sferă de probleme. Dincolo de o bună cunoaștere a autorilor studiați, lectură întinsă, informație de specialitate bogată, simț al specificității artistice, gust și capacitate de teoretizare filosofică, principalul merit al lucrării lui Ion Ianoși este că aduce o reală contribuție pe tărîmul esteticii, în sensul că face foarte viu sensibilă noțiunea de monumentalitate în literatură. Reușita aceasta se constată mai ales practic. In analiza unor opere termenul dobîndește semnificații multiple, își nuanțează sensul și la rîndul lui, (fapt extrem de important!) ajută considerabil în reliefarea valorii scrierilor respective. Disociațiile estetice se dovedesc utile. Prin categoriile la care face apel, Ion Ianoși reușește să pună expresiv în evidență anumite calități deosebite ale cîtorva romane importante, prețuite ca opere epice fundamentale, și pînă acum, dar nu cu rigoarea și evidența oferite de această perspectivă inedită. Sentimentul mi s-a impus mai ales în legătură cu „Răscoala" lui Rebreanu și eposul sadovenian al „Fraților Jderi". Sînt scrieri în legătură cu care nu s-au făcut la noi puține observații critice substanțiale. Cercetătorul le reia, le comentează și le integrează apoi într-o judecată cu o solidă bază estetică. Iar aici ideia monumentalității joacă rolul principal. Totuși, cu toate eforturile remarcabile ale autorului de a defini această noțiune în ordine estetică, după opinia mea, notele ei particulare rămîn încă de precizat mai strîns. „Forma monumentală a romanului — zice Ion Ianoși — este subordonată conținutului său monumental care la rîndul său este „cerut" de obiectul său — o realitate socială monumentală". Și după ce face diferitele disociații necesare, autorul se întreabă: „cînd devine conținutul romanului prin excelență monumental? Cu alt cuvinte cînd se produce trecerea de la acumularea cantitativă a monumentalității, ca trăsătură răspîndită a romanului realist în genere, la acea nouă calitate, la acea formă particulară a romanului, pe care o definim drept roman monumental și mai înjust, roman-epopee? Iar răspunsul cel mai laconic i se pare următorul: „epopeea apare atunci cînd conținutul artistic nemijlocit și principal al romanului îl constituie activitatea istorică a maselor populare. Patosul istoriei, panorama dezvoltării istorice tumultuoase, zugrăvirea pe prim plan și cu precădere a marilor colectivități și a reprezentanților lor puternic individualizați, reflectarea muncii creatoare a maselor și a eroilor care li se consacră — iată fundamentul pe care se înalță romanul-epopee ca modalitate estetică de reflectare a realității". In definirea monumentalității din punct de vedere estetic, ca o calitate, Ion Ianoși a pornit de la arhitectură cum e și firesc și cum o arată originea cuvîntului. E posibil, oare, ca esența noțiunii, iarăși ca însușire artistică, să nu se păstreze atunci cînd se aplică în alt cîmp al creației? Apar aici firește concretizări diferite în trecerea de la arhitectură și sculptură la literatură. Dar nota definitorie a noțiunii trebuie, cred, să se păstreze aceeași, altfel monumentalul n-ar mai fi un termen de estetică generală. Felul cum Ion Ianoși în frazele citate înainte precizează lucrurile rămîne nesatisfăcător, pentru simplul motiv că lasă o serie de chestiuni nelămurite. Piramidele au monumentalitate? Firește! Sfinxul e o sculptură monumentală? Nimeni n-are aici vre-o îndoială! Dar sînt astfel de opere „reflectarea muncii creatoare a maselor și a eroilor care li se consacră"? Desigur că în artele plastice se pun altfel problemele, dar am exagerat înadins. Nu cumva tocmai nota definitorie a noțiunii a fost estompată în succesive lărgiri ale sensurilor ei? Nu joacă în monumentalitate rolul principal sentimentul de sfidare a timpului, de înfringere a neantului prin ceva nepieritor? Nu era cazul să se fi adîncit însăși sociologia problemei? Pentru că ce reflectă în fond practica ridicării de monumente, din cea mai îndepărtată vîrstă a omenirii? Și n-ar duce o astfel de cercetare la întrebarea dacă nu cumva sentimentul duratei, al înfăptuirii ridicate spre eternă amintire îl poate da în literatură o operă care prezintă sub raportul expresiei o experiență artistică excepțională, o încercare de biruire a rezistenței opuse de mijloacele genului ambiției romancierului? Iată numai cîteva puncte lăsate în umbră de cercetarea lui Ion Ianoși. Stimulentul de a le semnala îmi confirmă însă abia calitățile lucrării. Ideile plate, lipsite de verticalitate, nu stîrnesc niciodată gust de discuție. Cele curajoase și care aduc un punct de vedere cu adevărat nou, dimpotrivă.

Ov. S. CROHMALNCEANU

ION AGÎRBICEANU

La 28 mai, Ion Agîrbiceanu, unul din marii prozatori ai literaturii noastre, a încetat din viață. Moartea a curmat o activitate creatoare de peste șase decenii, ale cărei roade s-au cristalizat în mai bine de 80 de volume: schițe, povestiri, romane, ce au impus definitiv în conștiința cititorilor imaginea unui scriitor apropiat celor mulți.

Ion Agîrbiceanu s-a născut la 19 septembrie 1882, într-o familie de țărani ardeleni din Cenade, sat evocat adeseori în literatura sa. A învățat la Blaj și Budapesta.

Din primele scrieri, Agîrbiceanu se definește ca un prozator orientat către viața poporului. Volumul „De la țară" reunește povestiri în cuprinsul cărora se desfășoară tablouri din lumea satului ardelean, se conturează figuri cuceritoare de oameni simpli.

Desăvîrșindu-și treptat cunoașterea în adîncime a realității în mijlocul căreia trăia, scriitorul a creat o amplă frescă a vieții satului și orașului ardelean de la sfîrșitul veacului trecut și primele decenii ale secolului nostru. Cu deosebită forță realistă este zugrăvită în opera lui Ion Agîrbiceanu existența chinuită a țăranilor săraci și a minerilor din Munții Apuseni. Compasiunea pentru cei apăsați, obidiți, constituie nota fundamentală a scrisului lui Ion Agîrbiceanu. Opere ca „În întuneric", „Arhanghelii", „Popa Man", „Spaima", „Chipuri de ceară", „Dezamăgire" ș.a. sînt străbătute de o fierbinte pulsație umanitară; în paginile lor se dezvăluie alese însușiri morale ale oamenilor din popor.

În zugrăvirea artistică veridică a realităților transilvănene, Ion Agîrbiceanu aduce o notă personală caracterizată îndeosebi prin suflul liric de care este străbătută proza sa. Marele scriitor este un inspirat evocator al naturii meleagurilor ardelene, pe care o înfățișează original în ce are specific și un pasionat iubitor al creației populare.

După Eliberare, Ion Agîrbiceanu s-a atașat cu entuziasm luptei poporului romîn pentru o viață nouă, pentru socialism. El și-a exprimat adeziunea fierbinte la opera constructivă a regimului democrat-popular, mindria pentru înfăptuirile revoluționare ale poporului. Spunîndu-și cuvîntul în numeroase probleme ale literaturii noastre actuale, el a împărtășit cu căldură scriitorilor tineri bogata sa experiență de prozator.

Romanul inedit „Prăbușirea" este o cronică a descompunerii burgheziei ardelene în anii imediat următori primului război mondial.

Descinzînd dintr-o familie de mici funcționari, strîmtorată de lipsuri materiale, avocatul Ion Crețu, personajul principal al romanului, se-aruncă în vîlmășagul vieții politice din Romînia burghezo-moșierească cu toată energia și lipsa de scrupule ale unui „homo novus" preocupat să se căpătuiască prin orice mijloace. Efectele morale ale acestei dorințe nesăbuite de înavuțire, prozatorul le studiază cu un realism minuțios, arătînd prăbușirea treptată a personajului, dezumanizarea lui progresivă.

Întotdeauna, Ion Agîrbiceanu a fost pătruns de credința în misiunea educativă a literaturii, a subliniat însemnătatea reflectării artistice a realității contemporane — sursa cea mai generoasă de inspirație.

Puțin apreciat în trecut de către critica oficială, Ion Agîrbiceanu s-a bucurat în anii regimului democrat-popular de toată cinstirea cuvenită unui scriitor de seamă. Operele sale, apărute înainte de Eliberare, din care s-au tipărit în anii noștri numeroase ediții noi, culminînd cu aceea — masivă — a Operelor, în curs de publicare, ca și cărțile care au văzut lumina tiparului după 23 August 1944 („File din cartea naturii", „Faraonii" ș.a.), i-au cîștigat dragostea maselor largi de cititori.

În semn de prețuire a operei și bogatei sale activități, lui Ion Agîrbiceanu i s-au conferit înalte distincții ale statului nostru și a fost ales membru al Academiei Republicii Populare Romîne.

Literatura noastră pierde în Ion Agîrbiceanu un talent viguros și o nobilă conștiință scriitoricească. Amintirea lui Ion Agîrbiceanu va rămîne vie în conștiința cititorilor, care prețuiesc în el pe unul din marii făuritori ai literaturii noastre.

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

UNIUNEA SCRIITORILOR DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ

Pentru organizarea funerariilor academicianului Ion Agîrbiceanu, s-a constituit o comisie formată din acad. Iorgu Iordan, acad. Mihai Beniuc, acad. Zaharia Stancu, Nagy Istvan, membru corespondent al Academiei R. P. Romîne, și Aurel Rău.

TELEGRAMĂ

Familiei Acad. ION AGÎRBICEANU
CLUJ
Str. Andrei Mureșanu, 31

Conducerea Uniunii Scriitorilor din R. P. R. vă exprimă, cu adîncă durere, condoleanțe la încetarea din viață a academicianului Ion Agîrbiceanu.

Prin moartea marelui nostru maestru, literatura romînă suferă o grea pierdere. Ion Agîrbiceanu se numără între acei minunați făurari ai cuvîntului care au ridicat proza românească pe culmi de înaltă măiestrie, dăruind poporului nostru lucrări pline de har și profundă umanitate.

Opera și numele lui Ion Agîrbiceanu vor rămîne așezate în cea mai luminoasă constelație a literelor romînești.

Amintirea și exemplul său vor fi neșterse în inimile scriitorilor din patria noastră socialistă.

În numele Uniunii Scriitorilor
din R. P. R.
Președinte,
Mihai BENIUC

ULTIMA SECUNDĂ

29 MAI

Ascult la telefonul meu vocile clopotelor din Cluj, confundate cu șoapta emoționată a confratelui de la Tribuna, *Alexandru Căprariu, care-mi lovește inima subit cu spusa că Ion Agîrbiceanu a murit.*

Vasăzică a dispărut și el... Vasăzică basmul vieții trăite-i adevărat mereu : cîte unul, trebuie să piară toți...

De la vechiul povestitor defunct primisem de curînd o scrisoare.

Unde să-i răspund și cum să-i răspund ? Îmi cere o lacrimă condeiul, dar slova lacrimilor nu se cunoaște pe hîrtie. Ce pot face mai mult decît să-i dau fierbinte drumul în gol ?..,

Tudor ARGHEZI

ruleta

— Fragment din romanul „Prăbușirea" —

În dimineața aceea de început de octombrie se lăsase o ceață atît de deasă, încît abia se zărea la doi pași. Circulația automobilelor era ca și paralizată. Alunecau încet pe asfaltul ud, claxonau mereu și clipeau din faruri ca din niște ochi galbeni monstruoși, cu mari cearcăne de negură. O continuă cernere de stropi mărunți îmbiba în cîteva minute veștmintele rarilor trecători.

Parlamentul se dizolvase de două săptămîni, și se publicase data noilor alegeri, totuși advocatul Ion Crețu nu se mișca din Capitală, nici la cererea partidului, care-i pusese din nou candidatura, acum în opoziție.

Fănică Bran, omul de încredere al advocatului, intră moțăit, ca de ploaie, în holul hotelului și, lăsîndu-se frînt pe un fotoliu, începu să-și șteargă fruntea cu o batistă colorată, enormă. Se uită la ceas. Da, era devreme încă, abia opt trecute. Pufăi pe nări, oftă din greu, se învîrti pe scaun, se șterse încă o dată cu batista pe față, pe frunte. Ochii lui străluceau fosforescenți, ca ochii de pisică în întuneric.

Așteptă, răsfoind ziarele, vreme ca de-o jumătate de ceas. La un moment dat nu mai putu sta locului. Se ridică și începu să se plimbe, bălăbănindu-și brațele, făcînd uneori gesturi incoherente, oprindu-se brusc, ca și cînd ar fi văzut ceva în fața lui, și apoi continuîndu-și drumul de la un capăt la celălalt al hotelului.

Portarul îl urmări o vreme mirat. Nu-l văzuse niciodată într-o asemenea agitație.

— Ce te-nvîrți ca un leu în cușcă, domle Fănică ? întrebă el.

— Aștept să sune domnul senator pentru ceai.

— Dacă-i așa, o să-ți mai tocești mult și bine pingelele. Domnul senator a venit abia pe la patru azi-dimineață. Se va scula tîrziu.

— Pe la patru?! De ce pe la patru ? îl întrebă holbat Fănică, oprindu-se înaintea contoarului.

Portarul rîse :

— Păi, întreabă-l pe dumnealui ! Parcă vine întîia oară așa de tîrziu ? Doar știi și dumneata că s-a schimbat boierul...

— Știu, știu ! Cum să nu știu ?! Și ce ai dumneata cu asta, dacă s-a schimbat ?

Portarul zîmbi iar de enervarea lui Fănică.

— Eu n-am nimic, eu mă bucur. Cînd vine tîrziu, ne dă și nouă cîte un bacșiș fain, nu ca mai demult ! Dar văd că pentru dumneata e mai neplăcut.

— Și ce-i dacă mi-i neplăcut ? Ce ai dumneata cu neplăcerea mea ?

Portarul își dădu seama că-i plin de arțag și nu-i mai răspunse. Ridică din umeri și-și văzu de lucru. Fănică începu iar să se plimbe, gesticulînd agitat.

— Nenorocire în familie, domnule senator, mare nenorocire !

Pe-o clipă, fața lui Crețu se albi, și respirația i se opri.

— Ce ? A venit vreo telegramă ?

Fulgerător îi trecu prin minte nevasta, copiii. Nu mai știa nimic de ei de multă vreme, și nici nu dorise să știe. După primirea scrisorii de la Ana, inima lui devenise mai nesimțitoare față de familie. Dar acum, auzindu-l pe Fănică și văzîndu-i fața descompusă, gîndul unei nenorociri în familie îl înspăimîntă.

— Nici o telegramă, domnule senator. De ce să vină telegramă, cînd am văzut cu ochii mei și am auzit cu urechile mele ?! O mare nenorocire în familie, poate se pregătește o tragedie și de aceea am venit.

— Ce familie, măi omule ? Vorbește limpede ! tună advocatul, strivind cu ciudă țigara în scrumieră.

— În familia noastră, domnule senator.

Advocatul sări de pe scaun.

— Du-te la dracu cu familia voastră cu tot ! Ce am eu cu familia voastră ? Ieși afară !

Dar izbucnirea de furie îi trecu îndată. Se destinse după ce auzi că nu-i vorba de familia lui. Șezu iar la masă și aprinse altă țigară.

Fănică Bran se retrăsese pînă la ușă, era cu mîna pe clanță.

— E vorba și de dumneavoastră, domnule senator. Dacă n-ar fi vorba, parcă aș îndrăzni eu să vă vorbesc de nenorocirea unor străini ? Ce aveți dumneavoastră cu familia noastră ?

— Asta aștept să mi-o spui dumneata.

Fănică Bran începu să răsufle greu. Își scoase batista colorată și începu să-și șteargă fața și fruntea.

— Vorbește, omule, ori pleacă !

Advocatul începuse să se înfurie din nou.

— Vorbesc, domnule senator, dar parcă e așa de ușor să vorbești despre o nenorocire din familie ? Ieri a fost o scenă cumplită. Ce spun eu ieri ? A fost numai aseară, și a ținut pînă noaptea tîrziu. Domnișoara Sonia numai aseară a sosit acasă, după trei zile de lipsă...

Advocatul ciuli urechile, și liniile feței i se încordară.

— Ei, și ce-i cu asta ? Ce-i cu domnișoara Sonia ? Parcă n-a mai lipsit cîte trei zile-n șir ?

De cîte ori suna telefonul portarului, Fănică Bran trăgea cu urechea la răspunsul omului de serviciu. Dar trecuse de nouă jumătate, și advocatul Crețu nu-și comandase încă ceaiul.

Fața omului de afaceri se schimonosise de neliniște. Nu mai știa ce să facă. Parcă se prostise de tot. În sfîrșit, se hotărî să ceară ceai. Dar nu sorbi decît de cîteva ori, cînd auzi soneria telefonului și pe portar spunînd :

— Vine numaidecît, domnule senator.

Din cîteva salturi, Fănică fu lîngă el.

— Mă cheamă pe mine ?

— Păi, cum să te cheme ?! Nici nu știe că ești aici !

— Nu știe ?! Nu i-ai spus ?! Nu te-am rugat să mă anunți cît ce sună pentru ceai ?

— Pardon, domle Fănică. Poate-ai avut de gînd, dar nu mi-ai spus nimic.

— Se poate una ca asta ?! Cum, nu ți-am spus cît ce-am sosit ?!

— Nu mi-ai spus ! răspunse întărîtat portarul.

— Doamne sfinte ! Se poate să fi uitat ?! zise omul, ștergîndu-și cu batista enormă nădușeala de pe frunte. Te rog, domnule portar, anunță-l acum ! Tot s-a sculat dumnealui.

Portarul se îmbufnă.

— Nu se poate, domle Fănică. Trebuie să-și ia întîi ceaiul. Parcă nu știi dumneata ?!

— Ba știu, cum să nu știu ! Da' cîte-o excepție mai merge !

— Nu prea ! Mai ales cînd se întoarce noaptea tîrziu. E totdeauna prost dispus dimineața.

Fănică îi puse în mînă un sutar.

— Te rog, pentru mine. Sînt foarte grăbit. Spune-i că am să-i comunic ceva extrem de important.

Cînd sosi răspunsul advocatului, Fănică nu mai avu răbdare să aștepte liftul, care era sus, și năvăli pe scări, sărind cîte trei trepte deodată.

Advocatul era încă în halat și papuci. Tocmai isprăvise ceaiul și-și aprinsese o țigară.

Era palid, și fața lui brăzdată părea foarte obosită. Își întoarse privirile spre Fănică și întrebă rece :

— Ce este, domnule, de vii cu noaptea-n cap ?

Vocea lui era groasă și înăsprită. Fănică simți numaidecît duhoarea băuturii.

— Nu-i noapte, domnule senator, îndată sînt ceasurile zece, dar negura asta ticăloasă nu se mai ridică.

— Ei, ce este ? întrebă scurt Crețu.

— Este, este... Cum să vă spun ? Este o mare nenorocire, domnule senator, reușì să spună Fănică, frîngîndu-și disperat mîinile.

Crețu i se uită rece în ochi.

— Ce nenorocire ?

brățișările cînd m-a găsit la birou. Spunea că mie are să-mi mulțumească. Dacă știau părinții, poate ar fi oprit-o, ar fi ținut-o încuiată în casă ! Pe urmă...

— Pe urmă, ce ? întrebă Crețu îngrijorat, văzînd că lui Fănică i-a secat graiul.

— Pe urmă a venit...

Și omului iar i se stinse graiul, și numai ochii, ieșiți din cap, ca la broscoi, se holbau la advocat.

— Ce-i pe urmă, omule ?! strigă Crețu bănuind o tragedie. Și-a tras un glonț în cap ?

Fănică se zguli între umeri clătinînd din cap a negație, cu o cumplită deprimare.

— A ! Ceva mai rău, domnule senator ! A venit avalanșa ! A pierdut tot, tot, tot !

Advocatul răsuflă ușurat și privi cu dezgust la omul lui de încredere, a cărui spinare se frînsese ca sub o povară insuportabilă și ale cărui brațe atîrnau neputincioase.

— Ei, au mai pierdut ei și alții, și încă n-a venit sfîrșitul pămîntului ! oftă advocatul.

Știrea, oricît ar fi voit să se țină tare, îl zguduise și pe el. „Dacă a pierdut tot, înseamnă că a pierdut mult", își zise el, și gîndul unei pierderi mari nu-l putea suporta cu indiferență nici cînd era vorba de oameni cu totul străini, dar încă de Sonia !

— Și de unde știi dumneata că a pierdut tot ? întrebă Crețu privind la pocitura ce-i stătea în față.

Vocea i se înăsprise de tot, și Fănică tresări.

— De unde știu ? Din gura ei știu, domnule senator. Eram aseară la ei, cînd a sosit tîrziu, acasă, după trei zile de lipsă. Tocmai vorbeam despre ea, căci eram îngrijorați de schimbarea ce o vedeam în față și de lipsa ei de-acasă. Nu cutezam să suflu o vorbă, deși știam că se pornise avalanșa. Mi-era frică să nu se-mpuște. Se văicărea mamă-sa, clătina taică-su din cap, cînd intră ea ca o furtună și palidă ca o moartă. Am amuțit cu toții și am lăsat-o să treacă printre noi în camera ei. Nici nu s-a uitat la noi.

Fănică se opri, își scoase iar batista colorată și se șterse pe față și pe frunte. Crețu rămase încordat ca un arc.

— Ei, și-apoi ?

— Apoi... ce-a fost apoi ! răsuflă greu Fănică. N-a mai trebuit să le spun eu părinților, care se-nholbau la mine, ce s-a întîmplat. Cît ce și-a pus servieta, pălăria și pardesiul în odaia ei, a apărut în ușă. În ușa deschisă s-a oprit, domnule senator. Își ținea capul sus de tot, parcă mai crescuse și-a vorbit scurt, dar cu o voce străină : „Am jucat la ruletă și am pierdut tot". Nimeni n-a putut scoate-un cuvînt. Ne uitam la ea ca la o stafie. „Nu înțelegeți ? Am pierdut tot. Tot ce am cîștigat." Cel dintîi eu m-am recules. „Mare nenorocire, Sonia, zic eu, e chiar o tragedie. Să ai șanse, și pe urmă să pierzi..." — „Dobitocule ! Am pierdut și tot ce am cîștigat în afaceri", șuieră la urechile mele vocea ei. Cînd am auzit așa, m-au trecut fiori și am rămas toți ca paralizați. Într-tîrziu mamă-sa a-nceput a plînge și-a o căina. „Nu-i nimic, mamă ! O să cîștig însutit înapoi. Sînt sigură ! A, o să cîștig ! Am semnele mele ! A fost numai o încercare a destinului." Vorbea tot din ușă. Stătea acolo ca un comandant, continuă. Fănică. Nimeni nu-i răspunse, numai plînsul mamei sale se înteți. O, a fost ceva teribil, domnule senator ! Văzînd că nu zice nimeni nimic Sonia a-nălțat glasul : „O să cîștig însutit, știu eu. Peste două zile voi fi fata cea mai bogată din București. Dar am nevoie de bani ! Nu mai am nimic ! Am nevoie de bani cu care să joc iar, și cer de la voi !" — „De la noi ? De la cine ?" a putut vorbi, în cele din urmă, tată-său. „De la dumneata și de la Fănică. Unul singur nu are atîția bani cîți îmi trebuiesc mie." — „Să-i arunci în gura lupului ?" a-ntrebat cu deznădejde tată-său. „Eu v-am băgat în afaceri, eu v-am adus la cîștig. Îmi dați împrumut banii, ori nu ?" A făcut un pas din prag spre noi, dar iar s-a oprit. Simțeam că mi se-ncheagă sîngele în vine. „E o nebunie, Sonia, ceea ce ceri, — i-a zis mamă-sa, avînd deodată puterea să-și șteargă lacrimile. — E o nebunie ! Stai pînă te liniștești și vei vedea și tu că-i o nebunie. Abia a putut face și tată-tău rost de capital, după falimentul acela. Vrei să rămîie și el cu mîinile goale ? Căci e sigur că dacă ai juca acum, ai pierde din nou." — „Stai și te liniștește Sonia, — zic și eu. — Stai să chibzuim ce-i de făcut. Poate îți putem împrumuta, eu și tatăl tău, o sumă, cu condiția să intri într-o afacere. Poate, pe rînd să recîștigi ce-ai pierdut." Ea a-nceput să rîdă. Dar știi cum rîdea, domnule senator ? N-am mai auzit așa rîs drăcesc, care-ngheață sîngele-n vine, decît o dată, la operă, pe Mefisto, ori cum îi zice cîntărețului care face pe dracul la teatru. Spre uimirea mea și-a mamei sale, tată-său a întrebat-o deodată : „Și cînd ai avea nevoie de parale ?" Era alb ca ceara și-i zguduia un tremur mărunt tot trupul. — „Pînă mîine la amiază." — „Și de ce sumă ?" Ea spuse o cifră colosală. Nici nu cutez s-o repet. Tată-său a-nchis ochii, mamă-sa a țipat îngrozită, iar mie mi-a venit leșin. A urmat o tăcere grea, apoi : „Îmi dați, sau nu ?" a-ntrebat poruncitor Sonia. „Nu ! E cu neputință", zise hotărît tată-său. „Nu ! E fantastic, am adăugat eu. Împreună cu tată-tău, și nu avem atîția bani." — „Minți, Fănică, eu știu cîți aveți." — „Să ne ceri și numai a mia parte, să ne ceri și numai un pol, eu pentru joc la ruletă n-am nici un ban," i-a zis tată-său. „Nici eu," m-am grăbit să adaug. „Ascultă pe mamă-ta și te liniștește mai întîi. Apoi vom vedea ce-i de făcut. Cum a spus Fănică, poate te vom împrumuta, să intri iar în vreo afacere, dar ne vom lua precauțiile noastre. Vom ține banii la noi, noi vom face plățile, noi vom încasa. Dacă te-a cuprins așa o furie de ruletă, e primejdios să mai dispui de bani. Pînă te potolești, pînă-ți trece nebunia. Căci, evident, te-a luat un avînt de nebunie !" a zis bătrînul. Mai prinzînd curaj, dau și eu cu gura : „Cum, o fată cuminte ca tine, a putut cădea în nebunia asta ?! Ai fost, pînă acuma, numai calcul, numai rațiune." — „Nu, era și patimă !" a suspinat mamă-sa. Sonia a ridicat și mai sus glasul : „Cuvîntul vostru ultim ?" — „Asta e ! i-a răspuns distrus bătrînul. „Asta este." am adăugat și eu. Mamă-sa a-nceput să plîngă din nou.

Fănică Bran tăcu, își scoase batista enormă și începu să se șteargă iar, deși fața și fruntea-i erau uscate. Advocatul rămase cu atenția încordată, cu ochii neclintiți la el, ca și cînd și acum ar fi vorbit.

Fănică deschise iar gura, larg, după aer.

— Acum, să vedeți ce-a urmat, domnule senator.

— V-a amenințat ? A scos un revolver din buzunar ?

— Nu ! A mai făcut un pas spre noi, apoi iar s-a oprit, a ridicat brațul în sus, în aer, ca spre jurămînt, ori ca un stăpînitor. Și cu o voce adîncă, hotărîtă, a spus : „Bine ! Dacă voi nu-mi dați bani, am eu omul meu, care-mi va da. Dar pe urmă să nu regretați, să nu vă aud căinîndu-vă. Știu că-mi va da, dar nu gratuit. Știu că mă iubește, dar iubește și banii. Iată hotărîrea mea : de azi încolo voi fi a lui ! Dar pe urmă să nu vă judecați și să nu mă judecați."

Advocatul simți că odaia începe să se-nvîrtă cu el. Fănică se prinsese cu mîna de un scaun și închisese ochii.

— Și de care om vorbea ? Taică-său n-a cerut să-i spuie cine-i ?

— Multă vreme nu, căci maică-si i s-a făcut rău. A trebuit întîi s-o ducem pe un divan și s-o deșteptăm din leșin. Dar pe urmă a întrebat-o.

— Și ce nume a spus ?

Fănică îl privi îngrozit, și multă vreme nu cuteză să răspundă. Apoi, abia a șoptit :

— Numele dumneavoastră, domnule senator !

— Numele meu ?! întrebă mirat advocatul, deși bănuise că la el se gîndise Sonia.

— Da, domnule senator, numele dumneavoastră. Era, evident, nebună, cum am crezut eu de la început. Dumneavoastră ați fost mărinimos cu ea, ați ajutat-o cu-n capital, ați primit-o-n tovărășie. Dar pentru asta, cum ar putea crede cineva, în toate mințile fiind, că dumneavoastră ați fi gata să aruncați pe gîrlă banii munciți ? Numai unul luat de nebunie poate crede așa ceva !

— A spus că va cere de la mine bani pentru ruletă ? întrebă Crețu cu o voce obosită.

— Da ! Și încă azi ! De-aceea m-am grăbit să vin să vă anunț cele petrecute. Ne-a declarat că încă azi va veni la dumneavoastră. Apoi a sărit ca o panteră înapoi în camera ei și a încuiat ușa.

Ion Crețu umpluse scrumiera cu țigări arse pe jumătate. Mai aprinse una, se ridică de pe scaun și începu să se plimbe de-a lungul camerei. Fănică ședea lîngă calorifer, cu obrajii în palme. Urmă un lung răstimp de tăcere. Numai pasul apăsat al advocatului se auzea pe parchetul ce scîrțîia.

— Să nu-i împrumutați bani, domnule senator ! Pentru toată lumea, să nu-i împrumutați ! izbucni deodată Fănică.

— De-asară pînă acum a avut vreme să se liniștească și să se răzgîndească, răspunse calm advocatul.

— Cum să se răzgîndească nebunul, domnule senator ?! O să vină cu siguranță, încă înainte de amiază, la dumneavoastră. Să nu-i dați. Și s-o amenințați că o scoateți și din tovărășia de afaceri, ca primejdioasă.

Advocatul se opri la geam și privi îndelung în negura deasă. De la al doilea etaj nu se vedea strada. Se zăreau numai, din cînd în cînd, farurile automobilelor.

— Mergi liniștit, domnule Bran. Nu va veni pe vremea asta !

— Vine, domnule senator ! Pentru ce m-am grăbit eu să vă dau lămuririle despre nebunia ei ?! Nu i-am văzut ei ochii ei aseară ? Nu i-am auzit vocea ? Vine, cu certitudine. Să nu-i dați bani, căci pleacă ață cu ei la ruletă, și cîtu-i lumea nu-i mai vedeți.

Fănică își luă pălăria din cuier și începu s-o-nvîrtească în mînă.

— Să plec liniștit, domnule senator ? Gîndiți-vă c-a fost și nerușinată, aducîndu-vă pe dumneavoastră într-o astfel de combinație. E nebună, desigur !

— De ! Poate-i numai extrem de iritată în urma pierderii la ruletă. Bună ziua, domnule Bran ! Te compătimesc că trebuie să ieși pe-asemenea vreme ! Și-ți mulțumesc de informație.

Advocatul se mai plimbă o vreme prin cameră, apoi își dezbrăcă halatul și începu să se spele.

În dimineața asta se trezise cu capul greu și mare cît un ciubăr, cu un gust amar și cleios în gură, ostenit și înăcrit. Se încurcase, ca de obicei în timpul din urmă, cu niște prieteni care veniseră însoțiți de trei femei tinere, și băuse mult, pînă tîrziu, încercînd s-o uite pe Sonia. Dar, zadarnic. Nu era mulțumit, nu se simțea satisfăcut, nu era ce aștepta el de la o singură femeie, de la asociata lui în afaceri.

Apa rece îl învioră. Îi risipi durerea de cap. Pe cînd se ștergea pe mîini, se gîndi : „Dacă Sonia ar fi nebună, cum spune Fănică, toate femeile care joacă la ruletă ar trebui să fie nebune. Dar nu sînt decît pătimașe." Abia acum observă că era neras, și începu să se săpunească. Cînd termină, nu fu prea încîntat de mutra lui din oglindă. Parcă îmbătrînise, parcă avea mai multe riduri... Parcă se-nmulțiseră și firele de păr alb...

Începînd să se îmbrace, se simți, totuși, mai vioi. Alese un costum pe care nu-l mai purtase de mult. Ciudat ! Deși Fănică îl asigurase că Sonia va veni la el încă înainte de amiază, nu se gîndea la asta. Îl mulțumea relaxarea pe care-o simțea în toate mădularele. Avea, vag, senzația că a intrat într-un ceas de odihnă, după care va urma o nouă încordare.

Pe la unsprezece și jumătate comandă o porție de șuncă și o sticlă de vin.

Abia începu să mănînce, cînd auzi bătînd în ușă, și în cameră intră, hotărîtă și surîzătoare, Sonia. Fănică Bran nu se înșelase...

CONSTANTIN PRISNEA

CU UNDITA

Vreo patruzeci de ceasuri dintr-un concediu de două zile le-am petrecut — mai bine cu douăzeci de ani în urmă — în creierul munților la izvoarele Suceevei, acolo sus la Brodina.

Frumusețile priveliștilor de la munte, minunăția peisajelor nu mă-ncumet să le pun acum pe hîrtie. Vi le-au arătat alții mai înainte și mai bine decît aș putea eu s-o fac. Sînt ispitit mai mult să stabilesc anumite corelații între regiunile descrise pe vremuri de un scriitor, care-și intitulase cartea cu numele unor animale sălbatece (aluzia la caracterul unora din personajele cărții fiind evidentă), și regiunea care face pretextul prezentelor însemnări.

Recunosc într-asta unele influențe de geografie comparată, unele reziduuri din înriurirea lui Oskar Peschel, un geograf destul de cunoscut, care, utilizînd metoda comparativă a lui Ritter, a ajuns direct în mlaștina determinismului geografic.

Omologiile mele țin însă mai mult de domeniul pescuitului.

Pe vremea aceea nu eram pescar. La prins pește nu fusesem decît cu ulcica pe Sitna, cînd s-au rupt iazurile, de-au făcut mai apoi bulgarii grădinării pe ele.

Meșteșugul l-am învățat mai tîrziu, mult mai tîrziu. Cu cărțile lui Sadoveanu aveam să-mi fac nu numai ucenicia, dar aveam să-mi găsesc

carnet de scriitor

într-însele și cele mai strălucite lecții pentru examenul meu de calfă. Și cu toate că el, într-un discurs rostit la un banchet dat cu prilejul decernării diplomei de doctor „honoris causa" al Universității din Iași, pretindea, că „am întrebuințat această falsă vînătoare și acest fals pescuit, ca să cunosc cum vorbesc frații mei de pretutindeni", eu cred că în cărțile domniei sale am învățat și-am îndrăgit meșteșugul mai bine decît din practica ce-mi fusese interzisă la Brodina. Eram convins că dacă „oamenii cu undița consumă timpul" cum scrie în „Introducere într-un loc plăcut pescarilor și vînătorilor", am aflat tot acolo că „pescuitul e o foarte plăcută îndeletnicire, chiar cînd nu prinzi nimic".

Aveam acolo la Brodina, un cunoscut, la a cărui invitație mă grăbisem să răspund fără întîrziere. Nu cunoșteam, pe vremea aceea, legile pescuitului, ca unul căruia practica meșteșugului îi fusese interzisă pe meleagurile pe care hălăduise pînă atunci. Ceea ce era mai grav, și pentru mine de neînțeles, e că nici prietenul meu, care s-ar fi cuvenit să le cunoască, deoarece, după undița pe care și-o luase, părea să fie pescar, nu le cunoștea.

Mai tîrziu m-am lămurit, că nu-i era îngăduit să pescuiască, că era braconier. Păstrăvul pe care aproape că-l prinsese, nu s-a dat bătut și i-a sărit din cîrlig pe dinaintea ochilor mei.

Numai funcția pe care o îndeplinea și prestigiul ei în regiune au împiedicat paznicul să-i confiște undița și să-l spună „contelui".

Cu iluzia prînzului de păstrăvi spulberată și cu ploaia care începuse să se-ndesească, m-am așezat sub podul peste care treceau șinele unui trenuleț de cale îngustă. Am stat acolo mult și bine, cu ochii ațintiți în apa, care se-arunca din piatră-n piatră, din bolovan în bolovan, cu speranța că din liniștea de lîngă picioarele podului va ieși un păstrăv să mă vadă.

Într-o carte, a lui George Montandon, dacă nu mă-nșel, asupra evoluției omenirii, văzusem pe vremea studenției, pozele a numeroase scule și instrumente de pescuit, de la cîrlige și harpoane, la plase, ciorpace și năvoade. Nici unul din aceste instrumente, chiar perfecționate, nici „undițele americane, vergi de bambu cu morișcă și strună fină" aduse din „țările undițelor evoluate" nu mi-ar fi folosit atunci și acolo la nimic. Cu siguranță, străin cum mă aflam pe acele meleaguri, aș fi fost înșfăcat cu tot cu undiță și dus în fața „domnului conte". Mai existau două posibilități. Mi-am adus atunci aminte de minunea sfîntului Anton, care, pășind la malul mării să țină predică peștilor, aceștia au venit ca să-l asculte. Un raționament corect — încă în acea vreme — duse la absurd această ipoteză. Îmi mai rămînea un singur mijloc. Să prind păstrăvul cu metode mala sau melaneziene, cu ierburi cu arome amețitoare, ce s-aruncă peștilor în apă, de-i adormi și-i prinzi apoi cu mîna.

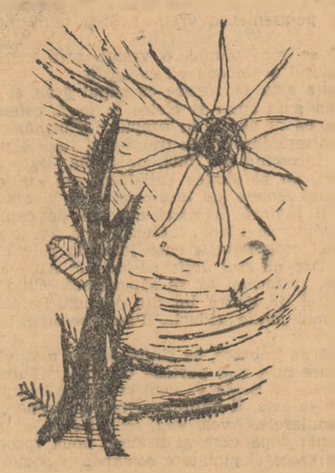
Cum nu cunosteam în toată flora Carpaților o singură asemenea buruiană, mi-a scăpat și această ultimă șansă.

Protecția vînatului ca și ocrotirea peștelui se făcea acolo la Brodina pe o scară foarte mare, iar educația cetățenilor cu mijloace drastice. Și dacă „revirul" lui Gheorghie-baci cuprindea treizeci de munți, domeniul cu pricina se-ntindea pe nu mai puțin de 35.000 hectare.

Stăpînul avea un nume cu adînci rezonanțe mazuriene, ca un ecou prelungit și reflectat de munții pe care-i stăpînea.

Tristețea mea nu era de durată. Avea curînd să se spulbere.

Un curcubeu spînzurat pe doi munți, pe fondul verde al brazilor, venea să-nveselească gîndurile mele mohorîte.



mișutca, frățioare...

de TRAIAN COȘOVEI

Mișutca este el, frățiorul — puiul de urs; eu sînt ursul bătrîn — morocănosul Mișa. Amîndoi trăim într-o pădure mare, doi urși cuminți într-o pădure vestită, călători din munte în munte, poposind pe o grămadă de frunze, împărțind frățește zmeura și dulcile rădăcini. Ne înțelegem dintr-un mormăit. Mama — ar fi Mișatca, pricepută și ea la găsitul zmeurei, chiar mai pricepută decît noi. Dar draga noastră Mișatca este astăzi foarte supărată. Astăzi, numai după liniștea rece din casă — mi-am dat seama că s-a întîmplat ceva. Mama mi-a ținut calea, la intrare și mi-a pus în vedere:

— Nu cumva să-i adresezi ăstuia vre-un cuvînt, sau să-l răsteți cu „Mișutca" și cu toate prostiile voastre, bagă de seamă. Mi-a venit cu 3 la compunere și l-am pedepsit, l-am pus să scrie din nou compunerea. Astăzi nu iese nicăieri. Nu-i spune o vorbă, nu te uita la el — să ne facem că nu-l vedem.

Casa era rece și mare, plină de supărare și de învrăjbire. Și-n casa asta mare, el — Mișutca — stătea singur la masă și scria compunerea. Luase nota 3 la compunerea aceea despre primăvară. Nu-i place să scrie și învățătoarea îl pedepsise tocmai cu ceea ce nu-i place: în ora de lucru manual, cînd toți copii se jucau, pe el îl mutase singur într-o bancă și-i pusese să scrie din nou compunerea. Stătuse toată ora și scrisese două rînduri, iar la sfîrșit mai luase un 3. Acum, arată, mama, fiindcă nu are și ea un catalog ca să-i poată pune note — a strigat la el și l-a pus să mai scrie odată compunerea.

Mama suferea, era supărată, nici nu puteam eu să-mi dau seama cît era de supărată. Să nu vorbesc cu el, să nu mă uit la el, să nu-i dau nici o atenție. Fă-te că nu-l vezi, fă-te că nu te interesezi, arată că nici nu observi prezența lui, că nici nu-l cunoști; poartă-te așa, ca și cum nu există, ca și cum nu știi ce fel de vietate este; treci pe lîngă el ca pe lîngă o mobilă, ca pe lîngă un obiect oarecare. Poartă-te așa și fă-i să se simtă nenorocit, nimicit, redus la nimic. Să ne lipsim de el, să ne rupem de el, să renunțăm la el, să nu ne mai intereseze, să-l uităm, să-l speriem cu singurătatea, să-l speriem cu indiferența, să-l înghețăm puțin — și toată suferința asta să-l limpezească.

Cam asta voia mama, în supărarea ei. Și să stea în casă, să stea închis — să stea închis și să scrie; închis, pe un scaun, la masă, închis la un loc cu caietele, cu cărțile, cu călimările, cu sugativele și cu tocurile acelea, ca niște șopîrle roșii în jurul lui. Afară e primăvară, au înflorit toate ierburile, toți copacii și e cald, e soare — așa că e numai potrivit: să fie primăvară, să se audă gălăgie, glasuri multe și vesele afară, iar el să stea închis în casă, în dreptul ferestrei, dezbrăcat, la masa de scris, printre cărți și caiete și călimări — și să ne scrie despre primăvară.

Am ascultat porunca mamei și, întristat, am intrat în casă, prefăcîndu-mă că nu-l văd, că nu observ dacă el este sau nu este și nici nu iau în seamă lipsa lui. Dar el e acolo, în colț, la masa de lucru: el s-a uitat după mine să vadă dacă-i dau vreo atenție, dacă eu știu ceva în legătură cu el. Știam totul, știam și ce am de făcut și mă purtam întocmai ca și cum el nu era acolo, ca și cum el nu era pe lume. A vrut să spună ceva: n-aveam voie să aud și n-am auzit — am trecut în camera vecină și am închis ușa. Apoi am ieșit: el stătea pe scaun, tot la masa aceea a lui și cînd a simțit ușa, și-a tras repede tocul de la nas. Își ducea, va să zică, tocul la nas și rămînea așa, cu privirile pierdute în gol, pe fereastră și cu caietul gol dinainte — iar cînd intram eu, își revenea repede și se făcea că se apleacă să scrie. Dar eu treceam încoace și încolo fără să știu de el, fără să-mi pese de el și de scrisul lui și numai așa ca să arăt că nu observ prezența lui, că nu mă interesează, că nu există deloc, că nici nu am copil — întocmai după cum poruncise mama. Treceam ca un ghețar, rotindu-mă prin preajma lui, cu o mie de prăvălușuri geroase și cu o mie de colțuri, — tot pe lîngă el, tot prin fața lui.

Îmi făceam de lucru și de cîte ori reveneam, îl surprindeam cu tocul pus alături și cu ochii pe fereastră, sau rozînd vîrful tocului, sau scuturîndu-se și ducîndu-se mereu la baie. Iar m-a întrebat ceva și, firește, iar nu l-am auzit și am trecut mai departe, iar cînd am revenit, trăgînd după mine tot frigul și toata indiferența lumii, iar l-am surprins rozîndu-și coada șopîrlei și iar nu l-am văzut. Odată s-a sculat și s-a dus s-o întrebe pe mama, l-am auzit îndrugînd cu voce șteasă, stinsă „cînd vin păsările călătoare?" „Ce treabă ai tu cu păsările călătoare!?" — am auzit-o pe mamă respingîndu-l. S-a întors fără răspuns și și-a reluat locul, iar eu îl urmăream mai departe. Era ca o vietate tîrvă, închisă într-un spațiu în care aerul se împuținează treptat și năvălește, crescînd, un ger mare, iar vietatea aceasta simte, se sperie și caută să se apere. Și pe deasupra, mai avea și un buchet de lalele, într-un vas, pe masa lui de cazină.

Prin tăcerea noastră, casa devenise friguroasă, se întunecase parcă și pe pereți aproape se așternea un fel de brumă — iar noi încă ne străduiam să dovedim acestui băiat că sîntem în stare să disprețuim, că sîntem în stare de indiferență și de înstrăinare și putem să fim neîndurători și răi; încă ne străduiam să-l facem să priceapă că putem încă o mie de lucruri rele, că putem da drumul din inima noastră la niște uragane reci. „E greu de tine, Mișutca, frățioare!" — îmi venea să-i șoptesc, dar mă stăpîneam.

Sub puterea hotărîrii noastre — aproape — aproape simțeam cum am putea deveni astfel. Ne înfioram puțin la gîndul că am putea deveni, de-adevărate, astfel. Și sufeream. Afară era o primăvară strigătoare, vîntul împingea învăluind prin dreptul ferestrelor un vîscol mare de flori scuturate și de seminte înaripate; glasuri cristaline, vesele răsunau, iar el stătea la masă și voia să scrie despre primăvară. „Luna asta, mai, viscolește la fel ca și în februarie — își dă toată măsura. Iar aici, în casă, sîntem în februarie curat, Mișutca, frățioare — și fără sanie. Ce vrei tu să scrii despre primăvară?!" — îi spun în gînd.

„Primăvara este"... Atîta scrisese în vreo două ceasuri. Cine ar putea să spună ce este primăvara?! Ce știe tovarășa învățătoare ce este primăvara! Ce știe mama ce este primăvara! Ce știu eu despre primăvară! Nu știe nimeni nimic. Află tu, spune tu. Ce putem să știm noi dintre zidurile acestea uriașe ce-i primăvara?! Cîte milioane de poeți și cîntăreți de tot felul și-au încercat puterile să spună ceva despre primăvară! Ți-a căzut ție norocul, să răspunzi tu acuma, Mișutca, la întrebarea asta! — Și bagă de seamă, toți știm cîte ceva despre primăvară, iar tu trebuie să știi tot ce știm noi la un loc și să lași deoparte și să spui ceea ce crezi tu că este primăvara. Du-te mai bine și te joacă, du-te și umblă prin primăvara asta și bucură-te de ea, și te pierde prin viscolul acesta de flori care învăluie orașul — nu-i grija ta, tocmai tu să spui ce este primăvara. Bucură-te mai întîi de ea și pe urmă ai să vezi tu ce este mai tîrziu — ai timp să te gîndești și la asta.

Așa aș fi vrut să-i spun, dar din cînd în cînd intra și ieșea mama — tăcută ca o statuie, fără să ne vadă, fără să ne observe, cercetîndu-mă doar pe mine, scurt, dacă nu cumva am intrat în relații cu el, dacă nu cumva i-am spus „Mișutca" și ne-am împăcat. Apărea și ieșea: era ca un director într-o fabrică de gheață și venea să controleze dacă frigul e potrivit sau nu cumva a început să slăbească. Și văzînd-o, îmi aduceam aminte că el era pedepsit și trebuia să scrie compunerea.

Compunerea! 3 la compunere — asta era pentru el primăvara. Pedeapsa. Cum poți să scrii despre primăvară, cînd e atîta frig în jurul tău!... „Am să-ți dau secretul scrisului — îmi venea să-i spun. Oamenii își bat capul și nu pot să scrie numai pentru că nu cunosc acest secret simplu. Secretul este să scrii acolo ce-ți trece ție prin minte, ce-ți trece prin inimă despre primăvară și simți că îți place sau nu-ți place. Ce simți, ce gîndești tu acuma, asta să scrii — și exact așa cum îți trece prin minte. Asta este secretul, scrie ce-ți trece prin cap, ce simți tu acum, ce gîndești tu acum, ce se întîmplă cu tine și cu lumea acum, ce te doare pe tine acum; scrie cum se uită primăvara aceasta la tine, acum pe fereastră, și tu stai cocoțat pe un sloi de gheață, înconjurat și amenințat de sloiuri și vrei să scrii despre primăvară. Scrie cum o să te congelăm noi aici, cu frigul din noi. Scrie, Mișutca, frățioare și mormăie și acuma, dacă îți dă mîna — eu ți-am uitat graiul din pădurea noastră; zmeura s-a uscat și-i la pămînt pădurea noastră — sîntem printre ghețari, la polul Nord, ca doi pinguini".

Așa aș fi vrut să-i spun, așa aș fi vrut să-i dau acest secret al scrisului — simțeam nevoia să-i dau un mare secret, dacă l-aș fi avut — un mare secret care să-l ajute toată viața. Și sincer și mult am dorit să aflu ce gîndea, ce simțea, ce se întîmpla cu el în acele clipe. Dar dacă l-aș fi spus aceste lucruri, ar fi însemnat să-l izbăvesc de pedeapsă, și ar fi terminat repede compunerea și aș fi trecut peste hotărîrea mamei. Și nu trebuia să-i vorbesc, eram supărați, eram nemulțumiți și învrăjbiți. Și trebuia să trăim așa, fără să vorbim între noi, ca niște ființe care au renunțat la vorbire, fiindcă au constatat că vorbele nu le ajută la nimic; să trăim supărați, străini, minioși, învrăjbiți și muți, încleștați, prefăcîndu-ne că nu ne vedem, că nu existăm unul pentru altul, neînsuflețiți, nefericiți și fără expresie, ca niște obiecte fără nici o legătură între ele. „Mormăie, Mișutca, frățioare — tu ai vrut asta, tu cu nota 3", îmi vine să-i spun.

Și l-am lăsat acolo, la masa lui, cu scrisul și cu primăvara lui. Intram, ieșeam, zărindu-l de fiecare dată cum își rodea tocul, sau cum stătea cu tocul așezat alături, uitîndu-se pe fereastră, sau duoindu-se la baie. Așa ne-am petrecut o după amiază foarte lungă și fără sfîrșit, pînă spre seară, văzîndu-și fiecare de treburile lui și uitîndu-l pe el acolo, singur, cu caietele lui, cu tocurile și cu călimările lui, cu un buchet de lalele pe masă și cu singurătatea lui. Eram atît de hotărîți să nu vorbim cu el, să rămînem supărați și indiferenți cu el — încît pînă și între noi amîndoi, într-un chip foarte ciudat — ne purtam tot așa, schimbînd rar o vorbă, osteniți și resemnați și absenți, ocupîndu-se fiecare de ale lui. Nu știu dece, întotdeauna cînd sîntem sau cînd ne impunem să fim supărați pe el — sîntem supărați și între noi, unul pe altul; sîntem supărați și fiecare pe sine însuși. E o tristețe și o dezbinare mută, un fel de ger, un fel de pustiu care ne cuprinde pe toți.

Așa, încît spre seară, aproape adormisem, cînd m-a chemat cu glas încet și obosit, șters:

— Vreau să-ți spun ceva, te rog să vii puțin...

— Ce vrei să-mi spui?! Scrie-ți compunerea.

— Mi-am scris și compunerea, dar te rog să vii: am să-ți arăt ceva. Vreau să vezi ceva.

— Iar ai secrete. N-ai tu ce să-mi spui mie — m-am ferit — și m-am dus dincolo.

A mai trecut o vreme și iar m-a strigat, jenat și stăruitor:

— Vino, vino puțin: vreau să-ți arăt ceva. Nu spun nimic, numai să vezi și atîta tot.

Fiindcă mama ațipise și ea, obosită, am călcat porunca ei și m-am dus dincolo, lîngă masa lui.

— Ce vrei să-mi arăți? Ce vrei să spui?

— Nu spun nimic, vreau să vezi ceva. Caută în floarea asta.

Abia acum observam parcă, atent, buchetul de flori de pe masă. Aproape nu-i văzusem pînă atunci și mă miram că era proaspăt și vesel.

— Caută în floarea asta, a stăruit el.

— Lasă tu floarea în pace. Ce să caut? Ce ai tu cu floarea?! Compunerea, nota 3, purtarea — nu ai tu nimic cu floarea asta...

Era jignit, umilit și palid la față — frigul acela îl subțiase — dar nu mai putea, avea să-mi arate un lucru. Ca și cum descoperise ceva, avea un secret și nu putea să nu mi-l împărtășească. Se ridică și cu degetele subțiri îmi ajută să desfacem petalele unei lalele.

— Caută în floarea asta — poate ai să găsești ceva. Nu știu ce ai să găsești.

Am deschis puțin floarea și m-am uitat înlăuntru. Aproape neobservat, jos, printre staminele ei, era un bilețel, împăturit mărunt. L-am scos și l-am desfăcut:

„În asta este frumusețe: să trăim fericiți".

Am mai citit odată, am strîns la loc bilețelul cu litere mici, înghesuite și l-am pus cu grijă la locul lui, în floare. El era lîngă mine.

— Mai caută, caută și în asta. Caută în toate florile.

Am deschis pe rînd și încet celelalte flori și am scos din fiecare cîte un bilețel înfășurat bine, scris cu litere de tipar mici, înghesuite și l-am citit. În a doua lalea scria:

„Să fim fericiți".

În a treia floare am găsit:

„Să ne jucăm frumos".

În a patra floare scria:

„Să plece cearta de la noi".

Iar în a cincea floare am descifrat cu greu:

„Să ne iubim și să fim ca florile pe creangă. Trăiască tata mama și copilul lor. Laleaua".

Desen de MARCEL CHIRNOAGĂ

Nu mai erau alte flori și mi-a părut rău că erau atît de puține. Am strîns bilețelele așa cum le-am găsit și le-am așezat cu grijă la locul lor, să nu cadă vre-o petală, să nu rămînă descoperit vreun bilețel. El ar fi vrut să-i arate și mamei, însă mama nu răspunse la chemările lui. Nici nu-l auzea, nu o interesa ce voia el să-i arate. Am stăruit și eu, și așa a venit și a umblat și ea cu mîinile pe fiecare floare și a scos fiecare bilețel. Noi ne uitam la ea cum le deschidea și le citea, apoi le stringea cu grijă și le punea la loc, fără să spună nici o vorbă. Băiatul era tăcut și cît stătuse lîngă noi și ne ajutase să găsim acele bilețele, obosise, dar era îmbujorat, luminat.

— De unde or fi aceste bilețele puse în flori?! — am mormăit eu, neștiutor și înfricoșat, jucînd de-adevărate rolul lui Mișa, ursul cel bătrîn.

Însă privirea mamei m-a potolit.

Am tăcut toți trei, privindu-ne încurcați, luminați și puțin vinovați, puțin fericiți. Și am stat așa, luminați și vinovați, în mijlocul casei, cu ochii la flori, cu gîndul la cuvintele tainice dinlăuntru, cu ochii la băiat și ferindu-ne să nu ne uităm totuși prea mult la el. Era și acum o tăcere între noi, dar una de foc. Am luat vaza cu flori, încet, să nu se scuture vreuna și le-am dus în camera mare, în care lucrăm noi de obicei și ne-am mutat cu toții acolo. Mama a mai scos odată bilețelele acelea, crescute parcă acolo în intimitatea secretă a florilor, le-a mai citit odată și le-a strîns și le-a furișat la locul lor. Apoi a schimbat apa la flori.

— Dece n-ai scris asta în compunere?! Armonie, da, asta vrem și noi — dar nu orice fel de armonie. În armonia asta intră și notele tale la compunere, la purtare. Armonia asta s-o faci tu mai întîi. Vorbe de astea flutură multe pe pămînt — spuse pentru alții — l-a mustrat mama, fără putere în glas și tocmai prin asta cuvintele ei se așternură pe toate lucrurile — și numai mustrare nu mai erau — erau făgăduință, îndemn, rugăciune; cuvintele ieșeau din gura ei aproape mai tulburătoare decît bilețelele acelea din flori.

Dece nu scrisese în compunere! Dacă am scrie în toate florile așa! Dacă creatorul acela al lumii ar fi știut, măcar el, să pună în toate florile pămîntului asemenea bilețele! Dacă noi am fi știut să furișăm în toate florile, în toate fructele pămîntului asemenea îndemnuri și chemări și cuvinte care să ne aducă aminte! Dacă ne-ar fi dus mintea, de întotdeauna, să căutăm cu atenție în flori! Poate ar fi trebuit cineva să ne spună: „Căutați în toate florile, căutați în toate florile — copiii aceștia au pus ceva pentru noi".

Poate chiar sînt scrise în fiecare floare, sînt scrise în fiecare fruct asemenea cuvinte — numai să fim atenți și să știm să căutăm. Poate ar fi bine să ne uităm mai atenți de aci înainte la toate lucrurile, la toate florile pămîntului, la semănăturile și plantațiile oamenilor, în grîu, în cireșe, în piersici și în mere, în portocale și în struguri și în pepeni și în zmeură. Trebuie să fie acolo, în flori, în bobul de grîu, în vișina roșie, niște mesaje de acestea — trebuie să le găsim. Chiar dacă nu le-a pus nimeni încă, chiar dacă nu s-a gîndit nimeni să le pună — le-a furișat băiatul ăsta acum și de-aci înainte toate florile care vor înflori pe pămînt, vor avea ascunse în ele asemenea bilețele, asemenea mesaje abia vizibile între petalele lor, scrise cu un scris mărunt, mărunt de tot, abia descifrabil.

Tot spulberul acesta de flori și de seminte înaripate, pe sub ferestre, de-a lungul bulevardelor, deasupra orașelor, deasupra cîmpiilor, peste munți șiape — este plin cu asemenea chemări la armonie și la frumusețe.

S-ar fi putut întîmpla un lucru foarte trist — groaznic. S-ar fi putut întîmpla să ținem acele flori pînă se treceau și apoi să le aruncăm la gunoi, fără să știm ce se ascundea în ele, fără să descoperim ceea ce era în ele, și anume pentru noi. Cine știe de cînd — poate de cînd sîntem — poate de cînd e lumea trăim în această împrejurare fantastică și groaznică — trăim printre flori, creștem și rupem flori și ne împodobim viața, grădinile, casele cu flori și drumurile și gardurile; și folosim fructe și seminte, le cărăm cu trenurile, cu vapoarele și le măcinăm în fabrici și le topim și le strivim în teascuri și le mîncăm și le bem și le prefacem în doctorii și parfumuri și vinuri amețitoare și uleiuri pentru uns toate mașinile lumii — și n-am știut pînă acuma, n-am prins de veste și nu ne-am gîndit să căutăm aceste bilețele, aceste mesaje și multe altele, puse în miezul lor — pentru noi.

— Mișutca, frățioare, cu toți frățiorii tăi din univers — să fiți fericiți...

CEZAR BALTAG

tinerețea

Fotografia omului e-o frunză
în care amintirile își țes
nervurile șerpuitoare
adunînd, risipind, culegînd, întîmplările lui
vîrstele lui, cuvintele lui
și vîrstele altora și cuvintele
rostite de altcineva,
de pildă, declarațiile de dragoste
făcute cîndva de tinerii noștri bunici
care-au inventat paletonul.

Eu însumi sînt o respirație a copacului
căruia oamenii i-au spus istorie
și-n cuvintele mele puteți auzi
calda foșnire a erelor
adunînd, risipind, tremătîndu-mi nervurile
ce-mi străbătură trupul legîndu-mă
de toate întîmplările lumii.

Așa cum intri în ținuturi neștiute
atras de fiecare deal și rîu și șes
intrai în vara Revoluției, copil —
în preajmă spații fluturau, și iată
pe la amiază îmi zări obrazul
și nu îl mai recunoscui.

Trecut de 20 de ani. Dar cînd
ai înflorit tu bărbătesc și cald
scut de aramă roșie-n vibrare
în relief sculptat și sunet tare?
Tu frunte arcuită-n infinit,
cu ochi arzînd adînc și liniștit?

Rostesc doar un cuvînt și dintr-o dată
privirea mi se-ncarcă de solstiții,
inima mea începe să răsară
cum trecerea amiezii peste dealul
din care am privit întîia oară
galopul zvelt, la orizont, al Dunării...
Cu brațe limpezi traversez înot
argila, diamantele și arborii
și-ascult cum sună-n malul țării, marea
legîndu-și de mișcarea mea, mișcarea...

Intensă, roșie, deasupra ulmilor
inima mea pasionată răsări
pe cerul unei dimineți de dragoste
asemeni soarelui.

Trei miniaturi de HARALAMB ZINCĂ

DRAGOSTE MOARTĂ

Intr-o zi ni s-a ordonat:

— Vă strecuraţi în spatele inamicului. Pătrundeţi în oraşul Ed... atingeţi punctul ăsta (pe hartă „punctul ăsta" însemna centrul localităţii — o încrucişare de drumuri). Timp de douăzeci şi patru de ore îl ţineţi sub observaţie. Legătura — prin radio...

In timp ce comandantul ne explica cum vom trece linia frontului, i-am aruncat lui Fane o căutătură. Ca întotdeauna, faţa sa rotundă, luminată de ochii oblici şi expresivi, radia o mulţumire nemărginită. Arăta de parcă maiorul ne-ar fi spus: „Băieţi, am hotărît să vă trimit în spatele frontului, într-o permisie, să vă mai vedeţi şi voi iubitele!" Misiunea ce ni se încredinţa era grea, chiar foarte grea, şi fără îndoială că Fane înţelegea acest lucru. Pe faţa sa, în clipele acelea, n-am descoperit nici o umbră de îngrijorare. Ba dimpotrivă, aş zice, în el striga unul şi acelaşi răspuns: „'Nţeles, tovarăşe maior, pătrundem în Ed... şi douăzeci şi patru de ore nu ne mai mişcăm de acolo!" Ăsta era Fane, un cercetaş entuziast, vesel, parcă fără gînduri! In schimb, eu aveam o fire mai potolită, mai chibzuită, ca şi cînd n-am fi fost amîndoi de un leat.

Aşadar, misiunea era clară. Ne găseam în faţa unui orăşel maghiar Ed... situat chiar pe linia frontierei. Primul orăşel de peste hotare. Pentru noi, străinătatea de acolo începea. Din tranşee se vedeau limpede căsuţele scunde, cenuşii, acoperişurile lor ţuguiate şi acoperite cu ţigle sîngerii. De cîteva zile, frontul se înfundase într-o linişte mult prea suspectă şi tocmai liniştea asta nu-i dădea astîmpăr comandantului nostru. Iar noi, Fane şi cu mine, conform ordinului său, urma să pătrundem în „Bîrlog" şi să-l studiem douăzeci şi patru de ore. Şi am pătruns. Cum? N-are prea multă importanţă. Doar atît vă pot spune: am trecut prin noapte ca printr-un tunel.

Zorile ne găsiră în podul unei case părăsite, postaţi lîngă o fereastră ovală cu geamul spart, care dădea în piaţa oraşului. Stăteam înghesuiţi unul în celălalt şi aşteptam înfriguraţi ca lumina zilei să se instăpînească de-a binelea. Dăinuia o linişte copleşitoare, cosmică. Se lumina încet sau poate că ni se părea. Fane începu să bodogănească.

— Ce ai? îl întrebai eu în şoaptă.

— Mă, tu ştii unde ne găsim noi acum?

— In Ed... răspunsei eu cu toată seriozitatea.

— Na-ţi-o bună!... N-ai pic de fantezie. Noi ne aflăm acum în străinătate.

— Ce vorbeşti!

— Prima mea călătorie în străinătate! Inţelegi, tu?

Imi plăcu ideea. Şi, fără să vreau, privirile-mi căzură pe hartă. Da, Fane avea dreptate. Ai noştri se aflau pe pămîntul Transilvaniei, pe cîtă vreme Fane şi cu mine „călătoream" în străinătate.

— Visasem cu totul altfel prima mea călătorie în lume, îmi mărturisi Fane cu tristeţe...

— Lasă asta! Gîndeşte-te şi tu la altceva...

Era toamnă. Din nord sufla un vînt rece, tăios. Oraşul se lumina anevoie, ca şi cînd ar fi vrut să rămînă mai departe cufundat în noapte.

— Mi-e frig, zise Fane într-un tîrziu.

— Şi mie.

— Tragem o duşcă? mă întrebă el întinzîndu-mi bidonul.

N-avui putere să mă împotrivesc.

— Tragem!

Am băut cîte o gură de rachiu şi ne-am încălzit.

— Să-ţi povestesc cum am visat eu să fie prima mea călătorie în străinătate?

— Lasă, Fane, pe altă dată... Parcă s-a mai luminat...

Piaţa se vedea acum bine. Era micuţă şi sărăcăcioasă. Magazinele, unele cu obloanele trase, altele cu vitrinele devastate, alcătuiau o horă împietrită şi tristă. Din piaţă, — centrul localităţii — se bifurcau mai multe străzi înguste. Pustietatea înconjurătoare mă nelinişte a. Imi strecura în suflet un sentiment amar de tristeţe.

Cu binoclul la ochi, Fane încerca să descifreze firmele magazinelor. Izbutea cu greu să închege cîte un cuvînt. Treaba asta îl amuza:

— Ştii, firmele astea scrise într-o limbă ciudată, mă fac să mă simt cu adevărat în străinătate.

De acolo de sus, cel mai bine se vedea vitrina unui magazin cu rochii de mireasă. Se afla la vreo treizeci de metri de adăpostul nostru; avea o vitrină spartă, iar în vitrină un manechin îmbrăcat într-o rochie de mireasă. Vălurile albe îi cădeau uşor peste trupul de carton presat, iar mireasa părea încîntată şi absorbită pe veci într-o fericire mută. Cu ajutorul binoclului îi puteam desluşi bine privirile moarte. Incremenise într-o mişcare delicată, aşteptînd parcă sosirea mirelui, a cupeului, a nuntaşilor. Era singura „fiinţă" în pustietatea localităţii:

— Mă enervează mireasa asta, bodogăni Fane.

— Fii serios, Fane.

— Mă enervează încremenirea ei.

— N-o băga în seamă, îl sfătuii eu, nu ştiu de ce, cu toată seriozitatea.

Pîndeam tot timpul piaţa, dar privirile noastre se întorceau mereu la mireasa din vitrină. Şi pe mine începuse să mă enerveze faptul că de fiecare dată o regăseam în aceeaşi poziţie.

— Uite, îmi zise Fane, tu să ştii că eu mă furişez pînă acolo şi o scot din vitrină.

— Ai înnebunit. N-ai să te mişti de-aici. Nu eram convins că o să mă asculte şi eram hotărît să-l opresc cu orice preţ. Nu cunoşteam terenul, iar dacă ne-am fi trădat prezenţa, adio misiune, viaţă. Rămase totuşi locului, căci din depărtare se auzi zgomotul specific tancurilor. Zgomotul se apropia şi, curînd, prin piaţă, trecu o coloană de „Tigri". Se îndreptau spre sud. Apoi, conform codului, am transmis prin radio interceptarea coloanei, numărul tancurilor, direcţia lor. Ni s-a răspuns: „Continuaţi-vă misiunea!"

Am continuat-o. Dar fără voia noastră, ne lovirăm din nou de mireasa din vitrină. Fane se întristă brusc şi-mi mărturisi:

— Nu-mi place în străinătate!

— De ce, Fane?

— Parcă am fi nimerit în inima Pompeiului. Ce-i un oraş fără oameni, fără zarva copiilor, fără claxoanele automobilelor? Un oraş fără oameni, dar cu o mireasă, şi aia din carton!

Din nou ne uitarăm peste drum la manechin. Şi mireasa se uita la noi ca şi cum ar fi vrut să prindă ceva din discuţia noastră.

— Măcar de s-ar clinti un pic... Să-şi întoarcă de la noi obrazul ăla de ceară! se enervă Fane. Tu să ştii că duc arma la ochi şi o dobor...

— Nu fi prost, Fane!

— Atunci să plecăm de aici, să ne găsim un alt loc.

Convorbirea noastră fu întreruptă de o unitate a inamicului. O identificarăm şi stabilirăm că se îndreaptă tot spre sud. Mărşăluiau hitleriştii în tăcere, obosiţi. Piaţa răsuna de bocănitul cizmelor. Era o unitate mare, de infanterie.

Apoi, se făcu iar linişte. Obosit, Fane adormi la picioarele mele. Dormea neclintit, într-o rînă, somn de om sănătos. Mă simţeam şi eu obosit, dar nu-mi era somn. Mă obosise pînda, monotonia şi tristeţea peisajului. Doream ca vremea să se scurgă mai repede, să se însereze, să ne putem furişa prin oraş, să ne mai mişcăm un pic. Lumina zilei ne ţintuia locului.

Deodată, Fane gemu din somn şi se trezi. Intrebarea lui mă nedumeri:

— Ce face mireasa, e tot în vitrină?

— Tot acolo.

— Am visat-o. Eu trag în ea...

Se ridică sprinten în picioare şi apucă arma. Nu-l oprii. Il văzui ducînd arma la ochi. Il ştiam un bun ochitor. Ar fi doborît manechinul dintr-un foc. L-ar fi doborît ca la bîlci. Numai că acolo ţinteşti într-un punct şi scoţi dintr-o ascunzătoare o mireasă, pe cînd aici ar fi trebuit s-o doboare. Fane, însă, nu trase. Interveni ceva care-l determină să renunţe la gîndul său. Pe neaşteptate, în piaţă se ivi un soldat hitlerist. Părea un cadavru rătăcit între cavouri. „Cadavrul" îşi pierduse pe semne chipiul, iar vîntul îi răvăşea părul. Vestonul şi-l purta descheiat şi parcă atîrna pe trupul său mărunţel. Umbla clătinîndu-se. Văzut prin binoclu, hitleristul ni se păru cuprins de o spaimă cumplită. Avea ochii speriaţi şi o expresie a feţei care te înfricoşa. Bolborosea de unul singur în mijlocul pieţei. Apoi îl văzurăm înaintînd spre clădirea noastră, de parcă ne-ar fi zărit.

— Ce-o fi şi cu ăsta? mă întrebă Fane, ca şi cînd treburile localităţii mi-ar fi fost de mult cunoscute.

— De unde dracu' vrei să ştiu? mă enervai eu.

Venea spre noi clătinîndu-se. La un moment dat privi în jur şi începu să discute cu nişte inşi nevăzuţi. Brusc, tăcu. Zărise mireasa din vitrină. Avu o clipă de nedumerire, după care izbucni într-un hohot de rîs. Şi oraşul pustiu hohoti şi el sinistru.

— E beat? mă întrebă Fane apucîndu-mă de cot.

— Nu, e nebun!

Hitleristul se îndreptă vesel spre vitrină şi cînd ajunse în dreptul ei, îi făcu o plecăciune şi rosti ceva.

— Tu-l auzi ce zice? Spune-mi, ce zice? Ştiam ceva germană, însă cuvintele nebunului nu ajungeau pînă la mine. Ii vorbea miresei ca unei vechi cunoştinţe, îi zîmbea, îi făcea semn să coboare. „Bitte, meine Frau!", ajunseră, în sfîrşit, pînă la urechea mea vorbele neamţului. Şi pentru că mireasa nu voia să-i dea ascultare, el îi surîse înţelegător, sparse cu vîrful cizmei o bucată de geam şi urcă în vitrină. O clipă o privi visător, îi îndreptă cu mişcări gingaşe vălurile albe, apoi îi oferi braţul şi rămase în aşteptare.

Nu-mi venea să cred ochilor. Aveam senzaţia că urmăresc o pantomimă grotescă pe o scenă ireală, că, în general, nimic din jurul meu nu e adevărat. Il văzui însă pe Fane ducînd arma la ochi şi senzaţia irealului se risipi.

— Să nu tragi, Fane!

Fane nu trase. Neamţul sări din vitrină. Prinse cu amîndouă mîinile manechinul de mijloc şi-l sălţă din vitrină în stradă. Ii aranjă din nou vălurile, îi vorbi blînd şi părea mulţumit că mireasa era de aceeaşi înălţime cu el. Apoi, îi mîngîie obrajii, o îmbrăţişă şi îşi lipi faţa de pieptul ei de carton.

— Eu trag!

— Nu trage, Fane!

De partea cealaltă a străzii răsună deodată o chemare prelungă:

— Hans!!!...

Strigătul fu urmat de apariţia unui alt militar hitlerist cu epoleţi de subofiţer. Se vedea că alergase: gîfîia. Ne era limpede că pornise în căutarea nebunului.

— Hans!

Il descoperi şi rămase pentru un moment locului, uluit. Il vedea pe Hans mîngîind manechinul. Se îndreptă spre el. Mai avea vreo zece paşi de făcut ca să ajungă în dreptul lui, dar se opri, înfricoşat parcă. De acolo, îi aruncă nebunului o întrebare:

— Hans, ce faci?

— Dragoste, îi răspunse acesta, schimonosindu-şi faţa într-un surîs dureros.

Atunci, îl văzurăm pe subofiţer scoţîndu-şi şovăitor pistoletul şi ţintind ceafa camaradului său. Impuşcătura răsună puternic. Hans tresări, se înălţă pentru o clipă în vîrful picioarelor, ca apoi, răsucindu-se, să se prăbuşească. In cădere lovi manechinul, iar „mireasa" se prăbuşi şi ea cu faţa-n jos. Mîna de carton cuprinse spinarea mortului ca într-o îmbrăţişare.

OBSESIE

Groapă!

Săpată cu lopata mea de infanterist.

Groapă adîncă. Cu ziduri de gheaţă neagră.

Nu mai văd cerul. Nu mai văd războiul. Un cer îngust de vreascuri şi un strat subţire de zăpadă mă despart de viaţă. Nu mai aud exploziile obuzelor. Nu mai aud şuierul gloanţelor. Mă simt descumpănit; nu ştiu, a încetat războiul sau am încetat eu să mai fiu soldat?

Ce caut atunci în groapa asta cu ziduri de gheaţă neagră? Ce caut atunci lîngă telefonul ăsta de campanie, cu receptorul agăţat de ureche, ca un cercel negru şi ireal?

— Alo, „Stejarul"!

„Stejarul" tace. Şi chemările mele se furişează prin cablul negru ca nişte fiori pe o şiră a spinării. „Stejarul", însă, nu răspunde, tace, de parcă n-ar mai exista. Chemările mele nu mai contenesc, se caţără pe zidurile groapei, încercînd să răzbească dincolo de cerul de vreascuri, la lumina războiului. Nu izbutesc. Imi aud vocea strigînd: „Stejarule!", „Stejarule"! O clipă, am senzaţia că-mi văd vocea. O văd cum aleargă disperată prin groapă, ca apoi, obosită, să se reîntoarcă în mine şi să se contopească cu oboseala trupului meu.

Zac neclintit în groapă. E groapa mea. Eu mi-am săpat-o. Cu lopata şi sudoarea mea de infanterist. Să mă ferească de schije, de gloanţe, de obuze. Fiecare soldat cu groapa lui. Şi eu am una şi zac în ea, cu receptorul greu agăţat de ureche şi caut prin îngustimea cablului negru lumea înconjurătoare, războiul. Zac singur şi zidurile groapei mă string ca scîndurile unui sicriu croit nu pe măsura scheletului meu de infanterist.

Zac singur! Atît de singur, încît aud căderea lînă a fulgilor de zăpadă peste acoperişul gropii mele.

Zac singur! Atît de singur, încît aud cum sîngele aleargă cu teamă prin arterele mele.

Zac singur! Atît de singur, încît aud cum îmi răsar gîndurile. Răsar ca nişte stropi de sudoare rece. Răsar, se desprind, şerpuiesc prin mine, înfiorîndu-mă. Apoi tresar speriat. Un gînd îmi spune că nu mai sînt singur, că cineva s-a furişat în groapă. In groapa mea! Refuz să cred. Doar nimic în jurul meu n-a clintit, nici măcar un vreasc. Ar fi trebuit să zăresc măcar pentru o clipă cenuşa zilei sau jocul alb al fulgilor. Gîndul, însă, mi-a pătruns în creier. Ca un glonte dum-dum mi-a pătruns. Il simt. A explodat, împroşcîndu-mi mintea cu schijele lui mărunte şi dese. Incerc să mă apăr strigînd:

— Alo, „Stejarule"!

N-am strigat. N-am urlat. Nici gura n-am deschis-o. Sau poate c-am deschis-o şi am strigat fără glas. Oricum sînt înfrînt. Nu mă mai pot împotrivi. Ce e cu mine? Cine trage de mine? Visurile? Gîndurile? Amintirile? Oboseala? Nu mai sînt singur în groapă. O umbră nevăzută mă caută, de parcă ar vrea să se joace cu mine. M-aş feri de ea, dar n-am cum. Uite-o a şi izbutit să-şi bage mîna ciolănoasă în pieptul meu şi acum, cu degete de gheaţă îmi scotoceşte sufletul. „Lasă-mă!" îi strig. Umerii mi se lovesc de zidurile gropii. N-am cum să mă feresc. Degetele reci, vrăjmaşe, îmi umblă prin suflet.

— Ce vrei de la mine? mă apăr eu deznădăjduit.

— Iţi plac morţii? mă întreabă umbra, vizitatoarea groapei mele.

— Nu!

— De ce?

— Lasă-mă!

Şi-a retras mîna. Să fi luat în seamă rugămintea mea? Totuşi, sufletul mi-e istovit ca trupul unei femei siluite. O clipă mi se pare că sînt iarăşi singur, că am fost lăsat în plata domnului. Mă înşel. Gîndurile continuă să-mi răsară ca nişte stropi de sudoare rece. Nu, umbra aceea nechemată, nevăzută, n-a dispărut. Se aşează lîngă mine. Pe mantaua întinsă pe pămîntul gol. Se încolăceşte în jurul meu cu braţe de femeie moartă.

— Lasă-mă!

Nu vrea. Nu mă lasă. Mă strînge. Imi şuieră în urechi întrebări dureroase:

— Aşa că vara morţii sînt frumoşi?

— Lasă-mă! Ce vrei de la mine?

— Aşa că vara morţii sînt frumoşi?

— Nuuu!

— De ce? Hai, spune, de ce?

— Vara! Ah, da, vara, uite, îmi amintesc... Da, da, într-o vară... *(Doamne, cu cine vorbesc? Sînt singur, chiar foarte singur! Cu cine vorbesc?)* am văzut un soldat. L-am văzut bine... O schijă l-a lovit în cap şi s-a prăbuşit în iarbă, iar iarba era verde, apoi a devenit roşie. *(Nu mă ascultă nimeni, iar eu vorbesc. Cu cine? Opreşte-te, omule, odată! Dacă m-aş putea opri!)* Am urmărit totul din tranşee. Nimeni n-a putut să-i vină în ajutor. A rămas pe teritoriul nimănui, neîngropat. Am văzut cum soarele şi viermii muşcau din el bucăţi. Era îngrozitor...

— Aha, te-am prins. Aşadar, recunoşti că iarna morţii sînt mai frumoşi!

— Lasă-mă, te rog, lasă-mă. Nu-mi place să-mi amintesc.

— Nu te las! Aşa că iarna morţii sînt mai frumoşi decît vara?

— Nu ştiu.

— Ba ştii, ba ştii, că d'aia eşti soldat bătrîn.

— Iarna, parcă morţii sînt mai frumoşi. *(Ce tot îndrug? Cu cine vorbesc? Eh, liniştea, numai ea e de vină! De-ar exploda un obuz!... un singur obuz! Să arunce în aer liniştea. Să nu mai vorbesc...)* Da, *iarna* e mai milostivă cu morţii; nu-i topeşte, nu-i înnegreşte, nu-i rupe în bucăţi, îi apără de soare şi viermi. Soldatul se prăbuşeşte în zăpadă şi *iarna* se grăbeşte să-i învelească trupul într-o pojghiţă de gheaţă. Pojghiţă cristalină. Iarna, deşi gropile se sapă greu, groparii sînt ceva mai mulţumiţi decît vara. L-am auzit pe unul spunînd că iarna morţii sînt frumoşi. Cred că avea dreptate. Vara nu te poţi atinge de morţi. Totul pute şi atîrnă. *(Ah, dacă aş putea să tac, să nu mai vorbesc! Sparge doamne, liniştea asta cu un obuz!)* Imi spunea un gropar că iarna morţii sînt culeşi de pe cîmpul de luptă ca nişte statui de gheaţă pe care le stivuiesc frumos în căruţele lor funerare. Şi tot frumos îi stivuiesc apoi în gropile comune.

— Alo, „Fanionul", aici „Stejarul".

La auzul chemării, mă cutremur. Un glas ţîţîiat mă cheamă de undeva din adîncul receptorului. Fericit, lipesc receptorul şi mai tare de ureche şi urlu:

— Eu sînt „Fanionul", te ascult.

— Ce dracu' faci acolo în groapa aia... te chem şi tu nu-mi răspunzi?... „Fanionule" ascultă-mi ordinul: desfaci imediat legăturile... peste cinci minute pornim mai departe. 'Nţeles?

— 'Nţeles!

Desene de VICTOR CUPŞA

Mă ridic brusc în picioare. Cu capul arunc în aer cerul de vreascuri. Descopăr cu bucurie bolta cenuşie, căderea leneşă a fulgilor de zăpadă. Ies din groapă la lumină ca şi cînd aş fi străbătut un tunel al obsesiilor.

In depărtare, tunurile au prins să bubuie.

STROPUL DE APĂ

Cînd deschise ochii, Mihnea descoperi adîncul cerului şi o mare tăcere. Vru să se ridice, dar o durere ascuţită în abdomen îl făcu să ţipe. Căzu înapoi pe spate şi, instinctiv, îşi duse mîinile la rană, acoperind-o cu palmele sale mari şi negre. Apoi cerul deveni şi mai adînc, azurul păli, se decoloră, iar lui Mihnea i se păru că o pată cenuşie s-a întins fulgerător pe toată bolta. I se păru că nici liniştea nu mai era la fel de adîncă; o tulburau nişte glasuri care zburau în adînc ca nişte păsări nevăzute. Sau poate că erau ai lui care-l căutau, îl strigau, iar în loc să se apropie de el, se îndepărtau? Vru să strige, să le atragă atenţia că era acolo şi nu în altă parte, dar din gură nu-i ieşi decît un geamăt sfîşietor. Se sperie şi se trase într-o parte. Suliţi de foc îi răscoliră rana şi el, gemînd stăpînit, prinse să-şi muşte buzele crăpate şi năpădite de fire de pămînt. Cînd durerile se mai potoliră, deschise iarăşi ochii, văzu cerul şi se întrebă dacă ziua era-n amurg sau în faptul dimineţii? Nu-şi răspunse, în schimb, fără să vrea, îşi aminti de cele petrecute. Plecaseră trei în misiune de noapte. Se tîrîseră spre linia inamicului şi unul dintre ei călcase pe o mină. Pe o blestemată de mină pe care hitleriştii o botezaseră „S.M. 35". Cine oare călcase pe ea? „S.M. 35" murmură Mihnea fără nici o noimă. Ingrijorat de ceva şi înfrîngîndu-şi durerile, se ridică în capul oaselor tremurînd de încordare. La cîţiva metri de dînsul îl zări pe Dan zăcînd într-o baltă de sînge, cu picioarele zdrobite. Zăcea înţepenit, într-o rînă, cu un braţ aruncat înainte, ca la înot, de parcă ar fi vrut să înfrunte un val nevăzut. Il descoperi şi pe Virgil. In prima clipă, i se păru că pe sergent îl furase somnul şi că adormise pe burtă, cu faţa-n pămînt. Dar imediat zări sub capul său, lăţindu-se ca o pernă de un roşu închis, o baltă de sînge. Inţelese. Căzu pe spate, cu ochii închişi. Dan murise, Virgil la fel. Numai el scăpase. Adică mai trăia. Revăzu în minte picioarele zdrobite ale lui Dan şi-l cuprinse o furie oarbă împotriva minelor „S.M. 35". Işi aminti că, într-o zi, instructorul adusese cu el o mină „S.M. 35" şi le-o prezentase ca pe o domnişoară. *„Băieţi, să vă fac cunoştinţă cu dumneaei. Cu fräulein „S.M. 35". Uitaţi-vă bine la ea. Seamănă cu o cutie de conserve, numai că e ceva mai năltuţă. Şi, observaţi, are montat un cap ca de primus. E o mină-şrapnel care se îngroapă, capul rămîne la nivelul pămîntului. Dacă o calci pe cap, dumneaei explodează, îţi rupe picioarele, apoi mai face o explozie, sare în aer, iar de acolo revarsă pe o rază destul de mare o ploaie de schije. E mai bine s-o ocoliţi!"*

Da, explicaţiile instructorului au fost exacte. Dan călcase pe mină şi rămăsese fără picioare. Pe Virgil îl lovise şrapnelul în cap, iar lui o schijă sau poate mai multe, îi sfredeliseră abdomenul. „S.M. 35"! şuieră el înciudat. Deschise ochii şi văzu soarele răsărind. Aşadar, se găsea în zori. Avea înaintea lui o zi. O zi şi două sute de metri pînă la ai lui. Sînt acolo de unde răsărea soarele. Iar inamicul e în partea astalaltă, foarte aproape... ca şi moartea de aproape. Incercă să se mişte, dar durerile îl apucară din nou, cu mai multă înverşunare. „S.M. 35"! Gemu. Avea acum senzaţia că cineva îi spintecase abdomenul şi, după ce-l umpluse cu benzină, îi dăduse foc. Flăcările îi lingeau intestinele. „Mă arde!" gemu Mihnea, ca şi cînd morţii din jur l-ar fi putut auzi şi ajuta. „Mă arde!" Incepu să-l chinuie o sete pe care pînă atunci n-o simţise. Mîinile porniră firesc în căutarea bidonului, dar degetele-i oarbe nimeriră într-o năclăială de sînge şi lui Mihnea i se făcu greaţă. După un timp, îşi aminti că, de fapt, numai Virgil luase cu el un bidon de apă. Dacă ar putea să ajungă pînă la dînsul?! „Mă arde!" murmură el stins şi rugător. Rămase multă vreme tăcut, cu ochii închişi, cu mîinile apăsîndu-şi rana. Intr-un tîrziu, simţi ceva cald mîngîindu-i faţa şi îşi deschise speriat ochii. Soarele! Şi pentru întîia oară în viaţa sa, Mihnea văzu în soare un duşman. După un timp, razele lui blînde şi mîngîietoare căpătară ghiare de foc şi îi zgîriau faţa, îi ardeau uniforma, îi scormoneau rana. Şi el n-avea cum să se împotrivească. „Mă arde!" plîngea el în neştire, zbătîndu-şi capul cînd într-o parte, cînd în alta. Gura şi buzele îi deveniră iască. Iar soarele urca pe boltă ca un păianjen incandescent, orbindu-l.

Deodată, văzduhul între cele două fronturi se umplu de bubuiturile artileriei. Mihnea se bucură: recunoscu glasul tunurilor romîneşti, şi-şi spuse că ţinta artileriştilor devenise acum soarele, că-l vor doborî venindu-i astfel în ajutor. Exploziile puternice stîrneau nori de fum, care întunecară o vreme soarele. Pămîntul se cutremura din adîncuri. Mihnea cunoştea tremurul ăsta al pămîntului şi nu se nelinişti. Continua să se bucure şi i se părea că focul soarelui pălise. Uitase de dureri. Se gîndea că niciodată nu stătuse pe teritoriul nimănui în timpul unei canonade. Obuzele cădeau peste tranşeele inamicului şi, rareori, mai rătăcea cîte unul prin apropiere. Incepu să tragă şi artileria germană. Se înfruntau nu numai obuzele, ci şi şuierul lor. Canonada ţinu mai bine de o oră. Tunurile tăcură şi nu mai urmă nimic altceva. Atunci, trecu la atac liniştea unei zile de vară ce ocupă vremelnic întinderile nesfîrşite ale frontului. Fumurile exploziilor se risipiră şi soarele se ivi din nou peste trupul rănitului. Mihnea înţelese că nu mai are cum lupta. Soarele îi umplu gura cu foc şi focul îi pătrunse în organism, mistuindu-l. Gemea din greu şi nu găsea în el putere să se urnească, să-şi ascundă faţa în pămîntul uscat. „Apă! strigă Mihnea deznădăjduit şi fără vlagă. „Vreau apă"! Işi aminti că bidonul se găsea agăţat de centironul lui Virgil şi-i veni să rîdă. Să aibă apă doar la un pas de el şi să se văicărească, s-o cerşească soarelui. Cum de nu-i trecuse prin minte gîndul să ajungă la bidon? Rîse, dar de fapt îşi schimonosi faţa, înnegrită de arşiţi şi vînturi. Se ridică gemînd în capul oaselor şi-l văzu pe Dan dormind pe pata de sînge. Tăunii bîzîiau în jurul capului său şi lui Mihnea i se făcu milă de el. Zări şi bidonul şi asta-i dădu curaj. Ar fi putut să ajungă la apă, nu ridicîndu-se în picioare, ci tîrîndu-se pe spate. Tîrîndu-se puţin cîte puţin, ca un melc. Făcu prima mişcare. Arsurile din intestine se înteţiră, dar Mihnea nu gemu, ci se mulţumi să-şi muşte în neştire buzele crăpate şi umflate. In ciuda durerilor, îşi continuă efortul. Imaginea bidonului cu apă îl atrăgea, îl îmbărbăta, îi dădea puteri. Se tîra într-una pe spate, cu gîndul la apă. Şi după fiecare palmă de pămînt cucerită se oprea şi, gîfîind, măsura din ochi distanţa ce-l mai despărţea pînă la Virgil. O clipă avu sentimentul că şi prietenul său înaintează spre dînsul, tîrîndu-se într-o rînă. Apoi, i se mai păru că soarele nu poate să-l ierte pentru hotărîrea luată şi îi aşternea acum în cale cărări de jăratec. Flăcările din abdomen îi cuprinseră acum şi spatele. Insă nu se opri.

Cînd ajunse lîngă Virgil, primul lui gînd fu să-i izgonească tăunii de pe faţă. Dar tăunii năvăliră din nou cu un bîzîit sinistru, iar el nu mai avu vlagă să-i alunge. Amintindu-şi de apă, se lăsă în jos, pe lîngă trupul lui Virgil, aşa încît gura să-i poată ajunge la bidon. Se tîra cu ochii închişi, iar cînd îi deschise şi văzu bidonul, izbucni într-un plîns nervos. „S.M.35"! Schije mărunte, din acelea care-i ciuruiseră şi lui intestinele, găuriseră şi bidonul. Incremeni lîngă bidonul fără apă, iar plînsul i se transformă într-un horcăit prelung.

Puţin mai tîrziu, i se păru că soarele aprinsese în jurul său un rug şi că vîlvătaiele îl cuprind, topindu-l. Apoi, nu mai simţi nimic.

Cînd îşi veni în fire, văzu cîteva perechi de cizme. Cunoştea aceste cizme. „S.M.35"! Şi mintea-i refuză să creadă că hitleriştii îl culeseseră de pe cîmpul de luptă. Privirile-i şovăitoare urcară încet pe carîmbii cizmelor pînă cînd descoperiră verdele uniformei naziste. Işi dădu seama că zăcea într-un fund de tranşee, înconjurat de duşmani. Fără voia sa făcu ochii mari. Intîlni privirile lor curioase. Il măsurau de sus în jos, iar Mihnea se mira cît erau de înalţi. Cuţite de foc îi săgetară rana, iar el închise ochii, gemînd cuprins parcă de ruşine. „Apă! Apă"! Deodată, tresări înviorat. Un strop rece de apă îi atinsese obrazul. Deschise ochii. Aceleaşi chipuri străine îl măsurau cu uimire. Zări în mîna unui hitlerist un bidon. Rînjea şi lui Mihnea i se păru că hitleristul avea un cap asemănător cu o mină... cu *„S.M.35!"*

— Toarnă-i! îl încurajă un prieten pe cel cu capul *„S.M.35"*.

Cel cu bidonul lăsă să-i picure cîţiva stropi de apă, dar nu în gură, ci pe pămînt, pe lîngă gura deschisă a lui Mihnea.

— In gură, toarnă-i Kurt!

Kurt însă nu voia să nimerească gura rănitului. Picura cu zgîrcenie stropii. Mihnea, cu gura căscată, încercă să prindă măcar un strop, dar fără să izbutească. Auzi rîsetele lor şi nu pricepu ce anume îi făcea pe hitlerişti să rîdă. Iar cînd înţelese că-l batjocoreau, închise ochii, gura, lăsîndu-se cu bărbăţie şi demnitate în braţele de foc ale morţii.

TUDOR ARGHEZI

Odată cu adevărata prețuire a lui Arghezi, faptul cultural cel mai de seamă este azi tipărirea integrală a operei sale. O serie de aproximativ douăzeci de volume va stringe laolaltă tot ceea ce, vers sau proză, a scris marele poet pînă la data ediției în curs. Precizăm, cum se cuvine, „pînă la data" arătată, fiindcă uimitorul fenomen de erupție arghezian, după cum se poate vedea din periodicele actuale, continuă încă, la aproape șaptezeci de ani de neîntreruptă activitate, să consteleze spațiul nostru spiritual cu figuri încă arzătoare.

Volumele, alcătuite bibliofilic, în tehnica tipografică, folosită de mai înainte la retipărirea operei lui Eminescu, Caragiale, Sadoveanu, Rebreanu ș.a., susțin corespunzător evenimentul. Ediția se intitulează simplu, din propria voință a autorului, Scrieri. Și, după indicațiile editurii, volumul I cuprinde Cuvinte Potrivite, Flori de mucigai *și poemul* Alleluia!; *volumul II,* Versuri de Seară, Cîntece cu Gura-închisă, Mărțișoare, Buruieni, Hore, Poeme, Spital, Letopisețe, Carnet; *volumul III,* Inscripții, Stihuri, Cîntare Omului, 1907, Frunze *și poemele* Hamlet, Dalila, Au pierit Focul și Lumina; *volumul IV,* Fabule Copilărești, Addenda, *un* Indice *al tuturor poeziilor cu primul vers și altul cu titlul; volumul V, tălmăciri din* La Fontaine, Rimbaud, Baudelaire, I. A. Crilov *ș. a.*

Prospectul editorial adaugă: „din tirajul total al primelor patru volume vor apărea cîte o mie de exemplare în casetă și se vor difuza împreună cu cîte un disc Electrecord care conține imprimări de poezii în lectura autorului" Glasul poetului, de lîngă care ne lipsește al lui Eminescu, va răsuna așa dar și acustic în urechea unui viitor nelimitat.

Citabilă în întregime prin ironie față de autorii de prefețe stereotip profesionale și prin cîteva cuvinte mai grele aruncate închipuirii de sine scriitoricești dar mai cu seamă prin grava reculegere din preajma sfîrșitului omenesc presimțit, prefața autografă ne spune, într-o emoționantă tremurătură de condei: „Volumele de față, poate că mai ostenite prin reeditare chiar decît vîrsta unui autor încă în stare să se recopieze, aduc în cerneală gustul amărui al unui act postum, căruia i se spune totuși rezistența încăpățînării, hotărîtă să nu cedeze, de acord cu impulsurile nestăpînite, nici la bătaia de clopot a ceasului din urmă".

Primele cinci volume ne vor pune așa dar față în față cu spectacolul liric arghezian în toată arzătoarea lui cuprindere. Sucredarea ciclurilor ne va-îndemna, în primul rînd, să deosebim vîrstele poetice ale unei desvoltări lirice fără precedent în istoria poeziei noastre, asemănătoare poate numai cu aceea, din istoria poeziei universale, a unui Victor Hugo sau Giosue Carducci. Căci ceea mai sumară periodizare arată îmbogățiri succesive de valori a căror sumă, constituită totuși organic pe baza aceluiași neistovit geniu verbal și totodată a unui militantism continuu, propune studiului critic cîteva unități istorice distincte. Fără să pierdem niciodată din vedere suma, am putea arăta, în istoria acestui lirism, diviziuni clare cam de cîte douăzeci de ani. Sunetul, culoarea, calitatea metaforică și afinitatea de grup a motivelor se primenesc aproximativ din două în două decenii, alcătuind vîrstele poetice, de care vorbim. Încît declarația repetată a poetului în privința sentimentului său de debutant, care îl stăpînește pînă azi, e plină de realitate.

Din 1896, cînd începe să publice versuri seminate I. Theo (lăsînd de o parte exercițiile instrumentaliste, provizorii, deși nu stingace, ale scurtei ucenicii macedonskiene), pînă în 1916, Arghezi e un poet de pure unduiri muzicale, al căror izvor pornește dintre Baudelaire și Verlaine; și distilarea sunetelor verbale îl afirmă ca poet de epocă, pînă la a-l impune atenției selective a lui G. Ibrăileanu la Viața Romînească. *Din 1916, cînd apare puternicul* Belșug, *pînă în 1934, anul volumului* Cărticică de seară, *devenită mai tîrziu* Versuri de seară, *muzicalitatea cu aripi diafane de mai înainte se densifică deodată în reliefuri colțuros granitice, iar așa-zisa „frumusețe poetică" e scoasă cu o îndrăzneală memorabilă din materiale reputate ca nepoetice; noutatea promovării la funcție estetică a „bubelor", a „năduchilor", a „mucegaiului", a „noroiului" etc... corectează la noi ideea teoretică despre frumos prin aceea de expresiv și atrage în același timp, din zonele interzise ale limbii, cuvinte ocolite pînă atunci ca triviale, în forme sintactice nearătate de nici o gramatică. Revoluției limbii precum și a poeziei ca teorie îi urmează cea de a treia vîrstă, care, începînd cu* Versuri de seară *din 1934 și continînd* Hore *din 1939, se încheie cu* Stihuri *și altele, cu care se ajunge către 1954; poezia de accente vrile, ascuns militantă, a* Cuvintelor Potrivite *și a* Florilor de Mucigai, *care trezea atît sentimentul materialității lumii cît și ideea unui dinamism retors, înodat dramatic asupra lui însuși, sare de pe coarda lovită puternic a acestei perioade, pe o coardă mingîioasă de valori lirice familiale, motivele de data aceasta fiind împrejurări de viață zilnic gospodărească, suave și liniștite, pentru ca echilibrul astfel atins să primească în Hore un nimb de bunătate și umor bătrînesc; în momentul acesta de caldă umanizare, autorul era un uriaș bun dedat la gîngășii. Însfîrșit, după muzicalitatea începuturilor propriu-zise, după erupția de dinamism ca și geologic a „cuvintelor potrivite" și după domesticirea în amîndouă sensurile a inspirației* Versurilor de Seară, *volumele 1907 și* Cîntare omului, *ca o a patra vîrstă declarată între 1934—37, adaugă curbei lirice argheziene, făcută din grupuri de mari zigzaguri, un nou arc, pe care, la optzeci și trei de ani ai poetului, îl urmărim încă, dorindu-i-l dus pînă la simetrie cu celelalte.*

Dacă ar trebui acum să ne întrebăm care din cele patru vîrste stabilite ne dă identitatea artistică nouă, pe care Arghezi a adus-o poeziei romîne, am întinde mîna fără ezitări la Cuvinte potrivite *și* Flori de mucigai: *aceasta, pentrucă lirismul lor crîncen însămînțează adesea și celelalte vîrste, dar mai cu seamă pentru că aceleași valori vor reapărea mai libere, într-un elan nemîngîiat de rezistențe exterioare, în* Cîntare Omului *precum și pentru că memorabilele reliefuri ale expresiei de atunci, în care ni se fixează identitatea eternă a poetului, își păstrează puterea întreagă chiar în cuprinsul poeziei universale.*

Critica a încercat pînă acum formule numeroase ca să poată cuprinde substanța de foc a poeziei lui Arghezi; toate recipientele i s-au topit însă în mînă, și sînt degete care păstrează încă arsurile experienței. M. D. Ralea a putut spune, cu nici o plăcere de aparență paradoxală a afirmației, că marea putere de expresie la Arghezi vine dintr-un fel de inaptitudine a exprimării. Observația este de o noutate violentă și numai violența îi dă aerul de paradox. În realitate, criticul intuește exact ceea ce diferențiază pe Arghezi de orice alt mare poet. Expresiei argheziene i se arată astfel încordarea care o crispează, energia atletică manifestată prin sucniri și spasme sau, ca să-i spunem mai propriu, lupta împotriva unui obstacol neprecizat încă. Pînă la un anume punct, calitatea primigenă a cuvîntului, ruptura sintactică precum și compunerea poemelor, de multe ori întoarsă, a cărei ordine firească se organizează după lectură în mintea cititorului, ne pot face să credem că ne-am afla în fața unui mut care izbutește deodată să vorbească: cuvîntul e nou și nu minte. Sentimentul nașterii limbajului e limpede și el se asociază adesea cu temele germinației: îngreunarea pîntecului de fată, încolțirea cartofilor și în general declararea începuturilor vieții.

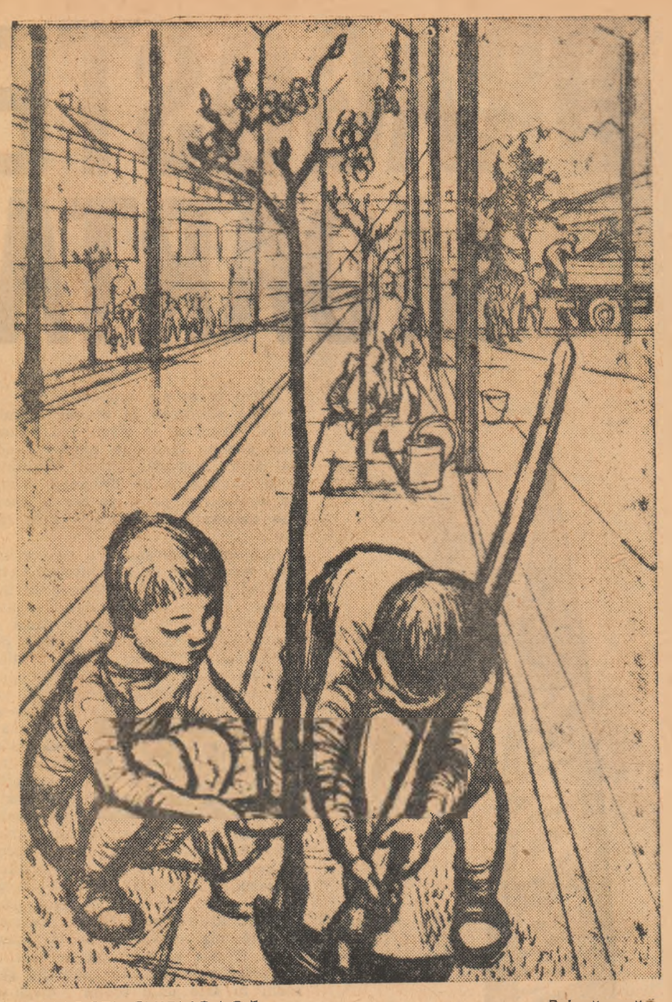
Dar felul exploziv al imaginilor comunică totdeauna fapte capitale de erupție. Ca în perioada de ridicare a munților, cînd straturile de pămînt inițial plane au sărit, sub puterea izbucnirilor centrale, în poziții de neînțeles, care întunecă istoria planetei chiar pentru geologi, poezia lui Arghezi arată lumii, în reliefuri de cremene, o altă orogenie. Ea nu este un spațiu comod de plimbare cu mîinile la spate; e o ascensiune continuă, care se face în sărituri din piatră în piatră și, dacă cititorul simte adesea și cîte o amețeală, senzația vine din prăpastiile fără de care nu există piscuri. Lectura însăși e o luptă, după cum luptă a fost și procesul de constituire al acestei poezii, al cărei simbol frecvent este „sabia cu vîrfu-n sus" sau „spada fermecată" care „tresare" singură, la șoldul viteazului încercat. Știind cu ce are de luptat cititorul, întrebarea este în ce a trebuit să lovească poetul, ce anume i s-a împotrivit, ca să ajungă la acea dramatică energie de expresie, asupra căreia critica s-a acordat unanim? De la acest punct mai departe, inaptitudinea exprimării, socotită ca obstacol generator devine insuficientă: e o impresie, nu o explicație. În vîrsta anterioară Cuvintelor Potrivite, *avem de altfel dovada că poetul se putea exprima fără piedici, în adevărate fluențe de cea mai lină muzicalitate.*

Explicația trebuie deci să fie alta. Sînt versuri care conduc pe cititor către o rezistență de ordin exterior și nu intim: poezia aceasta a fost scrisă de un „rob" și citită de stăpîn („Robul o scris-o, domnul o citește"), dar stăpînului sau stăpînei nu-i va plăcea („Întinsă leneșă pe canapea, domnița sufere în cartea mea") sau, dacă va plăcea vreunuia dintre stăpînitori, acest unul va simți totodată și cuțitul care îl spintecă, de plăcere chiar „ca dansa", dar „ca un țap înjunghiat", fiindcă poetul are de spus „mînia" unor străbuni („cu saricile pline de oseminte vărsate" în urmaș) și el chinuie pe cine trebuie cu îndreptățiri istorice („Îndreptățirea ramurei obscure / Ieșită la lumina din pădure"). Împotrivirea, care naște valorile crîncene ale poeziei lui Arghezi, este așa dar socială. Condițiile de luptă nefiindu-i însă prielnice, fondul de revoltă, după felurite stigmatizări ale societății timpului, se disimulează în ceea ce nu intră în idealul estetic al acelei societăți exploatatoare, în reprezentări de dezgust ale materiei lovită de corupție, în violențe verbale ca și în dezarticulări ale sintaxei comune și ale așa-zisei compoziții. Astfel că oriunde apare imaginea materiei în descompunere, cuvîntul crud sau contorsionea neobișnuită în stilul poetic, avem de a face cu un militantism social implicat. Obstacolul social naște puterea și felul dramatic al expresiei argheziene. O dovadă despre aceasta, pe altă cale, ni se face cu Cîntare Omului. *A patra vîrstă poetică și cea din urmă, după îndulcirea familial-gospodărească dintr-a treia (retragere și ea din confruntări cu o întocmire socială oprimantă), reia vechea energie, dar fără aspectele ei de convulsie, care o caracterizau. Constituindu-se noul tip al societății socialiste, poetul ajunge la un acord deplin cu lumea. Sentimentul limitelor, care era originea crispării expresiei, dispare „iar poezia îi devine imn al eforturilor omenești de-alungul istoriei. Eroul, pe care pînă azi fusese liber să-l vadă numai ca meșteșugar al cuvîntului, e homo faber, factor unic al progresului, imagine copleșitoare de „Prometeu deslănțuit". Libertatea exprimării trece în construcții lirice, al căror avînt nu mai e silit la răsuciri de nici o interdicție. Poetul muncitor pe petecul de hîrtie vorbește azi muncitorului la ciocan și pe ogor, frățește. Tudor Arghezi fiind, chiar în trecutul încărcat de sentimentul unei revolte continuate*), sensibilitatea cea mai caracterizat revoluționară din cuprinsul lirismului romînesc.*

Acesta e poetul, pe care, în marea curbă dințată a devenirii lui, îl celebrează cele cinci volume bibliofilice ale ultimei ediții. El nu seamănă cu nimeni, oriunde l-am așeza. La dreptul vorbind, s-a așezat singur între marii poeți ai timpului său: Esenin, Maiakovski, Rilke, Valéry, Elliot și Ungaretti, fiind mai vecin, prin energie, cu Serghei Esenin, iar prin transcendență cu R. M. Rilke.

Vladimir STREINU

*) E de reținut că *Revista Poporului* de la sfîrșitul secolului trecut, făcînd *Tabolul poetilor nostri în viață* menționează încă din 1897, pe I. Theo la rubrica „poeți sociali". Autorul statisticii e un Petre Vulcan.



MARCEL CHIRNOAGĂ „Primăvară"

continuare
S. DAMIAN

odată așadar, romanul figurilor proeminente și al împrejurărilor definite, romanul de tip clasic, are condiții optime de dezvoltare, alături de celelalte moduri de narațiune, în literatura realismului socialist.

★

Istoria literaturii înregistrează fuziuni originale pe tărîmul compoziției. Un subiect cu contururi de o limpiditate deplină nu dă de bănuit uneori ciudata dialectică a operei între ceea ce e evident și ceea ce adăpostește și un sens ascuns. Ca să transporte o încărcătură de preț, literatura poate recurge la mijloace de vehiculație dintre cele mai accesibile. Cunoaștem false romane de aventuri sau de intrigă amoroasă care, la o lectură mai atentă, dezvăluie reflecții filozofice și viziuni neașteptate. Premeditat, autorul utilizează schelele unei alte formule de construcție, mai dinamice și mai populare, și procedează la o substituire a genurilor. Printr-o impostură de tip superior, mijloacele narative împrumutate, înlesnesc circulația ideilor, receptarea unor semnificații profunde. Să ne aducem aminte că Moby Dick cuprinde peripeții de o factură fantastică, legate de capturarea unei balene pe apele Oceanului; că Ana Karenina e și o melodramă sentimentală cu avaturile obișnuite ale unui adulter; că Torentul de fier înfățișează o cursă de urmărire pasionantă, în decoruri apăsătoare, cu înfruntări de o tensiune ieșită din comun; că Lumină de august care descinde de undeva din dilema tragică a lui Rascolnicov, reconstituie etapele unei crime și, în scene violente, fugărirea și pedepsirea ucigașului; că Baltagul are un itinerar de cercetare detectivă, în care suspensia dacă nu provine din aflarea vinovatului — nu e o surpriză! — rezultă chiar din caracterul ineluctabil al prinderii lui; că Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război se sfîrșește cu un jurnal de campanie, de notare a mișcărilor frontului și a stării de spirit din tranșeie.

Mai în adîncuri, toate aceste cărți, cu o dispunere a imaginilor atît de deosebită — încleștare pasională, violență, ingeniozitate, cutezanță — care captivează și facilitează un prim contact cu cititorul, au o supratemă a lor. Dincolo de succesiunea întîmplărilor se găsesc alte resurse de înțelegere și interpretare, mai bogate decît învelișul de suprafață. Ideile sînt incluse în înlănțuirea de fapte, expuse prin ele; categorii diferite de cititori se opresc la anumite trepte în sondarea semnificațiilor, și atracția pe care o exercită cartea se arată extrem de întinsă. O observație: stilul desfășurării exterioare care nu rezumă și nici nu colectează esențialul, urmează toate legile genului. Moby Dick este un admirabil roman de aventuri și Baltagul o istorisire polițistă, dar nici unul, nici celălalt, din fericire, nu se reduc la aceasta. Motivele lăuntrice de ordinul investigației psihologice sau al meditației etice, filozofice, dau o aură întregii arhitecturi, înnobilează și genul de travestire. (O mișcare în ambele sensuri se produce în unele opere contemporane pe meridianul compoziției: pe de o parte o inclinație spre psihologie și reflecție, de pildă în romanul polițist, pe de altă parte o animare, prin întîmplări electrizante, a prozei de semnificații și de explorare a conștiinței). În cinematografia contemporană această dublă stratificare, existentă permanent în filme de o conformație complexă, explică într-un fel popularitatea lor. Acțiunea vioaie, clară, inteligibilă, cu o turnură palpitantă, cu ciocniri răscolitoare de sentimente, adecvată cerințelor și posibilităților peliculei, favorizează deseori transmiterea unei problematici de profunzime. Se manifestă tocmai în cercurile cele mai competente ale cinematografiei mondiale, o opoziție în fața tentativelor de a îndepărta filmul de publicul larg, prin experimente intelectualiste, de un rafinament steril, prin abstractizarea și alambicarea sensurilor. Unii dintre marii regizori contemporani persevereză în silința nobilă de a dovedi că ideile generoase pot fi comunicate printr-un limbaj cinematografic limpede, antrenant, „palpabil".

★

E posibilă, aici, o sumară ilustrare în proza noastră contemporană a preocupărilor menționate. Interferența unor tipuri de compoziție poate fi întîlnită în unele romane apărute în ultimii ani. Cum se obține o confluență între sensuri și mijloace? În ce măsură ideea decide, ca un factor determinant, rețeaua de raporturi fixate în carte?

Cu Fuga, Aurel Mihale apelează la un tip de compoziție original, în care vechile unități ale romanului nu-și mai găsesc aplicație. Pe un plan de desfășurare, romanul apare construit ca un caleidoscop de întîmplări. Personaje se ivesc meteoric, fără să mai revină, contemplate din goana saniei sau a trenului. Subiectul n-are escale precise, reliefate gradat, ca niște piloni de susținere a narațiunii. Mai mult stăruie în memoria cititorului o suită de imagini, repetate obsesiv: pustiul rece, sticlos, albit de zăpadă, vîntul cu răsuflarea înghețată, zgomotul ca un uruit care răscolește pămîntul, ecoul bătăliei teribile din apropiere, croncănitul ciorilor și rotirile lor amenințătoare întrerupte doar de răpăitul pistolului mitralieră, mormanele de chesoane și căruțe de artilerie răsturnate, brandurile cu țevile butucănoase și scurte înfipte în pămînt, cadavrele de cai sfîșiate și nenumăratele trupuri zdrobite și spulberate. Predomină leitmotivul drumului, un drum frămîntat de șenile și roți, gărit de explozii, acoperit de ninsoare și înnegrit repede de pulbere și fum.

Fuga rămîne o confruntare între un om, ales ca un exponent al unei stări de spirit, și peisajul războiului. De o atenție privilegiată, în compoziția cărții, beneficiază tabloul mizeriei, inechității, cruzimii absurde și al haosului de pe front, văzut și judecat de un țăran sărac, purtat prin tranșcie. Dragomir Jiga are ochi de lup, cenușii, imobili, străpungători, mărturie a voinței de a-și ajunge ținta. Felul lui autoritar, impulsivitatea, tăria, șiretenia verificată în încercări grele, îi conferă prestigiu în grupul de fugari. După contactul cu ororile războiului și convingerea că a fost înșelat, că războiul e nedrept, ia naștere temerara hotărîre a dezertării. Se petrece însă, în decursul fugii, o evoluție de la dorința oarbă, înfăptuită aproape feroce, cu un egoism țărănesc, de a se întoarce acasă, la Cristina, pînă la o înțelegere mai largă și mai omenească a lucrurilor. Întrebările de la urmă sînt sfîrșitul unei experiențe devastatoare (conștiința zadarnicei pribegii), dar și debutul unei alte vieți, de angajare pe un făgaș al luptei și al încrederii. Este justificată astfel formula cărții de a contrapune unui erou o realitate descrisă ca un zguduitor reportaj. Narațiunea fiind depănată din unghiul de vedere al personajului principal, oamenii, priveliștile, se perindă notate după logica revelațiilor acestuia. Are dreptate N. Manolescu (cronica din „Contemporanul") cînd afirmă că „FUGA e un roman aproape cinematografic" și că „aventura lui Jiga exprimă concentrat traectoria pe care se mișcă toate personajele, fiecare repetînd, fără accente prea particulare, aceeași experiență unică". Poate că concluziile succesive la care ajunge eroul sînt expuse prea apăsat, cu inutile sublinieri, odată ce faptele relatate sînt de cele mai multe ori elocvente prin ele însele. Negreșit însă, în Fuga, o dinamică exterioară — întîmplări de război — contribuie la revelarea substanței mai adînci: mutația de conștiință. Cartea se integrează în felul acesta problemei enunțate.

Să mai cităm cîteva exemple, mai succint, de astă-dată spre a scoate în vileag efectele discordanței între compoziție și idee. Critica a semnalat de pildă, în „Dunărea revărsată", reminiscențele unei vizuni vechi despre înviorarea subiectului — aventura cu caracter senzațional, erotismul, mirajul vieții marinărești — care copleșesc încercările de zugrăvire a avîntului autentic în muncă. Se sconta pe captarea cititorului prin curentul subteran de poezie melancolică și senzuală, care străbate cartea. O scutire de la obligațiile analizei psihologice sau deliberării etice s-ar fi putut smulge — presupunea autorul — dacă formele ispititoare ale eroinei principale s-ar fi ghicit continuu chiar printre rîndurile aride consacrate unor evenimente de pe șantier.

Tot astfel, o nepotrivire între viziunea lăuntrică și dispunerea episoadelor caracterizează, după părerea mea, romanul lui Nicolae Jianu — Veneam din întuneric. Nu un romantism nostalgic, ci o anume aglomerație a momentelor apăsătoare, înourate din biografia eroului principal, un cumul de durere estompează imaginea luptei și a protestului activ. Fiindcă între Grigore, fratele său, și Olga se stabilesc relații obscure, la nivelul instinctelor oarbe, personajele cărții par pecetluite în zone de durere, circumscrise ca o fatalitate. Spovedania naratorului, reflectă un lung martiriu, trăit cu un fel de mîndrie a suferinței. Valorificarea aptitudinilor lui Nicolae Jianu spre proza de atmosferă și de confesiune, spre zugrăvirea transformărilor de conștiință, este stînjenită de invazia tablourilor sumbre, nu totdeauna văzute în determinarea lor socială.

Între Bariera și Aceste zile și aceste nopți, decalajul e evident. Dacă în primul roman există o simetrie a intențiilor și o consecvență în distribuirea funcțiilor satirei și ale afirmației pozitive, simetrie despre care am scris cu alt prilej, în cel de al doilea echilibrul e stricat. Pretențiile de generalizare filozofică și categorisire a reacțiilor umane nu se acomodează cu canavaua epică săracă. Se înregistrează o îmbinare nefirească de modalități: pagini izolate de satiră excelentă, în stilul de parodie, al reducerii la absurd, și episoade de ilustrare a mentalității noi, alcătuite în altă manieră, în care predomină un tipar rigid și deformat al omului, ca o întrupare de abstracțiuni. Între idee și proiecția ei apare adesea o discrepanță. (Mă îndurerează însă notele și articolele care colecționează numai aspectele negative din ultimul roman al lui Mazilu. Eșuarea unor intenții lăudabile cum sînt cele din „Aceste zile și aceste nopți" nu poate provoca decît amărăciune. Rătăcirile și eclipsele unui talent remarcabil trebuie cercetate răbdător și constructiv, în perspectiva țelurilor urmărite de autor, fără criterii arbitrare. Consemnarea episoadelor de valoare care indică o continuitate în eforturi, în direcția proclamării entuziaste a victoriei noului, în direcția satirei spiritului mic-burghez, a complexității searbede și a uscăciunii sufletești, — nu poate fi înghesuită grăbit într-o frază de politețe).

Nu continui discutarea acestor cărți, analizate la timpul lor în cronica literară dintr-o perspectivă mai cuprinzătoare. Desigur, demarcarea unor aspecte de substituire a genurilor, de „refracție" a subiectelor nu duce încă la o judecată de valoare completă. Tentația criticii tehniciste, avide de detalii și compartimentări în detrimentul semnificațiilor, trebuie respinsă. Criteriile hotărîtoare în critică rămîn confruntarea operei cu realitatea, valoarea conținutului de idei, unitatea între fond și formă. Multe din aprecierile de substanță pot fi însă sprijinite pe judecarea raportului dintre concepție și construcție. Fără referiri la elementele arhitecturii artistice, critica alunecă în generalități.

continuare
I. VITNER

de aur al realismului critic, sînt repudiate, fiind socotite de către critic convenții minate de artificialitate. De altfel Albérès, asemenea tuturor confraților săi occidentali de aceeași speță idealistă, nici nu utilizează noțiunea de *realism critic*, atît de familiară nouă, pentru motivul că desvăluie esențe sociale și critice la adresa lumii burgheze, pe care exegeza caută să le facă uitate. Romanul naturalist este validat istoricește, în viziunea criticului, prin faptul că posedă *măreția inspirației*: „ceea ce îl distinge de simpla pictură plată și pitorească, documentară și abilă, căreia îi poate fi rezervată denumirea mai simplă de *realism*. Trebuie, poate, să numim *naturalism* o imensă și atroce viziune romanescă, specifică pe plan universal celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea". Care sînt reprezentanții acestui *realism naturalist* (cum îl numește Albérès, în altă parte a studiului său)? Enumerarea vădește serioasele confuzii constiente, pe care criticul caută să le provoace: George Sand, George Eliot, Charlotte Brontë, Victor Hugo, Flaubert, Maupassant, Zola, G. Verga, Thomas Hardy, S. Lagerlöf, Tolstoi, R. Martin du Gard, M. Andersen Nexö, Sigrid Undset, etc.

Legătura dintre marile valori ale romanului modern, reprezentate după Albérès, prin André Gide, Kafka, Joyce, Musil, etc., și predecesorii în materie de „realism naturalist", îngrămădiți într-o succesiune bizară și haotică, ține de domeniul sofisticei și nici nu merită a ne opri asupra ei. O altă problemă este realmente interesantă în studiul de care ne ocupăm și anume modul în care romanul modern s-ar fi „eliberat" din mormanul de convenții și artificialități pe care le-ar fi creat realismul. Aici aflăm acea parte de metodologie a descompunerii romanului burghez (a progresului *sui generis* în accepția criticului). Teza nu este lipsită de interes pentru că dovedește cu o extremă claritate de ce critica marxistă (și progresistă, în general) e îndreptățită să respingă fenomenele cărora Albérès le conferă virtuți excepționale, punînd sub semnul lor destinul romanului modern.

În primul rînd, Albérès exultă în fața dispariției eroului, ca centru de rotație al romanului realist. În această distrugere și eliminare radicală el vede *reintoarcerea* romanului la destinul său propriu, exclusiv artistic (în sensul unei arte lipsită de finalitate): „Arta — scrie el — este o ideie preconcepută și de aceea nu vrea și nici nu poate să reproducă realitatea și să devie concurentă a stării civile". Această îndreptățită vanitate artistică a marilor realiști francezi (concurența făcută stării civile, multiplicarea umanității prin intermediul literaturii, pentru ca destinul real al omului în societate să poată fi mai bine intuit), constituie, după autorul „Istoriei romanului modern", una din marile nefericiri ale artei romanului, depărtarea ei de finalitatea-i strict estetică, o capitulare în fața domeniilor extranee ale sociologiei, istoriei, psihologiei, etc. De aceea Albérès salută „renunțarea la ființele reprezentînd *tipuri*, cu o biografie și cu un destin, angajate într-o dramă, și înlocuirea lor cu *ambiguitatea ființei*, oameni care rămîn divizați, contradictorii, de neînțeles". Romancierul abandonează sfera umană, similitudinea umană. Omul încetează de a mai fi explicat prin om, el este plasat într-o *ambianță cosmică*, plină de neprevăzut, sau este explicat prin obiectele care-l înconjoară și care capătă în roman, greutatea specifică. Așa-zisul „nou realism" francez, care primește în studiul lui Albérès elogii nemăsurate, este într-adevăr o „literatură a obiectelor" și nu a omului. Publicitatea de scandal, care însoțește întotdeauna fenomenele decadenței burgheze, face astfel mare caz de obiectele preferate de către Alain Robbe-Grillet (unul din „marii meștri" ai acestei noi confrerii literare) și prin intermediul cărora „romanclerul" (vom vedea că numele de fapt este extrem de impropriu în asemenea cazuri) a reușit să desființeze universul rațional specific omului social. „Ființa umană-adaugă Albérès, pentru a face cît mai explicit fenomenul pe care-l recomandă călduros — nu mai este prezentată ca un subiect de studiu, căruia trebuie să-i afli o explicație convingătoare, ci ca o *rețea de nedeterminări*. În psihologie romanul modern vede un mister și nu o disertație". Reprezentanții caracteristici ai acestei acțiuni disolutive a romanului ar fi J. Joyce, F. Kafka, R. Musil, H. Broch, urmați de generația mai nouă în care sînt citate nume ca L. Durrell, N. Sarraute, M. Butor, A. Robbe-Grillet, etc. Elementul psihologic al romanului nu mai este legat de un obiect precis (ființa umană), ci se constituie ca prezență în sine, de sine stătătoare, vehiculînd stări maladive, halucinații, sensibilități stranii, misterioase. La Nathalie Sarraute, de exemplu, *aura* psihică pe care o creează autoarea nu mai aparține unei ființe determinate, să spunem, cel puțin sexual, ci unei prezențe fluide, asexuate. Kafka, în „Metamorfoza", dădea curs avatarurilor unei făpturi transformate într-un uriaș gîndac, trăind sub teroarea prezențelor umane. Samuel Beckett, în „Comment c'est", pune în acțiune o ființă vermiformă, o reptilă avînd facultatea meditației tragice și care nu face altceva decît să se tîrască prin noroi, în mijlocul unor tenebre fără sfîrșit. Nu pot ignora faptul că, la Kafka sau la Beckett, monstruozitatea are o latură alegorică, simbolizează o lume monstruoasă și tragică, în care prezența umană nu-și mai are sens. Dar simbolul nu este utilizat în virtutea unei reprezentări raționale, a unei idei care ar trebui comunicată, chiar în asemenea context straniu, ci cu scopul absolutizării absurdului, a iraționalului, de negare a umanului, în modul cel mai general posibil.

Dispariția eroului și a personajelor, din acest fel de „roman", comportă o cascadă de consecințe firești. O dată cu eroul dispare intriga romanescă, epicul romanului tradițional. De la „Paludes" al lui Gide, la „Degrés" de Michel Butor, să spunem, avem o suită de „romane" în care, practic, nu se întîmplă nimic. Acțiunea este înlocuită cu comunicarea unor stări psihologice, ale unor ființe dominate de subconștient și de irațional. Bineînțeles a dispărut și logica elementară a personajelor sau a epicului. „Efortul *logic* de *unificare* — arată Albérès — este înlocuit cu *efortul antilogic* de *dispersiune*". Viziunea unică, sau unificatoare a unor elemente extrem de variate, din romanul tradițional, este înlocuită cu „multiplicitatea punctelor de vedere", într-o ordine a hazardului. Albérès elogiază astfel ciclul „Quatuorul din Alexandria" (cu romanele: „Justine", „Balthazar", „Mountolive", „Cléa") de Lawrence Durrell pentru inventarea așa-zisului „roman poliedric". Durrell, de altfel, explică în „Cléa" despre ce anume este vorba: „Dacă vrei să fii.. nu aș spune original, ci pur și simplu contemporan, trebuie să încerci un „carré", ca la poker, sub forma unui roman; pentru asta trebuie să străbați printr-un ax comun patru istorii diferite, de exemplu, și să închini fiecare dintre ele celor patru puncte cardinale (...) Curbura spațiului îți va dărui o narațiune de formă stereoscopică, în timp ce personalitatea umană va deveni, poate, prismatică...".

Anihilarea eroului, înlăturarea intrigei, anularea interesului dramatic, spulberarea temporalității, iraționalizarea psihologiei iată elementele unei metode de creație a cărei unică finalitate constă în distrugerea valorilor romanului realist. De altfel criticul francez definește această formulă profund erostratică a romanului burghez, pe drept, un *„anti-roman"*.

Și, în fine, a mai dispărut ceva, care nu poate fi ignorat: voluptatea intelectuală pe care un bun roman o dăruiește, pasiunea lecturii incitată de eroi memorabili, de finețea și inteligența narativă și analitică a unei prezențe umane excepționale, închipuită de creatorul unei adevărate istorisiri, a ghidului discret în stare să te conducă prin interiorul unui univers încă necunoscut, sau cunoscut dar încă neînțeles. Albérès e silit să recunoască, în acest sens: „Cititorul nu mai poate să simtă (în fața romanului decadent, n.n.) aceeași plăcere ca în contact cu romanul tradițional. Acesta îi oferea o realitate dispusă într-o anume ordine, desfășurată după un plan unic și logic, explicată și clarificată de către romancier...".

În „Paludes", unul din romanele prin care Gide a deschis un drum antiromanului, există un dialog între Angela și Tityre, una din numeroasele întruchipări ale iraționalității în literatura decadentă: „*Paludes?* Ce înseamnă aceasta? — întreabă Angela. *Paludes* este istoria unui celibatar într-un turn înconjurat de mlaștini. — A ...! (răspunde interlocutoarea nedumerită) — Numele celibatarului este Tityre (adaugă autorul explicativ). — Un nume neplăcut. — De loc (reia autorul), este luat din Virgiliu. Eu sînt incapabil de a inventa. — Asta-i tot? (întreabă Angela). Nu, povestesc ceea ce el face. — Și ce face el? — Privește mlaștinile..." Gide a dorit să distrugă prin ironie spiritul solid ancorat în lumea prezentă, al insului normal din punct de vedere psihic. Dar ironia, în acest caz, este deplasată și se răzbună teribil. Atunci pentru ce scrii dumneata? — intervine Angela după o scurtă tăcere meditativă și nu fără à propos. Am sentimentul că personajele puse în mișcare de Albérès în studiul său (promotorii descompunerii romanului modern) rămîn să figureze într-un muzeu al monstruozităților estetice, pe masa cititorului de romane păstrîndu-se mai departe acele monumente ale artei epice, care ilustrează inteligența umană, rațiunea, aspirația omului către perfectibilitatea lumii.

ARTA

Compania „Théâtre de la Cité"

O tînără companie de teatru din Franța, inteligent condusă de Robert Gilbert și Roger Planchon, a poposit în sala mare a Palatului Republicii, unde a înfățișat un „George Dandin" de Molière și o prelucrare după „Cei trei mușchetari" ai lui Alexandre Dumas-tatăl. Compania, din cîte ni se arată, n-are decît o vechime de șase ani, dar a colindat lumea din Anglia pînă în Grecia, și din R.F.G. pînă în Liban fiind pretutindeni primită cu interes. Repertoriul, atrăgător, îl așează alături de Shakespeare și Marlowe pe Gogol, Goldoni, Molière, Marivaux, Brecht, și chiar Roger Planchon.

Ni s-a prezentat întîi „George Dandin". Spectacolul a pus problema unei anumite interpretări și a tras toate consecințele unui realism hotărît, luat ca principiu. Interpretarea a realizat un George Dandin văzut cu gravitate, aproape tragic. Observația nu este nouă. Încă Michelet sublinia că piesa este „dureroasă" și un program cu primele spectacole de la 1668, în ciuda faptului că lucrarea fusese împletită cu divertismente și cu o pastorală muzicală, vorbește de „culmea durerii țăranului însurat". Roger Planchon ne invită să suferim alături de George Dandin și izbutește, găsind toate temeiurile înscrise în textul lui Molière. După cum remarca foarte bine Jacques Coplan, aci întîlnim un exemplu din cea mai simplă și cea mai severă proză molierescă. Ea ajută în mod deosebit descoperirea rădăcinilor adevărate ale unei amare interpretări. S-a așezat între momentul creației și noi o tradiție a „italienizării" și bufonadei. E adevărat că în noua interpretare abia se mai simte străduința de a ne face să rîdem. Ni se oferă în schimb invitația la o justă și legitimă revoltă față de jignirile și umilirile impuse lui George Dandin și aparteneții sale de clasă, de boiernașii stricați și stupizi. Eram obișnuiți să resimțim scenele la care e constrîns George Dandin față de Clitandre și Angelique ca pe niște pedepse superficiale administrate unui școlar stingaci și neascultător la scena bateriei. In interpretarea lui Planchon ne revoltă violent disprețul ciocoiesc al Sotenville-ilor și mai ales ascultarea umilă și țărănească a lui George Dandin. Diferența dintre clase se resimte cu puterea, descifrată abil de acolo de unde Molière o închisese între replicile personajelor sale. In jurul acestui conflict central, denunțător, excelent servit de jocul masiv și totuși fricat în revoltele sale al lui Jacques Debary șetpuiește ca un arabesc intriga condusă de Claudine și Lubin — desigur amintiri italienizante la Molière — intrigă însă care acum trece pe al doilea plan, de unde altă dată ocupa întreaga atenție pentru a hrăni farsa, definită de un gazetăraș al epocii astfel :

... un sujet archicomique
Auquel rirait le plus stoïque.

Desigur că George Dandin e mai puțin un subiect arhicomic de care ar rîde și oamenii cei mai greoi și mai mult un șir de întîmplări dureroase așa cum apar în interpretarea lui Roger Planchon, care l-a umanizat și adîncit pe Molière.

Indicația scenică în text e : în fața casei lui George Dandin, (un țăran îmbogățit, soțul Angelichii). Pe această simplă indicație regizorul a construit cu realism minuțios curtea unei ferme, cu șură, pale, casă de piatră, servitori schilozi ca în Breughel, coșul cu legume, putinei cu lapte veritabil, la care se reîntoarce eroul încingîndu-și necazul — despre care vorbește ultima replică — și reluîndu-și ocupațiile stării sale. Am spus că din acest realism au fost trase toate consecințele. Depășirea unei anumite ținute mi se pare lipsa majoră a acestei interesante puneri în scenă, lucru care, firește în alt stil, se repetă și în al doilea spectacol.

Vastul și popularul „Cei trei mușchetari" al lui Alexandre Dumas-tatăl nu putea fi adus la rampă sub raport tehnic decît în formula găsită de Théâtre de la Cité. Îi trebuia firește și un text. El a fost scris condensat, inteligent, cu multe replici de duh și de pe o anumită poziție : aceea a unei parodii, a unei permanente ironii care să se ridice deasupra materialului și să-i comenteze critic și satiric. E ca o parodie scrisă de un supra-Dumas, contemporan nouă. Toate marile teancuri ale romantismului sînt dărîmate (Bernard Shaw a dat maltoare rețeta aceasta !). Feudalismul e arătat nu în cruzimea, ci în stupiditatea sa, regalitatea e ridicolă, marile gesturi ale devotamentului cavaleresc apar inutile. Totul se rezolvă într-o enormă glumă țesută din gaguri și invenții scenice. Numai în felul acesta se putea evoca imensul material și reînnoi interesul pentru acest mare roman popular, desuet. In fața lucrării de regie a lui Roger Planchon ești cuprins de uimire. E de o rară bogăție de invenție care aduce farmecul și comentează și în joc și în text. Cînd de pildă un personaj spune : majestate, grăbiți-vă, sîntem la pagina 80 și în pagina 85 trebuie să vă întîlniți cu domnul Cardinal (parodiez parodia !) efectul e direct, anulînd romanul și învîrtind piesa. Apoi formula scenică propriu-zisă : pe un platou neutru, elemente de sugestii, instalate de servanți îmbrăcați în negru (ca în teatrul chinezesc vechi). (De altfel amestecul și parodierea stilurilor teatrelor contemporane chiar, sînt frecvente : amintesc acel cărucior tras pe platou și pe care stă scris „Mutter Bonacieux". — E mai mult decît o aluzie la înscenarea lui Brecht din „Mutter Courage"). Ritmul de joc e îndrăcit. Scenele se urmează cu rapiditate și uimesc prin invenție. Doi stîlpi și o panglică între ei alcătuiesc o ușă care trece cînd la stînga, cînd la dreapta. Un mușchetar vine în goana calului (tropăind firește) și strigă unui ține-cal : vezi de iapa mea albă. Iar iapa albă, e o vergea lungă, nichelată, cu o sfoară înnodată la un cap, pe care mușchetarul i-o aruncă după ce descalecă. O eșarfă albastră care se răsucește de mijlocul unei interprete mimează o scenă de înot, pentru ca aceeași panglică agitată la ambele capete să sugereze valurile Canalului Mînecii, pe care d'Artagnan face să treacă o corăbioară de hîrtie, în stilul celor confecționate de copii. Sînt însă și scene mai puțin izbutite și mai puțin grațioase, ca asasinarea la bulci a ducelui de Buckingham.

Nu putem nega că această aglomerare de invenții, în care spectatorul trebuie, cu rapiditate, să descifreze intenția, personajul, locul din mecanismul și elementele mijloace de sugestie obosește. Aceasta mai ales în partea a doua a spectacolului. De altfel după cum am arătat și aci ca și în „George Dandin" se depășește formula. Am fi dorit în încercarea unui atît de talentat regizor și a unei trupe atît de devotate, în afara acestor piese deosebit de valoroase ale literaturii franceze să fi văzut un Shakespeare, un Gogol, un Marlowe. Ca o observație generală despre actor, am apreciat în mod deosebit dovada care mi s-a făcut în al doilea spectacol despre educarea trupei în cele mai bune tradiții de suplețe, sprinteneală, ritm, acrobație chiar, atît de necesare marelui repertoriu.

Ion Marin SADOVEANU

---

cronica dramatică

„CHIRIȚA ÎN PROVINCIE" de Vasile Alecsandri

teatrul tineretului

Încercările unor cercetători mai vechi de a insista asupra apropierilor dintre „Coana Chirița" și „Madam Angot", creația vodeviliștilor francezi Maillot și Aude, nu țineau seama, în măsura în care depășeau simpla indicare a filiațiilor, de conținutul inedit al satirei din comediile lui Alecsandri. De fapt ceea ce dă strălucire unui șir de creații dramatice ale sale începînd cu „Rusaliile" și sfîrșind cu ultimele „cansonete" este tocmai selecția inspirată a unor amănunte semnificative din istoria politico-socială a României în perioada 1840—1886. Se realizează în primul rînd o remarcabilă tipologie satirică națională în care „modelele" trăiau sub ochii scriitorului. Este adevărat că portretistica morală în dramaturgia comică a lui Alecsandri nu se supune exigențelor complexității interioare, dar aci se pronunță — într-o mare măsură — formația scriitorului care nu poate depăși concepția prezentării caracterelor în efigii clasice, intrucîtva liniare. Stăruie o impresie de improvizație în vodevilurile lui Alexandri, dar nu e mai puțin adevărat că aci, în sectorul dramaturgiei comice, pot fi găsite paginile de teatru cele mai vii ale scriitorului. Dramele istorice nu mai aduc prospețimea cuvîntului și acea febră autentică pe care o deslușim și astăzi în verva unor dialoguri pline de haz din piesele scrise sub imperiul unor imediate chemări civice.

„Coana Chirița" nu poate fi privită ca un tip literar păstrat în același tipar de-a lungul lucrărilor dramatice ce i-au fost închinate. De la caricatura provincialei din „Chirița în Iași" la fumurile isprăvnicesei din „Chirița în provincie" se remarcă o schimbare care nu poate fi pusă pe seama evoluției aceluiași personaj în timp. Cînd după 26 de ani de la prima apariție pe scenă a Chiriței, Alecsandri avea s-o înfățișeze... „în balon", ambițiile tipologice ale eroinei dispăruseră, lăsînd loc unui personaj convențional care-și folosea prestigiul nu pentru a ne revela noi trăsături de caracter, ci spre a comenta cu sare și mult piper „chestii" la ordinea zilei. In această accepție de comper burlesc avea s-o preia și Matei Millo în „cînticelul" său, „Coana Chirița la Expoziția de la Viena". Dar dacă în cansonete chipul ochioasei Chirițe va păli, faima moșieriței de la Bîrzoieni se întemeiază pe cele două ipostaze mai consistente din piesele scrise în 1850 și 1852 de V. Alecsandri. „Chirița în Iași" prilejuia redactarea unui pamflet coroziv la adresa boierilor de țară, fascinați de „metropola" derizorie a Iașilor vechi. Se pronunțau astfel epigrame cu muzică la adresa maimuțărelii Occidentului și veleităților nobiliare ale unei boierimi mărunte. Cu „Chirița în provincie", Alecsandri trece la polemica minioasă. Naiva Chiriță, păcălită amar în aventura din Iași, se dovedește a fi acum condusă de o lăcomie care nu cunoaște scrupule. In perimetrul limitat geografic al isprăvniciei lui Grigore Bîrzoi se fixează, ca într-un rotund microcosm satiric, imoralitatea unei societăți tiranice costumată carnavalesc în fracuri de modă apuseană. Chirița ne apare astfel în postura moșieresei aprige în raport cu țăranii, apoi a cucoanei avide de plăceri și cu o moralitate dubioasă. Patronind cinic sistemul plocoanelor aduse de împricinați ca argumente ale dreptății, isprăvniceasa a părăsit cu totul inabilitatea financiară din prima piesă, urmărind cu zel o căsătorie care să rotunjească averea familiei ei Bîrzoieni. Unghiul criticii sociale s-a lărgit simțitor și a dus la crearea unei alte Chirițe, în limbajul căreia numai ticurile lingvistice amintesc pe provinciala năucă, trasă pe sfoară cîndva de Pungescu și Bondici. Pe de altă parte introducerea în prim plan a „bonjuristului" Leonaș, reprezentant al tineretului cu idealuri cinstite și adversar al moravurilor incriminate, subliniază contextul concret-istoric al acțiunii. Firește, țesătura întregii piese este a comediei cu cîntece dispusă să împrumute chiar mijloacele operetei, ceea ce nu îngăduia investigația psihologică și nici întocmirea unei intrigi riguros realiste. Nu greșim totuși cînd vedem în aceasta cea mai înaltă variantă a „Chirițelor" și una din culmile atinse de „vioara dramatică" a lui Alecsandri.

Ca totdeauna cînd rele deprinderi contemporane sînt desemnate de scriitorul moralist cu un relief mai adinc, acestea păstrează o anume forță de sugestie etică și pentru următoarele generații. Rămășițe ale ipocriziei, tendințe izolate de mimare mecanică a „modelor", dădăceala antipedagogică a copiilor răzgîiați se cuvin încă a fi corectate. Printre replicile șugubețe ale „Chiriței în provincie" resuscitată într-o nouă viziune, bătrînul Alecsandri ne surîde — cu o explicabilă cordialitate.

●

Mișcarea noastră teatrală nouă posedă o zestre remarcabilă de ediții scenice reconsiderate a unor opere clasice. Alecsandri s-a bucurat, în această privință, de o atenție deosebită și publicul a putut aplauda cîteva bune inițiative în direcția inviorării unor piese ale sale. Autorii celor mai bune spectacole noi cu piese comice din repertoriul Alecsandri au mers mai ales pe linia „aparenței improvizației" socotind vodevilistica poetului ca un bun prilej de adaptare la specificul nostru al farmecului unei corectate „commedia dell'arte". Sanda Manu, care a pus în scenă la Teatrul Tineretului comedia „Chirița în provincie", a încercat însă o variantă proprie la problema reînvierii unui text mai vechi. Elemente de montare încărcate cu o voioșie ostentativă nu lipsesc nici din acest spectacol : placarde care corespondează zimbitor cu publicul la căderile de cortină se ridică din fosa orchestrei, decorul (mai ales în primul act) își prezintă cartonul colorat cu o ocheadă șireată și — în sfîrșit — unul dintre roluri (cel al junelui Leonaș) este jucat de talentatul Florin Vasiliu într-un stil violent „distanțat". In afară de aceste date, regizoarea renunță însă ... ispitei de a o „pieseliza" pe Coana Chirița... Întinerirea (inclusiv zîmbetul ironic) se realizează prin jucarea cu o virtuozitate accentuată a bătrînei farse. Muzica lui Flechtenmacher este intonată cu aplomb, ariile sînt cîntate cu un antren mereu susținut, replicile de haz ale piesei sînt căptușite de jocul intens al actorilor. Efectul este uimitor : cupletele și duetele interpretate cu o apăsată gravitate apar și mai ridicole decît dacă ar fi fost țipate în cel mai strident falset. In acest chip figurile liniare ale comediei primesc adaosul unei interpretări îmbogățite. Guliță (excelent jucat de Marin Moraru) capătă culori și depășind zestrea sa săracă din text se precizează caracterologic, Luluța cunoaște o grație particulară, în interpretarea Magdei Popovici, devenind o „aliată" a publicului în numele căruia rîde copios de apucăturile Bîrzoieștilor.

Direcția de scenă a adus un spirit inovator și în conturarea mai apropiată nouă a subtextului critic. Corul țăranilor devenit comentator sarcastic al mișcărilor Chiriței sau decuparea monologului eroinei despre avantajele isprăvniciei, pe fondul unui moment de siestă moșierească atrag atenția asupra unei asemenea linii meritorii. Un exces al regiei ni se pare a fi prezentarea slugii Ion, ca purtător de cuvînt al spiritului popular. Scena curcanului din actul II, bine jucată de Al. Lungu, scenă în care aderența acestui servitor docil la imoralitatea stăpînului este extrem de clară face imposibilă recuperarea personajului, conceput de autor ca o variantă a valetului neîndemînatic.

Dar Coana Chirița ? Reluînd o tradiție fixată chiar de creatorul scenic al personajului (Matei Millo) regia a încredințat rolul unui bărbat. Arcadie Donos a dăruit moșieriței țîfnoase o gamă apreciabilă de atitudini și sentimente, trecînd firesc de la cochetăria extraconjugală la izbucnirile rapacității... Interpretul a cîntat cu plină voce ariile „Bîrzoaiei" și a eliminat cu consecvență din acest rol pitoresc orice sclipire care ar atrage vreo undă de simpatie. Fără să-și schimbe vocea, afectînd o pseudo-feminitate ilariantă, Donos a izbutit o „distanțare" care n-a inclus nici un element strident, de părăsire ostentativă a trăsăturilor personajului. Linia bună a jocului a fost contrazisă însă în scena de amor cu Leonaș, unde Chirița a manifestat o ardență nefirească. Musiu Șarl (Tudorel Popa) uneori de o delicatețe nepotrivită, a apărut în plină lumină satirică cînd a rezumat „cu sentiment" opera văzută la Iași. Caracterul de divertisment cu subînțelesuri a fost fixat spectacolului de la bun început prin prezentarea-balet imaginată cu grație de regie și interpretată plăcut de Genoveva Preda. Regia a trecut de la decorul miniatural (cu intenții diminuante) din primul act la cadrul mai cuminte din actul secund (ambele semnate cu un creion viu colorat de Sergiu Singer), unde s-a distins însă intenția de prelungire a culiselor în spațiul scenic, pentru o subliniere a teatralității declarate.

La o sută unsprezece ani de la premiera „Chiriței în provincie" avem prilejul să ne convingem încă odată de forța cu care teatrul comic al lui Alecsandri rezistă vremii.

V. MÎNDRA

CONFRUNTĂRI

Pledoarie pentru Visconti

Gustul cronicarilor cinematografici este destul de derutant — ca să întrebuințăm un eufemism — surprinzător. In orice caz, din moment ce cîteva sinistre melodrame sînt declarate geniale, li se descoperă simboluri ascunse, iar altor filme — care solicită emoția spectatorului, îi deschid ochii asupra unor fenomene de o mai adîncă semnificație umană — li se găsesc fel de fel de cusururi (ba că sînt lungi, ba că au un procent prea mare de violență etc), în așa chip încît o judecată finală, strepezită, le anulează cu dezinvoltură. Unii își află chiar o voluptate în a lăuda ceea ce întristează pe toată lumea, prin convenționalism și o jenantă artificialitate, și a găsi felurite chițibușuri, de ordin moral sau artistic, pentru a respinge, avocățește, creații cinematografice într-adevăr valoroase. Nimeni, firește, nu are monopolul gustului, dar, oricum, cînd tot felul de producții de... sînt apărate, iar un film de talia lui *Rocco și frații săi* este negat, prin disocieri ... și rigori mult prea rigide, asupra gustului cronicarului planează îndoiala.

Nu am fi dat prea multă importanță acestor criterii bizare, dacă o oarecare persistență de opacitate și arbitrariu nu s-ar fi manifestat în legătură cu filmul lui Visconti *Rocco și frații săi :* creație, superioară artistic, despre alienarea omului în societatea capitalistă. Formulăm de la început această apreciere nu pentru a răspunde unei judecăți minimalizatoare prin alta, exagerată, ci numai pentru a stabili o delimitare netă de judecățile anterioare, emise în pagina de artă a „Gazetei Literare".

Prima care și-a exprimat unele rezerve față de filmul lui Visconti a fost Nina Cassian (G. L., 9 mai 1963), dar întrucît scriitoarea nu s-a manifestat, pînă la ora actuală, și pe terenul comentariului de film, citim însemnările ei cu interesul pe care îl ai față de opiniile unui intelectual, dornic de a-și fixa punctul de vedere față de un fenomen artistic. Rezervele autoarei față de filmul lui Visconti sînt importante, totuși nu decisive, categorice, din moment ce îl apreciază ca „*un film de nivel bun, prin realismul și concluzia lui*". Ceea ce surprinde, în comentariu, este procedeul de a detașa un personaj sau un episod dintr-o creație unitară, și a-l judeca în afară de logica firească a operei, de simbolurile ei generale. Procedeu, care poate duce la concluzii contestabile, chiar atunci cînd îi sînt asociate (cazul de față) o finețe în observație și un simț al detaliului. Simbolul bunătății lui Rocco este în acest mod scos din contextul firesc al filmului și apreciat în sine, fără a ține seama că Visconti nu oferă, aici, decît una din fețele procesului de alienare, una din atitudinile în fața tragediei existenței. Luat ca simbol autonom, Rocco rămîne, firește, contestabil.

Soluția pe care o întruchipează el este ineficace social, nocivă din punct de vedere ideologic, în dialectica luptei de clasă. Dar această atitudine nu este, în film, unica, și Visconti nu pe aceasta o indică drept cea mai bună. Conexiunea simbolurilor, a soluțiilor posibile de înfrîngere a alienării, autoarea comentariului o ignorează. Rezervele ei rămîn, prin această limitare, discutabile. In ceea ce privește *neutralismul* creatorului, Nina Cassian mi se pare iarăși, că exagerează, întrucît ea aplică criteriile unei metode, alteia, trăgînd pe temeiul lor concluzii defavorabile operei. Nu este locul, acum, a intra într-o discuție specială de estetică, dar o rezervă de această natură privitoare la filmul lui Visconti mi se pare nu numai exagerată, dar și nejustificată, în esența ei. Visconti nu este un creator ascuns în spatele faptelor, nu lasă spectatorul să aleagă soluția dorită, ci oferă, el însuși, adevărul, în cazul de față : calea cea mai eficace pentru a scoate pe om din tragica lui însingurare (adevărul lui Ciro și posibilitatea realizării lui viitoare, prin Luca).

Privind datele filmului dintr-un unghi moralist, uneori prea rigid, autoarea ridică obiecții, motivîndu-le cu argumente pe care nu le mai discutăm, deoarece de acest aspect al filmului se ocupă mai pe larg și pronunță aprecieri mult mai vehemente un alt comentator, de data aceasta un cronicar cinematografic notoriu : D. I. Suchianu (G. L. 23 mai a.c.). In articolul : *Rocco și avocații săi*, criticul ironizează un coleg de breaslă (Ana Maria Narti) pentru entuziasmul manifestat față de filmul lui Visconti. El nu-și ascunde nemulțumirea, dimpotrivă, o exprimă ori de cîte ori se ivește prilejul în cuprinsul comentariului. După ce relevă toate cusururile posibile ale filmului și le încercuiește cu o ironie de mai multe feluri, criticul contestă filmului orice valoare. Visconti ar fi reușit astfel — după opinia criticului — să întrunească : „numeroase situații (...) neverosimile", „multe personaje artificiale", „nu puține reacții false" etc. vicii, așadar, fundamentale, în măsură să intimideze orice amabilitate față de film.

Pe autor îl amuză la Visconti, mai înainte de orice, exagerata predilecție pentru beție, furt, prostituție etc. și derizoria tentativă de a întruchipa, prin Rocco, o atitudine de bunătate dostoievskiană, un simbol al iubirii nediferențiate față de semen. Și aici o ficțiune este detașată din contextul ei și negată fără a ține seama de dialectica operei, de ideea estetică fundamentală. D. I. Suchianu risipește mult umor și vervă pentru a dovedi inutilitatea socială a acestui tip și falsitatea soluției pe care o reprezintă el, ignorînd însă elementarul fapt că regizorul inserează această atitudine între altele, posibile sau nu, pe plan social, însă revelatoare din punctul de vedere al existenței umane, ca forme ale alienării.

Rocco și frații săi prezintă modurile alienării și diverse tentative de a o înfrînge. Fiecare din frații lui Rocco întruchipează, în această reprezentare a destinelor, un simbol, o cale subiectiv posibilă, obiectiv, însă, numai una eficace, lucidă. Vicente alege calea conformistă, filistină. El iese de la început din competiție și regizorul în mod deliberat îl ignorează. Simone întruchipează opunerea anarhică, violența, furia individualistului ajuns la un punct înaintat al decăderii lui morale. El retrăiește destinul nefericit al lui Rogojin. Asupra lui se îndreaptă bunătatea funciară a lui Rocco, cel predestinat să sufere pentru frații lui. In accepția simbolului lui Visconti, Rocco reprezintă pe cel ce se sacrifică, cel care plătește (o apropiere, pe plan strict moral, cu un alt erou dostoievskian : Alioșa Karamazov, este în acest caz posibilă). Se manifestă însă, aici, sugerează creatorul filmului, nu numai un caz straniu de blîndețe evanghelică, ci și efectul unei duble alienări a omului : odată față de societate, a doua oară, cu implicații mai dureroase, față de sine, printr-o alterare a nuanțelor, printr-o întunecare a lucidității. Simone exprimă mai bine etapele acestui proces. Dubla lui alienare ia forme monstruoase, dezagregîndu-l moral. Rocco străbate procesul invers, atingînd o anumită exacerbare a bunătății cu efecte, dacă nu atît de violente ca în cazul fratelui său, tot atît de dramatice, anihilante pentru el.

Cu o anumită vocație pentru blîndețe și bunătate, cu o marcată conștiință a nonviolenței el trebuie, totuși, să profeseze în condițiile lumii capitaliste, cea mai brutală dintre meserii, boxul, suferind și pe acest plan, un proces care-l înstrăinează de adevărata sa esență umană. Faptul că regizorul i-a destinat tocmai această profesiune nu este chiar atît de absurd (cum îi pare lui D. I. Suchianu) din moment ce Visconti vrea să sugereze (și reușește) — în limitele simbolurilor filmului — că într-o lume a pulverizării și a haosului omul se îndepărtează tot mai mult de reala lui vocație. Această deturnare ascunde o indescriptibilă ironie, un sens critic latent, alături, firește, de cel tragic, izbitor în evoluția acestui destin.

Cît de reală este soluția creștină a lui Rocco — și în ce măsură poate alina suferințele omului însingurat ? La aceste întrebări, esențiale pentru viziunea unei opere contemporane, Visconti răspunde fără ezitare, contestînd, prin Ciro, soluția refulării creștine. Ciro este personajul cel mai lucid din film, singurul care vede reala posibilitate de dezalienare. In discuția cu fratele său mai mic, Luca, el dezvăluie erorile celorlalți, criticînd atît soluția brutală pentru care optează Simone cît și pe cea suav evanghelică, întruchipată de Rocco. Oamenii, spune el, nu trebuie să recurgă la crimă, la acte extreme, dar nici nu trebuie să îngăduie totul, să primească orice cu resemnare ; calea luptei organizate este singura care va elibera pe om social și va înfrînge alienarea lui morală. In logica simbolurilor lui Visconti, Ciro și Luca întruchipează rațiunea și posibilitatea acestei eliberări. Iată de ce discuția finală mi se pare semnificativă, cu tot caracterul ei episodic.

Obiecția că replica dată lui Rocco ar fi, artisticește, inexistentă, nu este îndreptățită. Pînă la observațiile critice ale lui Ciro, referitoare la destinele fraților săi, regizorul marchează, în comportarea eroilor, atitudini de detașare din care spectatorul poate înțelege că soluția renunțării este, pe plan social și uman, mistificatoare. Să amintim, numai, discuția dintre Nadia și Rocco, după scena violului, discuție în care femeia pronunță adevăruri amare, respingînd din unghiul ei critic, lașitatea bărbatului și, pe un plan moral mai larg, idealul renunțării. Ciro are în filmul *Rocco și frații săi* rolul, deliberat stabilit, mi se pare, al unui raisonneur. Mai mic decît frații săi, format într-un mediu muncitoresc, el intră propriu-zis în acțiune în momentul cînd soarta celorlalți este hotărîtă. El judecă cu luciditate faptele și desemnează dintre atîtea tentative de evadare, pe cea care duce la eliberarea nu numai a încercatei familii Parondi, ci, în general, a unei întinse categorii sociale.

Visconti încheie astfel o dezbatere de cea mai mare importanță pentru destinul individului, în societatea capitalistă, propunînd deschis soluția luptei.

Pledăm, așadar, pentru filmul lui Visconti.

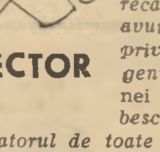
Eugen SIMION

GRIGORE VASILE Natură statică

---

eugen barbu

MUCAVAUA ÎN FLĂCĂRI



REFLECTOR

Falimentul filmelor de mare montare a surprins pe mulți cunoscători pentru care publicul obișnuit este o ființă cu mii de capete, în stare să rumege orice inepție pe ecran lat, în culori și cu o oarecare bază istorică. În unele călătorii am avut ocazia să stau în săli goale și să privesc ceva mai multe superproducții *de genul* Leului din Nemeia *și a* Cartaginei în flăcări, *despre care vreau să vorbesc puțin pentru că merită.*

Spectatorul de toate zilele se miră de antipatia cronicarilor pentru acești hibrizi de celuloid, fabricați în serie și bănuiește că la mijloc este un snobism. Nimic mai neadevărat ! Vreau să mărturisesc că, de pildă, subsemnatul a găsit unele scene de bătălie din Vikingii, cu totul remarcabile și, aș zice, antologice, dar asta numai cînd e vorba de asaltul unei porți inaccesibile de cetate pe care se urcă formidabil cu ajutorul unor topoare înfipte unul sub altul, în formă de trepte, pentru că dacă ajungem la dramaturgie, la osatura de fier a peliculei respective, ne aflăm în fața aceluiași primitivism dezolant de gîndire. Scriam mai de mult, în alt loc, că istoria a devenit izvorul nesecat al tuturor inepțiilor pe pînză. Nu e uitată nici o legendă, nu e uitat nici un episod obscur al năvălirilor, să zicem, se practică pe deșelate un romantism găunos, hrănind imaginațiile puerile și pretențiile de semidocți. Apar astfel regi prăfuiți, fiice ilustre, răpite noaptea, asalturile unor cetăți de mucava, reconstituite după ureche și un anumit public se înghesuie de la 5 dimineața ca să vadă ce ? Lupta binelui cu răul în versiunea romancierilor de mîna a șaptea, a dramaturgilor pentru care Două orfeline *este exemplul suprem al rafinamentului scenic. Dacă la toate aceste scăpări din vedere se adaugă și raționamente comerciale de ordinul : lumea o să vină, pentru că femei frumoase sînt, cai sînt, bătaie slavă domnului !, avem imaginea completă a pericolului de a perverti gustul maselor.*

Nu sîntem Cato-cenzorul și nici nu avem ipocrizii, dar să-l vezi pe un actor ca Brasseur, mîncînd dezgustător hălci de carne și spunînd zguduitoare banalități, să asiști cum pentru cine știe ce sumă se expune hazului general în slip și rochiță de grădiniță (mă rog, așa se îmbrăcau oamenii !), e cam prea mult ! Cartagina în flăcări, *trebuie spus, nu face cinste unui regizor reputat ca Gallone, cu toată plastica remarcabilă, cu tot panoramicul și cu toată echipa de actori, neconvingătoare și penibilă. Scenariul adună într-un ceas și jumătate de replici rostite una după alta, toată gama platitudinilor, așa-zis istorice. Dregătorii cartaginezi se țin de poale și vorbesc grav, aproximația locului, cadrului și a limbajului te deznădăjduiesc. Fulvia rostește frazele ca o franțuzoaică de la curtea unui Ludovic și Scipio pare mai degrabă un amploiat de clasa a III-a, jucînd pe o scenă de amatori. Bătăliile în care regizorul italian era declarat specialist par niște încăierări de copii care se joacă de-a războiul. Sînt împiedicați niște bieți cai, se plonjează în nisip și totul ia un aer de operetă. O singură secvență (a cîmpului plin de cadavre în amurg) conține acel dramatism acuzator al războiului pe care l-am fi vrut mai intens. Dar ajunge asta oare ?*

In rest, avem, bineînțeles, un incendiu trucat, o corabie arzînd și ea pe mare, tot sub formă de machetă, cîteva cruzimi rafinate, cum ar fi arderea unei bărbi de dușman cu facla și multă vopsea roșie, naturalistă, pentru a marca grozavele lovituri de lănci. Intriga ar face să roșească și pe un poștaș care citește pe scări romanele abonaților, așa că n-o s-o mai povestim.

Intrebăm numai de ce se înlesnește răspîndirea erorilor istorice, dezvoltarea gustului factice și în cele din urmă atracția spre locurile comune, triviale prin simplism ?

SALVATORE QUASIMODO

Salvatore Quasimodo, laureat al Premiului Nobel, prieten al țării noastre — pe care a vizitat-o acum doi ani — a trimes „Gazetei literare" cîteva din cele mai recente poezii ale sale, pe care le publicăm mai jos.

Menționăm cu acest prilej că în revista „L'Europa letteraria", nr. 18, de curînd apărută, Quasimodo semnează traducerea a două poezii de Tudor Arghezi.

Liguriei

Pe stîncile tale, în roata
tinereții, am construit un drum
în sus printre castani;
nivelatorii urneau lespezile,
scurmînd din cuibul lor ciorchini de vipere.
Era o vară a privighetorilor
din miezul zilei, a albelor pămînturi,
a gurilor rîului Roja.
Versuri scriam despre cea mai grea de-nțeles
substanță a lucrurilor,
voind să-nlocuiesc distrugerea,
să caut dragostea și-nțelepciunea
sub frunza ta.
Se prăvălea muntele și vara.
De-a lungul mării
avar este pămîntul în Liguria,
tot astfel cumpănit e gestul
celui ce s-a născut pe piatra
țărmilor ei. Dacă ligurul
ridică mîna,
o face-n numele dreptății.
E-mpovărat doar de răbdarea
îndelungatei lui mîhniri.
Mereu navigatorul
împinge marea mai departe
de locuințe, spre a spori pămîntul
sub pasul său de fiu al apelor.

Imperceptibil timpul

In grădină se face roșie
portocala, imperceptibil
timpul dansează
pe coaja ei.
Ciutura morii se desprinde
de plinul apei,
dar se-nvîrtește mai departe
și-nvăluie minutul
în clipa trecută
ori viitoare. Divers e timpul
deasupra vîrtejului roadei
și nu se-nclină către trupul
care reflectă moartea.
Alunecă strîmbat,
suspendă priza
minții și scrie
o dovadă de viață.

Pe marginea Isarului

Incă un oraș străin: se sfărîmă
ușor seara, dune sînt casele în alga
luminii de pe scoica de neon
și îmi vorbesc ca și cum
Isarul ar fi rîu al insulei mele.
Cineva cîntă prin berării
la ghitară de urît ori de mînie.
Se-ntoarce raza minții înăuntru
către profilurile-abrupte ale vieții
cînd am călcat pe ce-am dorit mai cu aprindere.
Spre chei tăcuți coboară
recruții duminicei. Dar unde sună
tobele tale, dragoste? Aici ploaia
se destramă, plutește în reverberații
și mă gîndesc la tine cum asculți
ca pe un freamăt de arbori uriași, discordanțe,
lacrimi, ecouri ce adulmecă, rămășițe
de gînduri înăuntrul corpului meu
și zgomotul de săgeată continuă
al morții și întrebarea mea extremă
ce se-nchide. Ah, să fiu cum aș putea să fiu!
Vîntul înalță lucitoare noduri cenușii
de apă: aici mîine
voi rosti inima mea către oameni din Bavaria
și tu știi că-ți vorbesc ție pe Naviglio,
de priveliști sfărîmate și de chipuri
ale unui viitor pe care îl invidiez pămîntului.

In romînește de Dragoș Vrînceanu

K. PAUSTOVSKI

raită în sud

Paznicul farului

Omul iubește lumina tutelară a farului, dar foarte rar o privește cu adevărat.

Nimeni nu urmărește focul farurilor, afară de marinarul de cart și de timonier, cei care încearcă să pătrundă taina scînteierii lor. Intr-adevăr, fiecare far, pe fiecare mare, luminează sau clipește din ochi în felul său, pentru ca astfel poziția navei să poată fi identificată și fixată pe hartă.

De ani de zile, de cînd farul din Batum se aprindea, nimeni nu se sinchisise de paznicul lui, Stavraki. Cu atît mai puțin cu cît focul lui nu se zărea din oraș. El își arunca lumina spre valuri.

In meseria lui, Stavraki era un cunoscător. Intîia oară cînd a venit la redacția ziarului nostru (care se numea tot **Farul**) a fost ca să ne aducă un articol, scris de el, asupra unui nou tip de focare.

A plecat după o jumătate de ceas, lăsîndu-ne (lui Babel, lui Ulianovski și mie) dezagreabila impresie a unui cinic.

O barbă de cîteva zile îi acoperea obrajii livizi cu țepii ei cărunți. Ochii înroșiți mărturiseau numeroasele sticle de vodka „Rukadze cu Vaca" băute în ultimele zile. Era îmbrăcat ca vai de lume, cu niște haine atît de mototolite de parcă și-ar fi petrecut întreaga viață în pat, fără să se dezbrace. Și tușea grozav, cu o tuse groasă de fumător care-i scălda în lacrimi obrajii scofilciți.

Nu putea suporta privirea lui Babel.

— Ce tot mă cercetează ochelaristu' ăsta? îmi spuse într-o zi. Nu pot să-i înghit pe iscoditorii ăștia care nu fac altceva decît să pescuiască în adîncul sufletelor! Ce-i într-al meu, nici dracul n-ar putea ști. Darmite el... Imi dau o mînă dacă știe ceva... Și ce-ar putea să știe? Că-s hoț, poate? Sau ucigaș? Sau nene cu atît și-atît? ...Sau poate un bătrînel, un bunic de treabă...

Intr-altă zi îmi spuse:

— Ca să fii un paznic bun de far se cere să fi uitat cu desăvîrșire trecutul. Așa, nu uiți niciodată să aprinzi felinarul.

— A existat, îl întrebai, vreun far care să nu se-aprindă?

Stavraki rîse într-un fel ciudat:

— Da, dacă paznicul a murit. Sau dacă a înebunit. Dar numai în cazul cînd e singur în far, și n-are nici nevastă, nici fiică, nici coleg. Ca mine.

— N-ai familie? întrebai.

Mi-am dat numaidecît seama că făcusem o gafă al cărei înțeles îmi scăpa. Imi răspunse cu un soi de grosolănie sălbatică:

— Tinere, dacă vrei să te ai bine cu oamenii nu-ți băga niciodată nasul în treburi care nu te privesc. Ia o foaie de hîrtie și notează-ți toate chestiile de care n-ai dreptul să te atingi, împins de curiozitatea omului care n-are ce face.

— Grosolănia, i-o întorsei, nu face nimănui onoare.

Stavraki scoase din manta un flacon plat în care fusese probabil apă de colonie, trase cîteva înghițituri și, privindu-mă de sus în jos, îmi spuse:

— N-o lua pe tonul ăsta. Diferența de vîrstă te obligă să fii politicos... Vorbești de onoare? Cum ai putea ști dacă am? Poate că n-am avut niciodată și n-o să am. Nici dumneata. Ce-i onoarea? Pune-te și ouă un articol despre asta în foaia voastră. Toți navigatorii de pe coastă o să rămîie vrăjiți și o să ne ajute, poate, să și pricepem ce-i aia.

Tocmai atunci intră și Ulianovski.

— Salut, **Kriegsgefangener!** făcu Stavraki. Se întoarse spre mine: Uită-te la băiatul ăsta; în fond noi zicem că-i cinstit, fiindcă nu știm nimic despre el. Cinstea se dezvoltă din neștiință.

— Te amuză aiurelile astea de intelectual ratat? întrebă liniștit Ulianovski. — Dar un tic nevos îi răsuci buza. — Filozofie de femeie beată.

Stavraki luă încet de pe masă o sticlă de vodkă goală, o întoarse, citi și reciti eticheta, apoi fulgerător, ridică brațul, țintind înspre Ulianovski. Il apucai de mîneca mantalei. Imi scăpă, se răsuci către fereastra larg deschisă și, cu toată puterea, zvîrli sticla pe hornul casei din față. Sticla se sparse și țăndările se risipiră pe acoperiș, cu un clinchet cristalin.

— Oh! Am mîna sigură, făcu Stavraki. Prea sigură chiar...

Ne întoarse spatele și plecă.

— E un bolnav, exclamai eu.

— Da' de unde! răspunse Ulianovski: o lichea. Pe cuvîntul meu!

Protestai. Ulianovski preferă să nu mai discute.

Cîteva zile mai tîrziu, mă întorceam într-o barcă cu motor de la Ceakva. Se însera. Ca totdeauna în amurg, marea se cufunda într-un infinit de tenebre. Și motorul părea că bate înebunit la marginea unei prăpăstii mute, în care farul, suspendat deasupra cumplitului deșert lichid, oferea omului cel din urmă refugiu.

O slabă licărire lumina una din ferestrele turnului. Mai sus, focul își proiecta lumina triumfală și barbară, ca o sfidare adusă nopții.

Imi amintii de Stavraki. La ce s-o fi gîndind el, singur, în farul acesta? Iși amintea de tinerețea lui, de trecutul lui, ofilit acum ca florile cîmpului? Recitea, pentru a suta oară, o carte în care căuta mîngîierea vieții lui de ratat?

In dimineața următoare, întreagă mila mea murise, de o moarte subită și atroce. Stavraki fusese arestat în zori. Paznicul farului din Batum, era aspirantul Stavraki, din escadra Mării Negre, care în martie 1906, pe insula Berezan, comandase plutonul de execuție a aspirantului Schmidt.

Ce romancier, ce cunoscător de suflete ar fi știut să vorbească de acest suflet de noroi, să urmărească drumul întortochiat al abjecției prin mintea, prin inima aceasta? Balzac, poate? Sau Dostoievski?

. . . .

La Școala Navală, Stavraki fusese în aceeași promoție cu Schmidt, vecinul lui de bancă ani de zile, în clasă și la studii. Ani de zile, el fusese gelos pe Schmidt.

Il invidia pentru semeția lui, pentru curajul și spiritul lui de sacrificiu. Era gelos pe oratorul, șeful, eroul care se vesteau în ființa lui Schmidt.

Il știa capabil, știa că dacă viața ar fi voit, darurile acestea i-ar fi adus gloria.

La ieșirea din Școala Navală, Schmidt îi spusese lui Stavraki:

— Mihail, ție îți lipsește coloana vertebrală.

— Te înșeli! îi răspunsese celălalt cu brutalitate. Și pe urmă, ce-s aerele astea de dubovnic?

Schmidt îl privise lung:

— Poate că ai o coloană vertebrală, dar e de cauciuc. Ia seama, cît încă nu e prea tîrziu, să nu te rostogolești în noroi.

— Asta mă privește numai pe mine. — Și Stavraki adăogase cu nerușinare: Eu, cel puțin, nu mă-nsor cu o tîrfă, sub pretextul că vreau să-i salvez sufletul și să plîng cu ea pe tristul ei trecut.

Schmidt reacționase cu violență:

— Taci! Fiecare cu drumul său. Să dea Dumnezeu ca ale noastre să nu se mai încrucișeze niciodată...

Le-a fost dat să nu se mai întîlnească decît pe insula Berezan, în ziua execuției.

O dimineață înghețată se prelingea pe zarea sinistră a stepei, cînd Schmidt și marinarii condamnați fură conduși la stîlpii înfipți în pămînt.

Aspirantul Stavraki comanda plutonul.

Cînd Schmidt trecu prin fața lui, Stavraki căzu în genunchi, strigîndu-i:

— Piotr, iartă-mă, dacă poți!

— Ridică-te Mihail, îi răspunse Schmidt, fără să se oprească. In loc să faci pe paiața, spune oamenilor tăi să ochească bine.

Stavraki se ridică, își scutură pantalonul, și, în spatele cazacilor, fără să-l privească pe Schmidt, grăbi execuția ca și cum s-ar fi aruncat în vid, obsedat, pînă cînd condamnatul căzu cu fața la pămînt, de o întrebare stupidă și cu totul de prisos: Schmidt știa, oare, că toți ofițerii din Marea Neagră, chiar și monarhiștii cei mai fanatici, refuzaseră să comande plutonul și că singur Stavraki se oferise voluntar?

Stavraki își dădu repede seama că toți camarazii lui găseau fel de fel de subterfugii ca să nu-i strîngă mîna.

Există, în cazul lui Stavraki, un detaliu curios, pe care nimeni n-a putut să-l clarifice: pentru ce, omul acesta care, după Revoluție și-ar fi putut schimba identitatea, își păstrase numele? Judecătorului de instrucție care-i pusese această întrebare, Stavraki îi răspunsese astfel:

— M-ați fi găsit sub orice identitate. Așa că, mai devreme sau mai tîrziu... In orice caz, e mai bine să fie cît mai devreme. Ați pierdut și așa destul timp ca să mă căutați!

Explicația nedumerea chiar și pe un judecător de instrucție și acesta întrebă:

— Așa dar, regreți fapta dumitale?

— Asta nu vă privește!

După verdict, el făcu o observație care uimi publicul. Cu un suspin de ușurare, spusese cu voce surdă:

— In fond, cu atît mai bine că s-a terminat și procedura asta! Un cîine trebuie să moară ca un cîine!

Un fior străbătu întreaga Curte. Toate privirile se-ntoarseră spre condamnat: în picioare, cu ochii plecați, el își smulgea un fir din mîneca deșirată a tunicii.

Nu se putu scoate nici o vorbă mai mult de la el.

In romînește de TAȘCU GHEORGHIU

Basorelief reprezentînd un episod din epopeea hindusă „Ramayana", sculptat în urmă cu 1000 de ani, într-o galerie a templului lui Shiva, lîngă Djakarta, în Indonezia (detaliu)

ERSKINE CALDWELL

„Aproape de casă"

Recentul roman al lui Erskine Caldwell: „Aproape de casă" („Close to Home")), reia o temă dezbătută de scriitor și în alte cărți ale sale și anume aceea a relațiilor dintre albi și negri în America. Cartea capătă o deosebită actualitate azi, deoarece în ultimul timp nemulțumirile mai vechi ale negrilor din Statele Unite și-au găsit expresia într-o serie de manifestații de o largă amploare. Urmărind abolirea unor îngrădiri nedrepte impuse de către rasiștii americani prin perpetuarea unor rușinoase practici discriminatorii, aceste manifestații au drept scop să obțină pentru populația de culoare drepturi elementare care îi sînt refuzate de vreme îndelungată.*

Erskine Caldwell întreprinde și acum o secțiune în viața unuia din orășelele Sudului Statelor Unite situîndu-și acțiunea romanului într-o regiune cunoscută pentru practicile discriminatorii, rasiste. Accentul nu este poate tot atît de dramatic ca în mai vechiul roman „Tulburări în iulie", în care ni se relata în chip impresionant linșajul unui negru nevinovat, dar cartea nu constituie mai puțin un protest împotriva precarelor condiții de trai ale populației de culoare, a nesiguranței vieții negrilor în Statele din acest Sud, înapoiat și ținut sub teroarea actelor bestiale huliganice, îndreptate împotriva oamenilor de culoare. Cu atît mai mult, cu cît autorul pare a nu denunța, ci numai a prezenta realități care nu pot să nu acuze.

Acțiunea cărții „Aproape de casă" e oarecum liniară și se desfășoară pe puține pagini. Dar ea scoate în evidență, cu puterea unei mărturii, imposibil de nesocotit, faptul că acceptarea rînduielilor rasiste are o influență negativă asupra vieții tuturor celor care le acceptă, sau se resemnează să le accepte. Deoarece, și aceasta ne arată mai ales micul roman al lui Caldwell, acceptarea acestor rînduieli, înseamnă renunțare la demnitate, la integritatea sufletească, la dreptul de a te numi om. De multe ori Caldwell a arătat o deosebită preferință în explorarea aspectelor mizere ale vieții oamenilor simpli, în cercetarea condițiilor care fac ca de la un trai modest, oamenii din Sud să ajungă adesea la condiții de existență subumane. Și nu de puține ori în cărțile sale alunecările spre naturalism se pot întîlni ca o consecință a aglomerării detaliilor unei realități atroce. De această dată alunecările naturaliste sînt evitate, tonul povestirii e sobru, perspectiva lucidă. Autorul privește acceptarea unei vieți care abia poate fi calificată ca umană, cu o ironie amară.

Dacă ne-am lua după ce spune lumea și după cum socotește el însuși, Natine Hennicut, personajul principal al romanului, un modest meseriaș alb, e un om fericit. In micul orășel în care trăiește se vorbește chiar despre proverbialul lui noroc. In realitate existența eroului, ne arată scriitorul, e o existență aflată la limita umanului și puțin lipsește ca ea să nu alunece și sub această condiție. Tribulațiile de un haz cam feroce iar uneori grotești, ale lui Natine, pornit să-și asigure un trai liniștit și sigur printr-o căsătorie cu o văduvă bogată și mărginită, accentuează ironia acestei situații. Căci mobilul căsătoriei nu e altceva decît dorința lui Hennicut de a mînca în fiecare zi... o mîncare caldă. Iată dar cum arată proverbialul noroc al lui Natine, în fapt. Dar pentru a-și realiza această umilă dorință, omul trebuie să sacrifice multe și în primul rînd dragostea lui pentru o tînără negresă, Josene. De aici pornește de fapt acțiunea cărții. Hennicut, în simplitatea lui, nu vede de la început incompatibilitatea dintre noua sa situație și cea veche, ceea ce nu înseamnă că poate fi și ferit de urmările acestei neștiințe. Totul capătă niște proporții nemaipomenite, furia mărginitei văduve pune în mișcare aparatul polițienesc și judecătoresc pentru a pedepsi pe „nelegiuiți", și mai ales pe tînăra negresă. Urmărirea ei în întregul oraș are drept urmare uciderea bestială de către un polițist a unui negru nevinovat aflat în casa fetei. Josene trebuie să fugă din oraș, agentul de poliție este găsit asasinat de către un necunoscut, iar Natine, pocăit și resemnat, se reîntoarce la bătrîna lui văduvă, la mîncarea lui caldă de fiecare zi...

Rînduielile rasiste vor continua să-și exercite puterea asupra orășelului și acceptarea finală a lui Natine accentuează și mai mult cît de grave consecințe au în planul moral atît dăinuirea practicilor discriminatorii cît și împăcarea resemnată cu ele.

Este drept, întîmplările au avut ecou în conștiința unor oameni din oraș care spun că „acuma lucrurile s-au schimbat și negrii nu mai pot fi tratați ca înainte". Pe de altă parte, și faptul este cu totul nou, un justițiar necunoscut pedepsește crima polițistului, ucigîndu-l, iar întîmplarea este comentată cu oarecare satisfacție. Totuși faptele rămîn fapte. Justiția îl considerase pe polițist nevinovat de asasinarea negrului și-l trimisese să o caute pe tînăra negresă pentru a o aresta sub acuzația neîntemeiată de prostituție. Fata trebuie să fugă pînă la urmă din oraș și nimeni nu protestează. Iar negrul care a îndrăznit să spună cîteva cuvinte în apărarea demnității lui de om a fost ucis.

CĂRȚI ȘI IDEI

Prin ceea ce spune direct, și prin ceea ce demonstrează în chip implicit, romanul lui Caldwell constituie încă o mărturie asupra unei situații profund tragice. Ironia amară a scriitorului dezvăluie chiar în tribulațiile grotești ale lui Hennicut sîmburele unor realități dureroase. Există în desfășurarea povestirii ideea, din păcate nu îndeajuns de subliniată, a unei interdependențe de fapte, care la prima vedere, par prea puțin legate între ele. Nedreptățile făcute populației de culoare nu pot fi desprinse de domnia nedreptății în viața celorlalți oameni. Și poate lucrurile ar trebui începute astfel... Desigur Caldwell nu-și orînduiește elementele acțiunii sale ca să slujească această demonstrație, dar dincolo poate de intențiile lui, faptele o susțin.

Resemnarea cu care Hennicut își acceptă pînă la urmă soarta nu înseamnă și o concluzie a autorului în sensul imposibilității de a schimba mersul celor descrise în roman. Dimpotrivă, am zice că scriitorul sugerează cît de jos trebuie să cobori moralmente pentru a fi nepăsător în fața unor asemenea împrejurări. Și de aceea existența în carte a unor personaje care spun că înțelegerea faptelor trebuie să ducă la o atitudine mai înțeleaptă, respectiv la acceptarea unor situații care așa au fost și așa vor rămîne, nu fac decît să accentueze, prin contrast, tocmai necesitatea poziției opuse.

Acesta mi se pare a fi sensul fundamental al romanului „Aproape de casă". In el, Caldwell aduce o imagine realistă a vieții unui orășel din sudul Statelor Unite și înfățișează persecuțiile bestiale la care sînt supuși negrii de către autoritățile rasiste americane.

Venită după romanul „Jenny", cartea de față e o mărturie a consecvenței cu care marele scriitor realist își propune să înfățișeze lumea frămîntată a contemporanilor săi de pe acest „pămînt tragic", America.

Radu LUPAN

*) „Close to home" — New American Library of World Literature. New York, 1962.

contra punct

IN ULTIMUL TIMP, ziarele și revistele din R.D.G. au discutat pe larg problemele liricii contemporane. Alături de critici și publiciști, de prozatori și poeți, la discuția despre poezie au participat și mulți muncitori, țărani, intelectuali.

Serata tinerilor poeți, care a avut loc la Universitatea „Humboldt" din Berlin, s-a transformat, după cum relatează ziarul „Junge Welt", într-o adevărată sărbătoare a liricii socialiste. Au recitat versuri numeroși poeți tineri cunoscuți, printre care Armin Müller, Helmuth Preisler, Paul Diens, Roza Nieland, Karl Mieckel, Gottfried Herold, Adolf Endler, Mihaela Lübke, Günther Engelmann. Mulți dintre aceștia se mai găseau pînă nu de mult la mașini, lucrau în gospodării colective sau învățau pe băncile universității. Peste 1000 de berlinezi au venit să-i asculte pe tinerii poeți.

RECENT a apărut ultimul volum din trilogia „Cinste și onoare" de Iaroslav Iwaszkiewicz, început în 1956. Presa literară poloneză acordă o largă atenție lucrării, pe care o consideră o „proză de înaltă calitate". Cronologic, trilogia începe cu evenimentele revoluționare din Rusia anului 1917 și se încheie cu instaurarea regimului popular în Polonia și primii pași făcuți în direcția edificării unei noi societăți. Cel de-al treilea volum este în întregime consacrat vieții și luptei poporului polonez în perioada ocupației hitleriste și a eliberării Poloniei de sub jugul fascist.

LA NEW YORK a văzut lumina tiparului de curînd volumul **„William Faulkner: Poezii și proză de tinerețe"**, sub redacția și cu o prefață scrisă de Carwell Collins. Culegerea cuprinde, printre altele, un sonet al lui Faulkner, consacrat unei tinere studente, precum și mai multe recenzii scrise de marele romancier american în tinerețe. Un interes deosebit îl prezintă ilustrațiile autorului la primele sale încercări literare.

„SOARTA LUI A. D." este o carte interesantă. Romanul lui Ernst von Salomon este povestea curioasă a lui A. D. care a stat în pușcăriile germane vreme de 27 de ani. Ofițer german, bănuit de simpatie pentru comuniști, A. D. este arestat, trimis în cele mai grele închisori destinate comuniștilor, apoi expediat într-un lagăr de concentrare. Eroul ajunge în 1938 la Buchenwald. Aici strecurat la infirmerie ajută la salvarea unor deținuți amenințați cu arderea în crematoriu, dar odată eliberat din lagăr este din nou arestat de americani și condamnat pentru că ar fi ajutat pe doctorul lagărului la unele experiențe. Acuzația este falsă, dar A.D. își execută pedeapsa vreme de 8 ani în timp ce vechii șefi ai lagărului au scăpat de temniță și reintră în viața politică.

Presa literară apuseană afirmă că romanul are puternice trăsături autobiografice deoarece Ernst von Salomon, amestecat în atentatul contra lui Rathenau a cunoscut și el apoi închisorile hitleriste.

PROBLEMA ATITUDINII ce apasă pe umerii tinerei generații față de crimele naziste și a căilor ce trebuiesc urmate pentru ca un nou Hitler să nu mai apară, preocupă pe unii tineri scriitori vest-germani. Aceasta este și tema romanului „Rușinea fiilor" de Christian Geissler. După douăzeci de ani de la terminarea războiului Klaus Köhler, asistent la institutul de fizică dintr-un mare oraș vest-german, începe o anchetă pe cont propriu pentru stabilirea vinovăției individuale și naționale. Clădirea institutului se află într-o veche locuință a doctorului Simon Valentin, deportat și gazat împreună cu întreaga familie. Un singur fiu, Ioachim, a scăpat de la masacru, dar nimeni nu știe nimic despre el. Klaus și Anton, vechiul grădinar al doctorului, pornesc în căutarea lui Ioachim. Romanul este un aspru rechizitoriu împotriva unei epoci și a unei generații.

COMITETUL DE REDACȚIE

Teodor Balș; Ov. S. Crohmălniceanu (redactor șef adjunct); **S. Damian; Ștefan Gheorghiu** (redactor șef adjunct); **Eugen Simion; Al. I. Ștefănescu; Tiberiu Utan** (redactor șef); **Haralamb Zincă** (secretar general de redacție).

REDACȚIA: București — B-dul Ana Ipătescu 15, Telefon: 12.94.44; 12.74.28; 11.89.36. ADMINISTRAȚIA: Șos. Kiseleff nr. 10, Telefon 18.63.88. ABONAMENTE: 3 luni 6,50 lei; 6 luni 13 lei; 1 an 26 lei. Tiparul: Intreprinderea Poligrafică nr. 2, str. Brezoianu 23—25.