

# DESPRE CONTEMPORANEITATE ÎN MOD CONTEMPORAN

Articol scris special pentru revista „Teatrul“

de A. Karaganov

„Partidul cheamă pe toți oamenii de litere și de artă să abordeze în mod curajos, cu spirit inovator, temele contemporaneității“. Aceste cuvinte din raportul lui N. S. Hrușciov la Congresul al XXII-lea al P.C.U.S. determină orientarea foarte importantă a analizelor critice pe care le întreprindem asupra dramaturgiei contemporane. Stabilind succesele și lipsurile acesteia, trebuie să avem grijă ca experiența dramatică acumulată de scriitori să servească drept bază căutărilor creatoare noi, luptei active pentru o dramaturgie de o înaltă ținută artistică, contemporană în conținut și formă.

Nu am pretenția că pot înfățișa un tablou complet, nici că aş aşeza un just echilibru între aprecieri și exemple; aş vrea numai ca, ținând seamă de câteva opere dramatice, să ridic unele probleme privitoare la dezvoltarea actuală a dramaturgiei sovietice. Nu sînt noi aceste probleme; totuși, merită să întirziem încă o dată asupra lor, căci de rezolvarea lor depinde în mare măsură creația scriitorilor dramatici.

## 1

**E**ste bine știut că actorii obișnuiți să-l joace pe Gogol n-au vrut la început să-l joace pe Ostrovski. La rîndul lor, actorii formați pe operele lui Ostrovski, au trecut anevoie la Cehov; prima montare a *Pescărușului* a suferit un eșec, cu toate că interpreții erau talentați și cu experiență.

Gogol, Ostrovski și Cehov trăiesc azi, în conștiința noastră, sub învelișul comun al clasicității. Îi stimăm în egală măsură. Actorilor nici nu le trece prin minte să-i opună pe unii altora. Lucru firesc pentru oamenii de artă cu experiența ideologică și estetică a culturii socialiste.

Dar, folosindu-ne de avantajele noastre istorice, nu uităm oare procesele reale ale dezvoltării artei? Nu prezentăm oare ca prea senină istoria dezvoltării artistice? Nu minimalizăm oare uneori importanța căutărilor creatoare care presupun descoperiri noi, adesea chiar reexaminarea (nu numai perfecționarea!) elementelor ce ne sînt dinainte date?

Greșesc greu acei oameni de artă și critici care socotesc că ploconirea epigonică în fața vechilor modele este primejdioasă doar în arhitectură. În dramaturgia teatrală și cinematografică nu există acceleratori ai inovațiilor, cum sînt metodele noi și noile materiale din industria de construcție. Dar istoria nu bate pasul pe loc nici în domeniul nostru. Și aici procesele de înnoire sînt tot atît de impetuoase, chiar dacă nu atît de vizibile, ca trecerea de la clădirile cu multe etaje ornate după stilul Parthenonului și Vasili Blajenii, la cartierele experimentale din sud-vestul Moscovei și Palatul Congreselor de la Kremlin. În prima jumătate

a anului 1950, critica teatrală a depus eforturi serioase pentru afirmarea nucleului dramatic în piesă, luptând împotriva lipsei de conflict. Condamnând cu hotărâre neglijarea principiilor elementare ale dramaturgiei, critica sublinia că fără conflict nu poate exista dramă: conflictul determină nu numai conținutul, dar și forma desfășurării ei. Cu acest prilej, se punea de obicei în prim-plan ciocnirea caracterelor care întruchipează diverse idei, interese și năzuințe ale oamenilor. Faimoasa expresie a lui Belinski „ciocnirea caracterelor” intră în preferința noastră. În legătură cu înfățișarea dramaturgică a omului, se cerea ca dezvăluirea caracterelor să aibă loc în acțiune, fără amestecul autorului. Se acorda o mare importanță scoaterii în relief a personajului: calea spre aceasta o vedeam în desfășurarea acută a subiectului, în concentrarea evenimentelor și împrejurărilor zugrăvite, în sintetizarea limbajului până la esența aforistică. La analizarea construcției piesei se dezvolta inevitabil ideea necesității unei acțiuni încordate și a unei coliziuni în fiecare scenă. Când se aprecia compoziția, erau proclamate ca cerințe de bază precizia și claritatea subiectului, existența tradițională a intrigii, a culminației și a deznodământului.

Amintesc toate acestea nu pentru a purcede la o stupidă reexaminare a adevărilor afirmate ieri. Cuceririle teoretice ale criticii noastre, care s-a ridicat să apere drama în dramă, își păstrează și astăzi vie însemnătatea. Nu este însă greu să ne dăm seama că unele din aceste principii, socotite până nu de mult drept obligatorii, sînt nesocotite în piesele actuale. Contribuie la aceasta nu numai tinerii începători, dar și maestrul ajuns înțelept grație experienței. Îi împinge pe această cale riscată o năzuință creatoare mai temeinică, deoarece are drept sprijin însăși viața, nu o înfocare juvenilă sau o modă trecătoare. Și dacă așa stau lucrurile, este oare necesar să apărăm cu atîta înverșunare niște principii devenite astăzi discutabile?

În primul rînd, să nu uităm că nimeni, niciodată, nu poate planifica dinainte durata unor principii artistice. Apoi că, pe un teren năpădit de buruienile lipsei de conflict, nu ar fi fost cu puțință căutările actuale, și aceasta e esențial. Lipsa de conflict ar fi denaturat în mod necesar calea căutărilor, a fi denaturat conținutul și caracterul lor. Căci, una este reexaminarea unor principii în numele căutării de forme noi, în numele cerinței ca — în veridicitatea ei lipsită de compromisiuri — dramaturgia sovietică să fie lucidă și plină de inspirație, să vorbească despre contemporaneitatea în mod contemporan. Și alta, cu totul alta este renunțarea la legile dramaturgiei, la baza eficienței ei — conflictul — de dragul afirmării unor iluzorii, chiar dacă consolatoare, imagini ale vieții.

Trebuiau apărate principiile elementare care fac drama-dramă; căci numai așa literatura noastră dramatică putea, fără a se teme de oricît de cutezătoare căutări, să progreseze în calea ei spre dezvăluirea cea mai artistică a caracterului omului contemporan, a acțiunilor, gîndurilor și sentimentelor lui.

Ar fi fost o îndeletnicire sterilă să studiezi particularitățile dezvoltării contemporane a dramaturgiei sovietice constatînd doar că multe piese actuale nu seamănă în aspectul lor exterior cu cele scrise ieri. Adevărata inovație nu se limitează la invenții indifferente față de schimbările ce au loc în conținutul vieții. Cînd asemenea schimbări au loc, arta nu-și poate nici ea păstra forța ei vie, dacă la rîndul ei nu se schimbă.

„Nu exercită oare *caracterul obiectului* nici o influență, fie ea cît de mică, asupra cercetării? — scria Karl Marx. Adevărul nu include numai rezultatul, ci și calea care duce spre el.. Și nu trebuie oare felul cercetării să se modifice după obiect? Cînd obiectul rîde, ea trebuie să fie serioasă, iar cînd obiectul este incomod, ea trebuie să fie modestă”. (Marx, Engels, Opere, vol. I, pag. 8, E.S.P.L.P.).

Aceasta s-a spus despre o cercetare științifică. Dar nu este, cred, nevoie să se demonstreze în mod special că și perceperea artistică a lumii este subordonată acelorasi legi. Odată cu schimbările din viață și sub influența lor determinantă, au loc și schimbări vizibile în dramaturgie. Se schimbă temele și conflictele, ritmul acțiunii dramatice și formele participării autorului la desfășurarea ei. Viața dezvăluie noi tipuri umane și noi trăsături de caracter la tipurile mai de mult cunoscute. Nu rămîn pietrificate nici structurile subiectelor și nu trebuie să căutăm în fiecare metodă nouă influența lipsei de subiect, atît de la modă astăzi în Occident. Scenariul „Baladei soldatului” nu suferă, din punctul de vedere al acuității subiectului, nici o comparație cu lucrările dramatice al căror temei îl constituie desfășu-

rarea rapidă și dinamică a unei singure intrigă. Dar cine mai pune acum în cum-până faptul că, fără a înfățișa mari fapte eroice (primele secvențe nu prezintă decît „povestea principală”), filmul dezvăluie cu mare profunzime izvoarele mo-rale și psihologia eroismului, forța și frumusețea caracterului omului sovietic?

Se poartă discuții interesante în jurul problemei stilului în literatura con-temporană, inclusiv în cea dramatică. La aceste discuții scriitorii de teatru parti-cipă nu numai cu articole în presa de specialitate, ci și cu lucrările lor, în care se reflectă procesele îmbogățirii limbii vii, contemporane.

Pe scurt, căutările, schimbările ating toate domeniile creației dramatice. Ele nu pot fi încadrate într-o singură formulă matematică; la diferiți dramaturgi ele se manifestă în mod divers.

Se știe că înnoirile contemporane își au adversarii lor. Deseori, fără voie; pentru că nu se opun înnoirilor doar tradiționaliștii, cei ce consideră mantaua lui Gogol drept unicul veșmînt al artei ruse, ci și unii adepți ai formei moderne, cei ce înțeleg această formă în mod liniar și plat, ca pe o simplă reproducere a unor aspecte exterioare ale epocii. Pretinzîndu-se inovatori curajoși, ei riscă să devină niște dogmatici de rînd; dezvoltarea exagerată, unilaterală, a unei arte, transfor-marea ei într-o unică trăsătură obligatorie a contemporaneității pot să ducă lesne la nivelarea creației artistice. Și cine știe dacă, în spatele simplificării problemei formei contemporane, nu stă ascuns, neexprimat, poate chiar inconștient, dorul de a avea la îndemînă un cod de norme estetice, care să înlocuiască căutările chinu-toare și care să transforme creația într-o plimbare comodă, pe drumuri presărate cu nenumărate indicatoare.

Exagerarea unei tendințe în dauna celorlalte este periculoasă și din punctul de vedere al receptării estetice a artei. Cînd omul se hrănește cu bomboane, el încetează să-și mai dea seama de dulceața lor. Să ne imaginăm un tablou imposi-bil: toate muzele au hotărît într-o bună zi să fie lirice. Ar putea oare corul lor pe o singură voce să ne dezvăluie farmecul freamătului liric? Ca să putem apre-cia originalitatea unui spectacol dinamic, sufletul nostru trebuie să fie receptiv și la arta filozofică și calmă, a cărei forță constă în detaliul psihologic, în redarea subtilă a unor sentimente abia vizibile și a unor stări sufletești de mare sensibi-litate. Bucuria prilejuită de o comedie veselă se manifestă în sufletul omului ală-turi de emoția grav tumultuoasă iscată de tragedie; și aceste sentimente atît de diferite nu se mulțumesc să coexiste, ci se împletesc strîns, unul scoțînd în relief frumusețea originală a celuilalt. Artă adevărată îmbrățișează toate necesitățile spirituale ale omului. Varietatea și nivelul acestor necesități se vor dezvolta pe măsura înfloririi personalității lui, în condițiile trecerii la comunism.

Din aceste legi generale ale dezvoltării artistice a societății sovietice se poate trage o concluzie de mare însemnătate pentru dramaturgia contemporană. Năzu-ința spre inovație nu se limitează la un singur stil care să domine literatura dra-matică și care să treacă drept cel mai contemporan. Abordarea curajoasă, inova-toare, a temelor contemporaneității nu va îngusta, ci va lărgi varietatea artistică și bogăția dramaturgiei. Astăzi este vorba să activizăm căutările creatoare în toate direcțiile, utilizînd toate posibilitățile pe care ni le oferă realismul socialist.

Socialismul, epoca construirii comunismului deschid posibilități nelimitate pentru înflorirea personalității, pentru exprimarea ei creatoare. Pe această bază se dezvoltă arta, unitară prin țelul comunist pe care-l urmărește, dar variată în manifestările sale artistice, în căutările creatoare ale stilului și formei. Astfel stau lucrurile astăzi. Astfel vor sta și mâine. Numai că bogăția artistică și varietatea artei realismului socialist vor cunoaște atunci o dezvoltare și mai clocotitoare. În piesele unui dramaturg vom vedea un mozaic policrom de scene, cu secvențe cine-matografice, cu o acțiune crescînd într-un ritm impetuos; un alt dramaturg ne va cucerii prin subtilitatea și pătrunderea delicată a cercetărilor sale psihologice; un altul ne va emoționa prin romantismul eroilor lui, prin incandescența pasi-u-nilor; un altul va descoperi ceva nou în piesa de cameră, convingătoare prin ca-racterul său concret, prin amănuntele luate din viață.

Artă contemporană nu poate fi monoformă. Spre ea duc felurite căi. Și pe toate aceste căi, luminate de adevărul vieții, de țelul ideologic al constructorilor lumii noi, omul de artă poate să găsească noul, să fie cu adevărat contemporan. Lipsa de contemporaneitate începe numai acolo unde, în locul căutărilor creatoare, se așază repetirea lenevoasă a etapei depășite.

**A**pariția, pe scenele Uniunii Sovietice, a piesei *Faust și moartea* a dramaturgului ucrainean Alexandr Levada a coincis cu primele zboruri cosmice ale omului. De data aceasta, viața a ajuns repede din urmă fantezia scriitorului, oferind un material bogat pentru compararea faptelor din realitate cu cele imaginate.

Tovarășii ucraineni mi-au povestit că, după zborurile lui Iuri Gagarin și Gherman Titov, unii oameni de teatru s-au gândit să introducă unele transformări în piesa *Faust și moartea*. Amatorii de veridicitate fotografică au fost descumpăniți de faptul că în timp ce primul zbor al omului sovietic în cosmos a reușit, eroul piesei, Iaroslav, moare în zbor și numai cel de-al doilea cosmonaut, Roman, învinge.

Asemenea descumpăniri și asemenea transformări ar fi fost firești dacă piesa lui Levada ar fi fost o întunecată operă despre pieirea unui cutezător și ar fi fost scrisă, de pildă, de pe pozițiile Irinei, soția lui Iaroslav.

Irina este pictor. Ea lucrează la tabloul „Destrămarea formelor în spațiul cosmic”. Iaroslav definește în felul acesta conținutul și spiritul tabloului:

*Eu altfel aş numi tabloul... Văd  
O spaimă tainică ascunsă-în el,  
O hotărîre luată-n chinul nevoinei  
Și freamătu-ndoielilor amare;  
Văd saltul disperat, fără elanuri,  
În tristul hău și prea întunecat...*

Și în lucrarea Irinei — ca și în piesă — este vorba de un anume eroism. De un eroism otrăvit de o spaimă tainică. De aici și „hotărîrea luată-n chinul nevoinei” și „freamătu-ndoielilor amare”. Actul de eroism, săvîrșit de om într-o atare stare de spirit e un act lipsit de elanul bucuriei, un salt disperat în bezna tristă și întunecată...

Dramaturgul a găsit pentru eroul său cuvintele precise care să determine concepția individualistă a eroismului și urmările ei psihologice. În opoziție cu eroul tabloului pictat de Irina, Iaroslav simte neconținut legătura indisolubilă cu poporul; aceasta-i dă puterea de a fi liniștit, plin de bărbăție în clipele încercării hotărîtoare. Piesa lui A. Levada afirmă optimismul, voința, caracterul ferm, victorios, al acțiunii omului sovietic. În aceasta constă marele ei adevăr, care nu poate fi încorsetat în raționamentele privitoare la gradul de precizie cu care dramaturgul a intuit amănuntele primelor zboruri cosmice, la măsura în care Iaroslav seamănă cu Gagarin. *Faust și moartea* nu este „o piesă de producție”, avînd ca temă cucerirea cosmosului, ci o dramă filozofică în care fenomenele particulare sînt generalizate, care se apleacă înainte de toate asupra analizei motivelor ideologice și morale ce stau la baza acțiunilor oamenilor, asupra dezvoltării „vieții spiritului omenesc”. Departe de a se voi copia faptelor concrete ale pregătirii și organizării zborurilor cosmice, conflictul ei vizează un răsunset mai larg.

Cele spuse se referă înainte de toate la ciocnirea dintre Iaroslav și Vadim.

Într-o măsură oarecare, Vadim este o figură romantică (așa precum întreaga piesă este romantică). El nu face așadar parte din categoria sceleratilor sută la sută, obișnuiei în vechea dramă; el nu seamănă nici cu sabotorii din piesele anilor 30; nu săvîrșește cu premeditare crime care să ducă la accidentul de pe nava cosmică. Și totuși, el este vinovat de moartea tragică a lui Iaroslav.

Dramaturgul a găsit în această privință o foarte interesantă întorsătură. Mecanotropul creat de Vadim îndeplinește nu numai ordinele ce-i sînt transmise direct de creatorul și stăpînul său, ci-i surprinde și dorințele neexprimate, chiar cele slab conturate, cele lașe; așa fiind, el acționează astfel încît și acestea par a fi indicații... Mecanotropul acționează cu precizia liniară, automată, a robotului și dezvoltă pe deplin caracterul lui Vadim, toate „tainele” și toate „dorințele” ascunse în el.



Dramaturgul judecă nu numai faptele, ci și gândurile lui Vadim. Vadim muncește încordat și stăruitor, și doar făcând curte Irinei își trădează prietenul. El nu este însă liber de invidie. Chiar dacă și-o frânează, aceasta mocnește totuși în el. El nu este liber nici de egocentrism, deși lucrează pe frontul cel mai înaintat al celei mai înaintate științe a lumii, fiind ocupat cu lucruri care cer unitatea deplină și colaborarea tuturor membrilor colectivului științific.

Relațiile umane și respectul reciproc între oameni: „omul fi este omului prieten, tovarăș și frate” — acesta este unul din principiile etice ale codului moral al constructorului comunismului. Vadim nu se ridică pînă la înălțimea acestui principiu. Egocentrismul său, ascuns undeva în adîncurile sufletului, îl împiedică să socotească victoria lui Iaroslav drept propria sa victorie. El se preține prieten al lui Iaroslav, dar nu dorește victoria lui Iaroslav. Mai mult decît atît; un eșec al prietenului nu l-ar fi amărît, dimpotrivă, l-ar fi bucurat — chiar dacă în taină, chiar dacă fără să și-o mărturisească sie însuși, dar l-ar fi bucurat. Gîndul acesta josnic, Mecanotropus l-a citit și l-a dezvoltat; apoi, trăgînd concluziile, a acționat.

În condițiile contemporane, se întîmplă uneori ca tehnica nouă a secolului comunist să fie creată de oameni care, din punct de vedere moral, nu au ajuns încă la înălțimea propriei lor opere. Rămînerea în urmă a conștiinței față de existență, despre care s-a vorbit atît de mult în trecut, se confirmă și azi, deși, la noi, s-a făcut atît de mult pentru ridicarea conștiinței. Iar această rămînere în urmă poate căpăta, în anumite împrejurări, un caracter neobișnuit de dramatic: omul contemporan e înzestrat cu multă forță și multe depind în viață de felul cum o folosește. Cînd gînduri necurate se interferează cu opera curată a cercetărilor științifice contemporane, efectele pot fi inimaginabile.

Se înțelege că nu este vorba despre niște lecții pe care piesa le-ar da nemijlocit creatorilor de nave cosmice. Ideea piesei, repet, are un sens mult mai larg. Faptul că dramaturgul dezvoltă problema zborurilor cosmice ascute această idee. Aici, totul este mult mai dramatic, mai reliefat; conflictul poate dobîndi o culminație deosebit de gravă. Dar vina spirituală a unui cercetător în domeniul științelor naturii, de pildă, care, dintr-un sentiment de invidie și rivalitate, a ascuns față de tovarășii săi de știință o nouă descoperire a laboratorului său, și în felul acesta a ținut în loc frontul general al cercetărilor științifice, nu este mai mică. La fel, de pildă, vina unui muncitor care observă niște greșeli într-o construcție și le trece sub tăcere ca să nu-și supere șefii direcți printr-o critică imprudentă. Oamenii nu mor în asemenea împrejurări, dar suferă opera noastră comună, iar de ea depind și viața și fericirea oamenilor.

Caracterul contemporan al piesei *Faust și moartea* este determinat nu numai de ideea sa principală, ci și de anumite procedee, cum ar fi îmbinarea monoloagelor interioare cu rostirea deschisă. Dramaturgul reușește astfel să redea, în unele scene, înaltul nivel de intelectualitate, încordarea vieții lăuntrice, pasiunea creației a oamenilor care cercetează domenii neexplorate încă.

Dar în piesa lui A. Levada există, pe lîngă lucruri originale, și unele clișee, uneori atît de descurajante încît rămîi pur și simplu uimit cînd le întîlnești alături de episoade, monoloage și dialoguri ce pulsează de ideea vie contemporană.

Deosebit de nereușită este filtrarea esenței romantice în eroi. Neîndoios, dramaturgul nu are suficientă abilitate în a descoperi elementele înălțătoare în lucrurile simple. De îndată ce începe „să-și înalțe” eroii preferați deasupra obișnuitului cotidian, el cade prizonier vechii drame romantice: în monoloagele și dialogurile înălțătoare ale eroilor, piesa despre cosmonaut prinde să sune ca una scrisă la începutul secolului al XIX-lea.

E adevărat că aprecierea definitivă a stilului, fără studiarea originalului, este mai dificilă. Dar acum nu este vorba despre împărțirea răspunderii între autor și traducător, ci despre principiile, procedeele și contradicțiile interne ale acelei piese care, apărută în revista „Teatr”, a devenit un bun al teatrului rus.

E izbitor că tonul sublimului se obține adesea prin stilizarea limbii, prin arhaizarea ei artificială.

Iată, de pildă, cum se exprimă îndrăgostitul Roman, cel ce va zbura după Iaroslav în cosmos :

*O satelit ! ce pururi nou în ceruri  
Plutești, fii-în spații tuturora crainic  
Și despre două inimi ce-n iubire-s  
Încinse, povestește...*

Și iată replica iubitei lui, Svetlana :

*Iaroslav ! O, mută de uimire  
Smerită la picioare i-aș cădea.*

Evident, versurile într-o dramă filozofică țin de o anume convenție proprie, ce nu poate fi opusă criteriilor stilistice ale prozei cotidiene. Totuși, exemplele înfățișate dezvăluie, mi se pare, limpede și fără o altă analiză, neajunsurile piesei : stilul și lexicul replicilor citate pot isca doar confuzie în mintea actorului ; datorită lor, canavaua dramatică, ce schițează caracterele, capătă o nestabilitate dincolo de care începe lipsa de formă și de contur. Eclectismul îmbinărilor neașteptate, care dau cuvintelor despre satelit nuanța emfatică proprie stilului tragediilor clasice, subminează adevărul caracterelor.

Monoloagele și dialogurile personajelor abundă de expresii ca : „stele nemai-întîlnite“, „afunduri de nepătruns“, „daruri scumpe“... Îmbinările banale de cuvinte, poncifele stilistice distonează strident cu construcția generală a piesei, a cărei temă este omul contemporan.

Uneori, îmbinarea termenilor noi cu formule arhaizante dobîndește o notă parodistică :

SVETLANA — *Sintem, deci, unde ? În ceruri ? Pe pămînt ?*

ROMAN — *Răspund precis ca astrofizician :*

*În ionosfera rozelor nădejdi,  
În galaxia Dragostei prea'nalte  
În constelația jarului din inimi...*

Ionosfera și astrofizicianul, alături de „jarul din inimi“ și „rozele nădejdi“ — e tare ! Autorul și traducătorul ne pot răspunde : sînt vorbe rostite mai în glumă, mai în serios, de doi îndrăgostiți... Nu tăgăduiesc că, în asemenea împrejurări, precizia și claritatea pot părea pedantism. Dar și utilizarea mai în glumă, mai în serios a expresiilor emfatice trebuie să aibă la eroii romantici ai zilelor noastre o tonalitate contemporană, naturală. Care, aici, lipsește.

Este semnificativ că dialogurile dintre Irina și Vadim, pe care autorul îi „coboară“, sînt proaspete ca structură stilistică, nu cad pradă formulelor „sublime“. Ceea ce adevărește încă o dată faptul că dramaturgul nu se află încă în posesia secretelor stilului romantic de azi. Înveșmîntîndu-și eroii în hlamida romantismului, el introduce în piesă elemente ce vin în contradicție cu tema și forma ei contemporană. Trebuie să spunem însă, nu pentru a-l consola pe dramaturg, care a cutezat să atace un domeniu dificil, ci de dragul adevărului istoric, că sarcina neîmplinită de A. Levađa nu este împlinită nici de alți mulți scriitori : crearea dramei eroice în care elementul patetic să fie surprins în cele mai simple lucruri rămîne sarcina cea mai actuală a dramaturgiei de azi.

Cu toate lipsurile, *Faust* și moartea rămîne o lucrare interesantă : ea se încadrează în curentul principal de căutare creative ale dramaturgilor contemporani. Este o piesă instructivă, și prin ceea ce descoperă pe plan literar, și prin sentimentul viu al contemporaneității care o animă, și prin lipsurile ce se fac simțite acolo unde inerția vechiului slăbește energia căutărilor.

(Sfîrșitul în nr. viitor)