



secolul 20

REVISTĂ DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ

@Asociația Ziaristilor Independenți din România



Secolul 20

revistă de literatură
universală

Editată de

UNIUNEA SCRITORILOR DIN RPR

București, Redacția: Casa Scriitorilor,

Calea Victoriei, 115, tel. 16.79.22

Ad-ția: Șos. Kiseleff, 10, tel. 18.63.99

Apare lunar

Colegiul redacțional:

MARIA BANUȘ, MIHAI BENIUC,
SAVIN BRATU (Red. șef adjunct),
MARCEL BRESLAȘU (Redactor șef),
PAUL GEORGESCU, MIHNEA
GHEORGHIU (Red. șef adjunct),
EUGEN JEBELEANU, MIHAI
NOVICOV, ZAHARIA STANCU,
TUDOR VIANU

Desenul de pe copertă de

RAFAEL ALBERTI

In exclusivitate pentru

« Secolul 20 »



S U M A R

Nr. 5 — Mai 1961

Pag.

GEO BOGZA: *Rouă pe inimi* 8

ANTONIO MACHADO: *Crima
a fost în Granada, în romi-
nește de Mihnea Gheorghiu* 8

RAFAEL ALBERTI: *Noapte
de război în muzeul din
Prado, în românește de Radu
Boureanu* 12

GABRIELA MISTRAL: *Eu
n-am singurătate, poeme, în
românește de Ion Frunzetti* 40

JUAN JOSÉ MANAUTA: *Des-
rădăcinații* 44

Instantanee cubane

NICOLÁS GUILLÉN: *Versuri,
în românește, cu o Scrisoare
deschisă, de Eugen Jebeleanu* 53

MANUEL SAYAGO GARCIA:

Mamita este la riu și

ELENA LAVIN: *Bătrînul*

pescar, adaptare de Ieronim

Șerbu 66

Profiluri

<i>Accente inedite în poezia lui Pablo Neruda</i> , de Maria Banuş	73
<i>Raúl Gonzáles Tuñón şi cîntecul revoluţiei</i> , de Romulus Vulpescu	80
<i>V. Teitelboim, romancierul marilor platouri</i> , de Rodica Teodorescu	85



LEIF ARNOLD HOLMA: <i>Bătrînul şi băiatul</i> , în romîneşte de Igor Blok	88
IVO ANDRICI: <i>Domnişoara</i> , în romîneşte de Pop Simion	95

Sinteze

EDGAR PAPU: <i>Căile literaturii în America Latină</i>	100
ALFREDO GRAVINA: <i>Viaţa şi soarta romanului latino-american</i>	107

De vorbă cu:

GUILHERME FIGUEIREDO, <i>la Bucureşti</i> , GRIGORI KOZINTEV, <i>la Leningrad</i> şi ELSA TRIOLET, <i>la Paris</i>	113
--	-----

Literatura în arte şi spectacole

MARTHA DODD: <i>Flacăra lui Siqueiros</i>	131
PAUL CORNEA: <i>Întîlnire cu Dovjenko</i>	135
SILVIAN IOSIFESCU: <i>Perspectivele neorealismului</i>	142

Imaginea prezentului în lume

Frumosul şi viaţa; Romanele lui M. Stelmah (Literaturnaia Gazeta); Sarea pămîntului; K. Simonov şi romanul contemporan (Literatura i jîzni); Cîte s-ar putea spune; Ozonul lui Octombrie (Teatr); Prezenţa mondială a lui Gorki; Meridiane literare

(Inostrannaia literatura); *O nouă piesă a lui Kruczkovski; (Dialog); Concert sub platan; Cronica anilor grei; Memoria lui Pavese; Romanele lui I. Goytisolo; Negrul și teatrul american; Perspective norvegiene; O poetă chiliană (Vistazo); Treptele literaturii mexicane (Europe); O istorie a literaturii braziliene; Ochiul care veghează; Artele frumoase în Cuba; Culoarele unei literaturi tinere; Ecouri românești*

Astronaut

VOITECH NEMECEK (R. S. Cehoslovacă)



Rouă pe inimi

SE împlinesc în primăvara aceasta douăzeci și cinci de ani de cînd, într-o seară ploioasă de mai, puneam pentru prima oară piciorul pe pămîntul Spaniei, descoperind în scurtă vreme, cu un fior adînc și cu tot felul de nostalgii, nu o țară, nu un popor, ci un continent întreg și o întreagă lume. Trecînd Pirineii, crezusem că voi face o mare ispravă, dar repede mi-am dat seama că biletul cu care puteam să parcurg în peninsula iberică trei mii de kilometri nu reprezenta, față de ceea ce descopeream acolo, decît un biet bilet de peron. Fie că mă găseam la Madrid, în inima Castiliei, fie că ajungeam la Malaga, pe țărmul mării, mă simțeam tot timpul ca un om care, pentru 25 de bani, capătă dreptul să pătrundă sub cupola unei gări și să se uite lung după trenurile ce pornesc spre marile depărtări ale lumii. O, cît am suferit atunci, și cu cîtă înverșunare m-am apucat să visez că nu voi rămîne doar pe peron, că în scurtă vreme mă voi întoarce și voi porni eu însumi cu unul din acele fabuloase trenuri. Aveam chiar adrese — adresa unei fete — la Buenos Aires.

Așa mi-a apărut Spania atunci, în totalitatea ei, de la un capăt la altul: ca o gară uriașă, sub ale cărei cupole se simțeau distan-

țele, ecourile, freamătul, chemarea Americii Latine. Tot ceea ce vedeam acolo, tot ceea ce auzeam, tot ceea ce se petrecea era în strînsă legătură cu marea lume de peste Ocean. În hotelul în care locuiam, trei sferturi din călători abia sosiseră sau se pregăteau să se întoarcă în America Latină. Toți citeau cu aviditate ziare și reviste apărute la Buenos Aires cu zece zile în urmă, pe cînd acelea imprimate în ajun la Paris n-aveau nici o căutare. Eram uimit să descopăr că Pirineii separau Spania de restul Europei mai mult decît o despărțea oceanul de cealaltă emisferă a lumii.

Desigur, învățasem la școală, avusesem chiar 10 la geografie, că țările Americii de Sud sînt țări de limbă spaniolă. Dar ce se potrivește ceea ce înveți la școală cu ceea ce îți este dat să descoperi singur pe stradă, în mulțime, în desfășurarea clocotitoare a vieții! Pe terasa vestitei cafenele Molinero din Madrid, sute de bărbați și de femei mîncau înghețată pînă la două după miezul nopții, strigîndu-se unii pe alții într-o limbă sonoră și atrăgătoare, iar în fiecare gest al lor, în fiecare vorbă, izbucnea vie, colorată și plină de pasiune, America Latină.

Atunci, toată luna mai a anului 1936, am visat să revin cîndva la Madrid și să plec mai departe, spre marea lume care acolo, mi se revelase, sub cerul fierbinte și tulburător al Spaniei.

Două luni mai tîrziu, în presa Europei au început să circule numele cîtorva generali siniștri: Franco, Mola, Quiapo de Llano. Așa s-a terminat visul meu și a început marea tragedie a poporului spaniol. Și o dată cu ea, drama conștiințelor libere din lumea întreagă.



Se împlinesc în această vară douăzeci și cinci de ani de cînd fasciștii l-au împușcat la Granada pe Federico Garcia Lorca. Nu-l cunoscusem pe Federico Garcia Lorca, dar fusesem la Granada. Închipuindu-mi asasinarea poetului într-un decor care îmi era cunoscut, pe străzi de pe care privisem uimit zăpezile veșnice de

pe culmile Sierrei Nevada, întreaga mea ființă se umplea de o durere vie, directă, imediată, atroce.

Se împlinesc în această vară douăzeci și cinci de ani de când am început să privesc, cu tot sîngele fugit din obraz și într-o muțenie de piatră, primele fotografii dintr-o serie ce avea să fie — vai! — atît de lungă: mormane de moloz, cadavre de copii; mormane de moloz, cadavre de femei; mormane de moloz, cadavre de bărbați; mormane de moloz și de cadavre... Cele dintîi bombe ale aviației hitleriste — preludiu la Varșovia, Rotterdam, Belgrad, Londra și la atîtea alte orașe — în Madrid au căzut, distrugînd piața, atît de cunoscută mie cu miile ei de oameni în capul gol și în cămașă, Puerta del Sol.

A trecut un sfert de secol de când am auzit și am rostit primele cuvinte spaniole, de când am fost cuprins de dorul imens al Americii Latine și de când, brusc, am fost invadat de suferințe și revolte care erau ale întregii umanități. N-am mai trecut niciodată Pirineii, dar la poalele lor am văzut convoiul lung al refugiaților, spaima ce se citea în ochii celor scăpați din iadul de la Durango și Guernica.

Sînt douăzeci și cinci de ani de atunci. Un sfert de secol. Și azi, sub sunetele limbii spaniole, inima mea tresare ca și înțîia oară. Ori de cîte ori mă aflu, uneori în orașe foarte depărtate, la marile adunări proprii timpului nostru unde cuvîntările pot fi urmărite în mai multe limbi — mîna mea mereu întoarce butonul instalației acustice la cifra ce face să izbucnească în cască accentele nobile și bărbătești care îmi aduc aminte Madridul, imensele nostalgii și neagra suferință a anului 1936.

Sînt douăzeci și cinci de ani de atunci. Un sfert de secol. N-am mai ajuns la Buenos Aires. Dar am întîlnit America Latină, mereu am întîlnit-o, pretutindeni unde popoarele vremii noastre își exprimă îngrijorarea, mînia, speranța. Bărbați și femei trec Oceanul, venind din Chile, din Argentina, din Peru și din Mexic, în feluritele orașe ale Europei și ale Asiei în care se dezbate problemele majore ale umanității. Acolo, prin cei mai buni



PEDRO LOBOS (CHILE) O zi nouă

fii ai ei, America Latină vorbește limbajul demnității și al onoarei.

De curînd, reamintind legenda lui David și Goliat, ea a ținut acest limbaj, prin gura lui Fidel Castro, imperialismului nord-american, instigator al unei rușinoase agresiuni.

La Granada, trandafirii sînt roșii de sîngele lui Federico Garcia Lorca. Dar în primăvara aceasta pe ei a căzut, ca și pe inimile noastre, mai multă rouă.

Ea vine dintr-un cer care surîde umanității cu surîsul lui Iuri Gagarin.

A trecut un sfert de veac de la izbucnirea războiului civil spaniol care a înscris pagini memorabile în istoria luptei antifasciste internaționale. Literatura Spaniei republicane a pierdut în 1939, prin moartea lui Antonio Machado, pe unul dintre marii poeți ai secolului nostru. Născut la Sevilla în 1875, poetul intră, la Madrid și Barcelona, în grupul scriitorilor și intelectualilor care combat instituțiile sclerozate și propagă o cultură populară, contemporană cu renașterea revoluționară a patriei lor. Gîndurile și simțămintele sale de poet legat de popor străbat poezia (volumele *Soledades* și *Alte poemas*) și proza sa publicistică, iscălită și Juan de Mairena, care — în ciuda unor contradicții intelectualiste — aduc mărturia unui scriitor combatant, de mare talent: « o artă proletară? pentru mine nu e o problemă: orice artă veritabilă este o artă proletară ». Blas de Otero îl venerază ca pe un « neîntrecut umanist al poeziei ». Prieten apropiat al lui Federico Garcia Lorca, el i-a dedicat un impresionant « llanto », cînd a primit vestea zguduitoare a asasinării poetului de către gărzile lui Franco, în veci neiertata crimă a fascismului.

CRIMA A FOST ÎN GRANADA

Lui Federico Garcia Lorca

CRIMA

A fost văzut între puști cum trecea
pe drumul mare
spre cîmpia rece
sub steaua zorilor.
L-au omorît pe Federico
atunci cînd răsărea lumina.
Plutonul ucigașilor
n-a cutezat să-i privească fața.
Au închis ochii.

Și Federico a căzut.
 Cu fruntea sîngerată și plumbul în trup.
 ...Crimă a fost săvîrșită în Granada —
 știți, biata Granadă,
 Granada lui ...



A. MACHADO—Portret de Picasso

POETUL ȘI MOARTEA

A fost văzut singur cu ea,
 fără teamă de coasa-i.
 Soarele începuse să bată-n turnuri
 și ciocanul în nicovala fierarilor.
 Federico vorbea
 îi spunea Morții ceva frumos.
 Ea asculta.

« Pentru că, deunăzi, în poezia mea,
 o, nedespărțită prietenă de drum,
 răsuna trosnetul degetelor tale uscate,

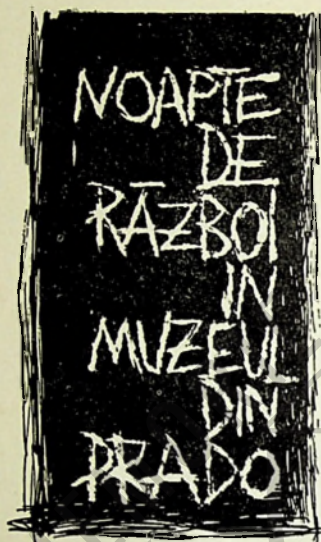
pe cînd tu îmi ascuțeau tragedia
cu coasa ta de argint,
astăzi voi cînta carnea pe care nu o ai
și ochii tăi care lipsesc
și părul pe care vîntul nu ți-l flutură
și buzele roșii pe care tu nu le poți
dărui sărutărilor . . .
Astăzi ca și ieri, o, moarte,
ești gitana
cu care sînt fericit să ies singur,
singur cu tine
în aerul Granadei — Granadei mele! —»

A fost văzut pe drum . . .
Săpați, prieteni,
în piatră și în vis un mormînt
poetului, în Alhambra,
lîngă un bazin în care apa să plîngă
și veșnic să spună:
crima a fost în Granada — Granada lui! —
1936

În romînește de MIHNEA GHEORGHIU

Desen de J. PERAHIM →





RAFAEL ALBERTI



În românește
de RADU BOUREANU

(La cea de a 20-a aniversare a războiului civil spaniol închin această aquaforte eroicilor apărători ai Madridului)

Aquaforte într-un prolog și un act

PERSONAJE

AUTORUL

Cei care aparțin tablourilor, desenelor, aquafortelor de Goya:

CIUNGUL
ÎMPUȘCATUL
TOCILARUL
STUDENTUL
MAJA
TORERO
CĂLUGĂRUL

ORBUL
BĂTRÎNA I
BĂTRÎNA II
BĂTRÎNA III
DECAPITATUL
MĂGARUL
ȚAPUL

GRUP DE INFIRMI ȘI POPOR DIN MADRID

Aceste personaje trebuie să fie îmbrăcate ca la începutul secolului al XIX-lea: unii în culori vii, dar opace — alții în nuanțe de gri, sepie, alb și negru, amintind clarobscurul desenelor și aquafortelor.

Cei care aparțin unui tablou de Tizian :

VENUS
ADONIS
MARTE

VENUS trebuie să apară aproape goală — cu o culoare alburie de statuie. ADONIS, cu o tunică de culoarea vinului roșu — gol de la coapse la glesne, cu sandale. MARTE, întii cu blană și mască de mistreț — apoi, aproape gol, cu cască de oțel.

Cei care aparțin tablourilor de Velasquez :

PITICUL
REGELE

PITICUL trebuie să apară la fel ca în portretul intitulat : « DON SEBASTIAN DE MORRA ». REGELE, ca în lucrarea : « LUCRU FĂRĂ RAȚIUNE » Nr. 2 de GOYA — care poartă legenda : « NEBUNIA FRICII » — cu glugă, pelerină și haină lungă, întunecată, de sperietoare.

Personaj care aparține unui tablou de Fra Angelico :

ARHANGHELUL SF. GAVRIL — apare într-o tunică de culoare roz-pal.

Cel care aparține tabloului anonim de Arguis :

ARHANGHELUL SF. MIHAIL — tunică de un roșu violent și spadă.

Personaje contemporane :

MILIȚIANUL I
MILIȚIANUL II

Aceiunea, în Muzeul Prado din Madrid, în noiembrie 1936.

★

Multe din frazele pe care le spun personajele din această operă sînt aceleași pe care Goya le-a pus în josul desenelor și aquafortelor sale.

PROLOG

DECORUL:

În penumbră, o mare cortină albă — un fel de ecran cinematografic, pe care este desenată în perspectivă sala centrală a Muzeului Prado. La apariție, fața autorului este luminată de un fascicol de raze.

AUTORUL: Noapte bună, doamnelor și domnilor! Cu toate că ar fi mai nimerit să vă spun « Bună ziua! » — pentru că la acea dată cerul era albastru și soarele imens, de toamnă, își sprijinea mina lui caldă de zidurile acestei case. Așadar, ca atunci : « Bună ziua doamnelor și domnilor!... » Dar... bună, oare?... Nu, bună nu — rea și mai mult decît rea, pentru acest lăcaș al picturii — asemenea celor care au trecut începînd din acel 18 iulie al lui 1936. Lăcaș al picturii, da, și o numesc astfel această casă, de vreme ce pentru mine a fost cea mai frumoasă locuință care a adăpostit anii mei

de adolescență, de tinerețe. În ea poposeam în fiecare dimineață, rămânând în extaz, în încăperile ei cele mai intime sau în marile saloane, prin care auzeam uneori lătrind haita de ciini ai Dianei, sau mă trezeam pe neașteptate în luminișul unei păduri, cu cele trei grații, leneșe și rotunde, cum acel puternic faun al cîmpiilor Flandrei le-a înfățișat într-o zi privirilor noastre. Închid acum ochii, da doamnelor și domnilor, și după atîția ani de exil și temeri, surprins, le văd încă. Eram un pui de țăran naiv, cînd m-am încumetat să pătrund pentru întîia oară în acest lăcaș... (Raza care luminează fața autorului se stinge. Apare pe ecran: «Cele trei grații» de Rubens). ...Nu știam pe atunci că viața ar fi: Tintoreto — vară, Veronese — primăvară, nici că blondele grații cu sîinii vibrînd de dragoste aleargă prin sălile Muzeului Prado...

(Scurtă pauză)... Astfel erau cele trei luminoase zeițe... și așa vor urma să fie, prin arta și grația lui Pedro Pablo Rubens, pe acei pereți ai muzeului din Madrid... Pentru că, doamnelor și domnilor, ceea ce eu socoteam, atunci, drept locuința mea, era, ați ghicit, nu-i așa, nimic altceva decît Muzeul Prado din Madrid. (Se aude în apropiere o mare explozie. Cele trei grații dispar).

O VOCE: Repede! Nu avem timp de pierdut. Avioane rebele au presărat primele bombe asupra capitalei. Orice întîrziere ar putea fi funestă muzeului nostru. Ca măsură urgentă, în așteptarea altora mai sigure, operele vor fi păstrate în pivnițele clădirii...

AUTORUL: Și astfel, din ordinul guvernului republicii, s-a început salvarea Muzeului Prado. Primul vis al vieții mele se destrămase prin fumul și singele războiului... (Pe ecran apare: «Execuțiile din 3 mai în Moncloa» de Goya)... Milițieni ai primelor zile, oameni din poporul nostru, asemeni acelor pe care Goya i-a văzut prăbușindu-se însingerați sub gloanțele pușcașilor napoleonieni, au ajutat la salvarea neegalatelor opere: 1808—1936. Aveau aceleași chipuri, fervoare identică în vinele lor, aceleași îndeletniciri... unul ar fi conducător de cafiri pe drumurile Spaniei... (De pe ecran dispar: «Execuțiile»)... altul prin San Antonio, prin Atocha, prin Cîmpia San Isidoro, la poalele Manzanaresului... (Apare pe ecran «Cîmpia din San Isidoro» de Goya)... De asemenea, ca în anul 1808, fete tinere din Madrid, ca și aceste majas și manolos, care acolo stăteau de vorbă cu logodnicii lor lîngă rîu, au alergat la luptă alături de bărbații lor... (Dispare «Cîmpia»)... În grabă, coborau tablourile și desenele din Prado, în adîncul pivnițelor. Părea că se aude protestul lor împotriva acelei condamnări neașteptate. (Apare un desen din «Tauromachia» — în care se vede un toreador care ucide)... Acum e rîndul acestui toreador...

VOCEA TOREADORULUI: Nu, nu! Lăsați-mă să-l ucid! E ultimul meu taur! Este ultimul meu taur! (Dispare, și-l înlocuiește aquaforte nr. 37 din «Dezastrele războiului» — intitulată «Pentru un cuțit».)

AUTORUL: ... Aceștia, invadatorii lui Napoleon i-au dat moartea prin chinuri îngrozitoare... Pentru un cuțit! Poate era tocilar. L-or fi găsit la el făcîndu-i o percheziție... și... Priviți-l!... Unul dintre atîția eroi ai războiului nostru de independență. (Dispare imaginea «Pentru un cuțit»)... Și între călugări au fost buni patrioși... (Apare aquaforte nr. 38, de asemenea din «Dezastrele războiului»)... Barbari! exclamă însuși Goya în josul acestei aquaforte... (Dispare planșa)... Lucruri și mai dure a văzut pictorul... Nimeni nu s-a încumetat, niciodată, pînă cînd el n-a făcut-o, lăsîndu-le gravate în oșel. (Apare planșa nr. 39 din același

album)... Priviți! S-ar spune că acest cap al omului mutilat va începe să strige cerind... dreptate, răzbunare! (Dispare planșa)... Studenți enigmatice, galanți și spadasi, nobili și plebei, amestecați în cele mai crunte dezastre ale războiului, merg de asemenea să se îngroape în adâncul pivnițelor. Cele mai negre viziuni ale marelui aragonez au început să se perinde prin fața ochilor mei. Era infernul zdrențuit al dureroasei, al sfișietoarei mizerii spaniole. Se auzea vocea unui întreg popor slămind și jefuit.

COR DE VOCI: *Vivat! Trăiască! Trăiască! Trăiască!*

(Apare planșa «Pelerinajul la Sfântul Isidoro».)

GLASUL ORBULUI (cîntînd, acompaniat de chitară):

Dacă aș putea, dacă aș putea

Pînă și foamea care mă roade

Aș înfuleca...

COR DE VOCI: *Trăiască! Trăiască! Trăiască! Trăiască! Trăiască!*
(sau dansul andaluz: Ole, ole, ole, ole, ole!...)

(Dispare planșa «Pelerinajul la San Isidoro».)

AUTORUL: E dansul schilozilor, al săracilor gheboși, al mușcătorului care străbate neliștit aceste țiguri și drumuri...

(Apare «Adunarea vrăjitoarelor».)... Iată cele mai fioroase gogorițe cu chipurile uluite, ascultînd întunecata voroavă a marelui țap, demonul bărbos și cornul.

GLASUL BĂTRÎNELOR I, II, III (rîzînd pînă ajung la stridență):
Hi! hi! hi! hi! hi! hi! hi! hi! hi! hi!

AUTORUL (în timp ce tabloul dispare): Rîd, rîd, rîd bătrînele de tainicele farmece ale stăpînului lor...

GLASUL UNEI BĂTRÎNE (la apariția unui fragment din tabloul intitulat «Bătrînele»): Ce faci?

AUTORUL: Ce faci? — o întrebă oglinda, pe cea de o sută de ori maltrată de către Goya, pe Maria Luiza de Parma, smintita soție a lui Don Carlos al IV-lea de Bourbon, suveran și domn al Spaniei și al Indiilor.

GLASUL BĂTRÎNEI III: Ce faci?... O vezi? Un îngîmfat gol și zbîrcit, cu miros de putred. Uf! Să nu te vadă Manolo¹⁾ al tău, să nu te vadă Manolo al tău! Hi! hi! (Dispare tabloul.)

AUTORUL: Manuel Godoy y Alvarez de Faria... Manolo al ei, era un băiat frumos, un spilcuit ofițer (Apare portretul lui Godoy în «Războiul portocalelor»)... din gărziile regale (Gardes des corps²⁾)... care făcînd dragoste cu regina ajunge să fie nici mai mult nici mai puțin decît...

GLASUL CIUNGULUI: ... Un dictator!

GLASUL ÎMPUȘCATULUI: Prăpădul Spaniei!

GLASUL CĂLUGĂRULUI: El a deschis porțile noastre francezilor!

GLASUL STUDENTULUI: L-a adus pe Napoleon pe pămîntul nostru!

GLASUL TOCILARULUI: Ne-a predat lipsiți de apărare, cruzilor lui soldați!

GLASUL DECAPITATULUI: Ne-a supus la torturi, ne-a călcat în picioare, ne-a înecat în sînge!

¹⁾ Se numește Manolo, la Madrid, oameni din clasa de jos care se caracterizează prin moravurile lor oarecum libere.

²⁾ Termen introdus de dinastia Bourbon.

GLASUL BĂTRÎNEI III (în timp ce dispare tabloul « Godoy »):
Manolo, Manolo al meu, vai ce lucruri spun! Apără-ți iubita...

Înăuntru se văd toți, în timp ce pe ecran apare desenul lui Goya intitulat « Măgăruș care umblă în două picioare ». În timp ce risetele se schimbă în râgete, această imagine dispare.

AUTORUL: *Ore din ce în ce mai de spaimă pentru muzeul nostru. Se lucrează fără odihnă, zi și noapte. După cadrele lui Goya, au coborât Velasquezii în pivniță... (Apar, împreună cu piticul, « Don Sebastian de Morra » și « Portretul regelui Filip IV, în costum de vinătoare »). Atrag anume atenția asupra acestui antipatic Don Sebastian de Morra, piticul, măscăriciul preferat al regelui Filip al IV-lea, acel monarh care părea să vină să vinătoare și dragostea unei actrițe și regeștile sale îndatoriri. (Imaginile acestor doi dispar.)... După Velasquez au coborât cadrele lui El Greco... Acei cavaleri, în penumbră ca niște lungi vilvătăi, ca niște morți fără singe. Fecioarele și sfinții cu priviri rătăcite, furioși și intrigati ca într-un pământ incandescent... și severii zurbarani... Umbrele adinci ale lui Ribera, jupuitorul de piei ai martirilor săi... Între primitivii spanioli, îi vine rindul unui arhanghel războinic... (Apare arhanghelul Sf. Mihail din tabloul de Arguis.)... Un brav Sf. Mihail, luptând împotriva demonilor, pe care eu îl uitasem. (Dispare arhanghelul.)... Când veni ceasul școlii italiene, trecu prin fața mea, între minunile lui Rafael, Veronese, Tintoretto, altă cerească ființă înaripată care face parte din strălucitoarea trinitate angelică: Sfântul Gavril. (Apare « Vestirea » de Fra Angelico.) Ah, ce durere m-a cuprins, doamnelor și domnilor, la vederea atât de fragilului copil al călugărului Fra Angelico, înclinat, cu dulce vorbire în fața sveltului lujer al Mariei, grăbind de asemenea către gurile întunecate ale pivnițelor. (Dispare Sf. Gavril.)... Era pe punctul de a conțeni ciudața perindare... Tizian rămăsese între cei din urmă... Eram obosit de atâtea zile și nopți de tensiune și veghe. Dar, deodată, văzui trecind un tablou... « Opriți-vă o clipă, vă rog! » spusei milițienilor care îl duceau. Era o operă a cărei temă eu o învățasem în poetul Garciloso și-mi plăcea întotdeauna s-o recit în timpul vizitelor mele în sala picturului din Veneția. (Apar Venus și Adonis.)*

Adonis își vedea făptura nuda
Și Venus arăta indurerată
Văzînd deschisă rana, rana crudă,
Aproape moartă — să-i insuflă milă,
Pe gura lui cu gura, vrînd cu trudă
În trup să-ntoarcă viața lui curmată
Și pentru care pe pămînt venise
Cînd slava din Olimp o părăsise.

... Versuri care fac aluzie la sfîrșitul mitului ce spune despre Venus și Adonis, cîntînd iubirile destrămate de gelozia unui zeu. (Dispare imaginea operei lui Tizian și se aude un prelung și trist urlet de haită.)... Când acest tablou, cel din urmă, dispărea prin ușa din fund, mi s-a părut că ascult puternic urlet al ciînilor lui Adonis risipiți în largul cîmpiei... (Pauză.)... Prima etapă a salvării Muzeului Prado luase sfîrșit. Poporul era hotărît să-și păzească comorile... Sălile rămăseseră pustii. Numai urmele tablourilor se vedeau imprimate pe pereți. Azi, afară, deasupra acoperi-

șurilor nu mai e cerul albastru, nici soarele nu-și mai sprijină pe ele mîna lui caldă. S-a sfîrșit. Dar înainte... Iertați-mi intrarea întempestivă. Nu v-am spus numele meu. Dacă poate să vă intereseze, îl puteți găsi pe afiș, în program, dînd titlul actului pe care îl veți vedea reprezentat peste cîteva secunde.

Și acum, da: Noapte bună doamnelor și domnilor.

Se ridică cortina ACT UNIC

DECOR UNIC: Sala mare, centrală, a Muzeului Prado, pustie. Marcate pe ziduri, se văd, de felurite dimensiuni, urmele tablourilor coborîte și duse de mult în pivnițe. Podeaua e plină de nisip. Se văd împrăstiați saci de pămînt. Pe jumătate acoperită de saci, o masă mare din secolul al XVI-lea. E o noapte de război a Madridului, în zilele cele mai grele ale lunii noiembrie din anul 1936. La ridicarea cortinei, nu se distinge nimic din ce e pe scenă. Se aude o comandă îndepărtată. Prin bezna ușii din fund, înaintează două felinare mari cu lumină galbuie, purtate de ÎMPUȘCAT și TOCILAR, care le lasă jos cînd se opresc în fața mesei. Fiecare poartă atîrnată cîte o pușcă veche. Îi însoțește CIUNGUL care tirăște o sabie lungă.

CIUNGUL (către ÎMPUȘCAT și către TOCILAR, care se mișcă dînd impresia de osteneală): ... Să vedem! Acești saci, aici. Ceilalți, în partea asta. Să nu rămînă nici o gaură. De la zid la zid. Mare baricadă va fi asta!

ÎMPUȘCATUL și **TOCILARUL** încep încet să care sacii cu pămînt.

ÎMPUȘCATUL: Se spune că au și ocupat cîmpia.

TOCILARUL: ... Și că s-au văzut mauri pe Calle Mayor.

ÎMPUȘCATUL: ... Și că Împăratul e din nou în Chamartia.

BĂTRÎNA I (încă nevăzută): Hi, hi, hi! Napoleon! Ce ris!

CIUNGUL (ridicînd unul din felinare și arătînd baricada): Cine poate să meargă între saci?

Dintre cei care maschează o parte a mesei iese **BĂTRÎNA I**; sperietoare în negru, cu ochi de bufniță, mustați și neg cu peri.

BĂTRÎNA I: Napoleon! Napolendron! Eu îi păstrez fotografia... în fundul unei oale de noapte... Hi, hi!... în ce stare îl aduc, bietul, în fiecare dimineată!

CIUNGUL: Ce dracu faci aici, bătrînă vrăjitoare?

BĂTRÎNA I: Aștept. Sint o doamnă a reginei. Nu aveți o înghițitură de vin? (Scrișnind groaznic:)... Dar ce frig e astă-noapte. Ce vînt înghețat!

CIUNGUL (întinzîndu-i un mic burduf cu vin roșu, care îi atîrnă aninat de umăr): Ia! ... Și să taci, bețivano! (Către bărbați:) Nu e timp de pierdut. (Bătrîna, între scrișnete și risete false, bea o înghițitură lungă și se ascunde din nou înapoia sacilor, înapoind burduful prin aer.) Bine. Acuma acei de acolo. (Arată către cei împrăstiați prin salon: **ÎMPUȘCATUL**, **TOCILARUL**. **ÎMPUȘCATUL** e pe punctul de a îndeplini ordinul, dar se sprijină dintr-o dată de baricadă, obosit.) ... Nu pare să ai prea multă vlagă. Ei! cum te cheamă?

ÎMPUȘCATUL (*ridicînd din umeri*): Eu? Psst! Pe mine m-au împușcat la Moncloa, cu mîinile legate, pentru cele întîmplate la 2 mai, la Puerta del Sol. Cîinii de francezi! Nu știu care e numele meu. L-am uitat. Poți să mă numești: **ÎMPUȘCATUL**!

CIUNGUL (*luînd burduful de jos și dîndu-i-l*): ... Ia. (*În timp ce Împușcatul bea*:) ... Și ce erai tu?

ÎMPUȘCATUL: Catirgiu; minam catirii, între Toledo și Madrid. Sosisem în noaptea dinainte... (*După o ușoară pauză.*) ... Bine. Mă simt mai bine. (*Către TOCILAR*:) Să mergem.

TOCILARUL (*încearcă să meurgă, dar cade în genunchi*): ... Scoate-mi întii cuțitul ăsta din oase. Nu pot nici să-mi trag sufletul. (*Se rostogolește pe podea.*)

CIUNGUL (*încercînd să-i scoată lama cuțitului împlîntată pînă-n plăsele în crucea pieptului*): Tu! E prea adînc pentru o singură mină.

ÎMPUȘCATUL (*izbutînd să i-l scută*): Mare lucru! Și pentru ce?

TOCILARUL: Pentru asta. Pentru un cuțit. Eram tocilar. Ascuțeam cuțite pe străzi. Au perchiționat coliba. Aci l-au găsit pe ăsta îngropat într-un ghiveci cu mușcate. M-au zdrobit cu ciomagul. Apoi mi l-au înfîpt. Și au plecat.

VOCEA BĂTRÎNEI I: Blestemați franțuji! Blestemați franțuji! Hi, hi, hi!

TOCILARUL (*către Ciung, ridicîndu-se*): Și acest ciot? N-oi fi venit pe lume fără un braț...

CIUNGUL: Un ulcior de pămînt și un chiup... Era meseria mea... Strigam în Prado, pe Pradera, în San Antonio (*cu vocea puțin în surdîină*): Apă proaspătă! Apă! Din izvorul Berro! După aceea m-au făcut artilerist. Apăram parcul Monteleón... Mi-a luat brațul o explozie de fiare vechi¹.

TOCILARUL: Te vom numi Ciungul. Și căpitanul nostru. Aici nu sînt generali... Ne vei comanda bine... Îmi placi.

TOCILARUL și ÎMPUȘCATUL (*salutîndu-l militărește*): La ordinele tale!

BĂTRÎNA I (*aplecînd capul*): Bravo, bravo! Căpitan al regiunii! În serviciul tău!

VOCE I (*în întuneric*): La ordinele tale!
Apare studentul.

VOCE II (*în întuneric*): La ordinele tale!
Apare Maja.

VOCE III (*în întuneric*): La ordinele tale!
Apare TOREADORUL cu o sabie lungă și subțire în mîină. Aceleași cuvinte: « La ordinele tale! La ordinele tale! » — repetate de o nevăzută armată, fac ecou în întuneric, pînă cînd se pierd. Se aude o puternică explozie în apropiere.

MAJA: Isuse! Trag aproape.

STUDENTUL: Pare că arde Madridul...

MAJA: Oare nu se poate ști ce se petrece? Mergem într-o seară cu logodnicul prin San Isidoro. Deodată au bubuit niște bombe. Am coborît în pivniță în grabă.

STUDENTUL: Pe toți ne-au vîrit acolo. Sălile de aici au rămas goale

¹) Fiare vechi cu care se încăreau altădată tunurile.

TOREADORUL: Niciodată n-am putut să-mi omor taurul. Deși, uite am o sabie lungă și ascuțită.

ÎMPUȘCATUL: Stringe-o virtos în pumn; o să-ți slujească.

BĂTRÎNA I (*apărind din nou, cu o mătură*): Să-i omori cu împunsături de sabie pe francezi? Da, dar în Spania sînt niște lași! Cu mătura, cu mătura le scot de măruntaiele la toți! Hi, hi, hi! (*Ride surd.*)

STUDENTUL: Hei! Și tu ești pe aici, vrăjitoareo?

BĂTRÎNA I: Mai mult respect, domnișorul student, că sînt tot atît de patrioată ca și dumneavoastră — și doamnă a reginei, adevărata regină a Spaniilor.

STUDENTUL: Bune mai sînt reginele Spaniilor!

BĂTRÎNA I: A mea, nu, scepticule, că este o adevărată doamnă, o mare majestate suverană în stare să înghețe de spaimă sîngele demonilor.

CIUNGUL: Am spus că nu e timp de pierdut! Să mergem!

TOREADORUL (*ameninșînd-o pe BĂTRÎNA I cu sabia lungă și subțire*): Să-l ascuți pe șef, bufniță!

BĂTRÎNA I: Pe șef, pe șef! Dar nu pe un toreadoraș care are în fiecare picior o șopîrlă. Trebuie să te văd alergînd în fața coarnelor!

TOREADORUL: O să te străpung și te las rece între saci! (*Sare la BĂTRÎNA I, care se ascunde rîzînd.*)

CIUNGUL: Destul! Mă ascultați sau nu? Trebuie apărată această ușă. Cea care dă către Ieronimo. Repede!

Toți se grăbesc să construiască mai departe baricada. Se aud, pe aproape, alte explozii.

MAJA (*ducînd un sac ajutată de Tocilar*): Trag din nou. Niciodată nu am auzit o larmă ca asta.

TOCILARUL: Te supără tunurile, fetiço?

MAJA: Pe mine? Nici tunuri, nici puști, nici săbii. Privește ce am aici. (*Se oprește susflecîndu-și minicile de la jacheică, arătînd o hidoasă cicatrice.*)

TOCILARUL: Barbari! Nu se poate privi.

TOREADORUL: Ce rană zdravănă, fată! Nici dacă ai fi fost un taur...

ÎMPUȘCATUL: Femeile sînt tari. Nu se dau bătute. Pe mine m-au împușcat cu a mea. Ce lucruri striga! Au trebuit s-o lege de un arbore. Au dezbrăcat-o în grabă. I-au tăiat brațele cu sabia și le-au ținut pe crăcile copacului.

STUDENTUL (*cu minie tristă*): Mare întimplare... cu morți.

CIUNGUL: Aici nu sînt bărbați și femei. Toți sîntem, deopotrivă. Oamenii cinstiți de pe străzile Spaniei. (*Apare din întineric CĂLUGĂRUL cu un burduf de vin atîrnat la cîngătoare.*)

CĂLUGĂRUL: Și eu am fuste, cu toate că nu sînt atît de bătătoare la ochi ca ale acestei brave femei. Ca și ea mi le suflec.

STUDENTUL: Hei, Pater! Noapte bună!

CĂLUGĂRUL: Da, bună, bună fiilor, pentru că aici se vor întimpla lucruri de care se va vorbi în secula seculorum...

STUDENTUL și ALȚII (*cu încetineală*): Amin!

CĂLUGĂRUL: Să nu rideți, că am avut grijă, mi-am bătut joc de bunii mei franțuji.

CIUNGUL: Nimeni nu se îndoiește, părinte. Dumneavoastră sînteți de-ai noștri. Ajutați-ne să clădim baricada.

CĂLUGĂRUL: Brațe am, mulțumesc Domnului.

CIUNGUL: Atunci, la lucru! *(Continuă să care în liniște.)*

TOCILARUL *(Majei, mergînd să acopere cu unul din saci, o parte din fierul mesei, de care atîrnă o inscripție):* Ce spune pe tăblița asta?

MAJA: Eu nu știu să citească.

TOCILARUL: S-o citească Împușcatul. *(Acesta privește de departe și dă din umeri.)*... Ceva știam eu... dar nu-mi amintesc. Să vedem, Studentule! Trebuie să aflăm ce scrie acolo.

STUDENTUL *(apropiînd lumina și citînd):* ... Dar din partea Papei Pius V către Don Juan de Austria după bătălia de la Lepante.

TOCILARUL: Cine era acest Don Juan? Ceva am auzit eu...

STUDENTUL: Un bastard...

ÎMPUȘCATUL: Și ce e asta?

STUDENTUL: Bine... Cum să spun... Cel care se naște în afara căsătoriei...

ÎMPUȘCATUL: Atunci, un suveran fiu de...

CĂLUGĂRUL *(exaltat):* Nu! Nu! Un mare erou! Cel care a învins jumătate din oamenii lui Mahomet în bătălia cea mai uimitoare a secolelor!

CIUNGUL: Întotdeauna arabii! Ca acum.

CĂLUGĂRUL: Ai vrea să spui mamelucii, garda egipteană a împăratului.

MAJA: Mauri erau cei care mi-au despiciat trupul cu iataganele lor. Mauri din Berberia. Eu le-am scos ochii la mai mult de trei din caii lor.

CĂLUGĂRUL: Aprigă — frumoasă fată! Eu am umblat mai multe zile îmbrăcat ca francez. Ce război le-am dat! Pînă ce mi-au descoperit tonsura și puțin a lipsit ca să nu mă împuște sau să mă tragă în țeapă.

BĂTRÎNA I *(apărînd de după saci, cîntă):*

Călugăr, călugăraș,
Călugăr, Călugăroi
Frate laic, te vor trage,
În țeapă, pe dinapoi.

CĂLUGĂRUL: Piei din față, Satană! Nengră sperietoare a Infernului!

BĂTRÎNA I *(cîntînd):*

Călugăr, călugăraș,
Frate cu asinul,
Mai mult decît supa
Ție-ți place vinul!

Rid toți.

CĂLUGĂRUL: Ai mai mult decît dreptate, vrăjitoare păduchioasă, dar acum ai să vezi cine este acest călugăraș.

Se repede spre ea, dar o explozie, mai puternică decît toate celelalte, îl face să se rostogolească pe podea. Toți ceilalți cad de asemenea. Se stinge lumina felinarelor. Marile explozii continuă. Voci în întuneric.

MAJA: Sălbatecii!

ÎMPUȘCATUL: Asasinii!

TOREADORUL: Tremură zidurile!

CĂLUGĂRUL: Sfirșitul lumii! Apocalipsul Sfîntului Ioan!

TOCILARUL: Dar ce arme or fi astea?

CĂLUGĂRUL: Minia lui Dumnezeu! Sînt tunurile iadului.

BĂTRÎNA I *(cu ris tragic):* Hi, hi, hi, hi, hi, hi, hi.

Se aud zgomote confuze, geamuri sparte și urlate de nedescris.

STUDENTUL: Cad zidurile!

CIUNGUL: Curaj, curaj! Felinarele! Să aprindem felinarele! Am numai o mină! Lumină! Lumină!

În loc de a felinarelor, cade de sus, din partea stîngă a salonului, o rază opacă de lumină care lasă în penumbră toată baricada. Canonada se depărtează. Răsturnați pe jos, pe jumătate goi, se află Venus și Adonis.

VENUS (*trezindu-se, ca absentă față de tot ce-o înconjoară*): ... Zeii so tem! Adonis, Adonisul meu! Unde ești?

ADONIS (*aplecîndu-se deasupra ei*): Dragostea mea, mai limpede decît izvoarele, tinără și înflăcărată, mai gustoasă decît mărul de curînd cules în zori, mai gingașă, mai proaspătă decît trandafirul!

VENUS: Adonis, Adonisul meu! Unde ne aflăm? Ești rănit? Mi-e teamă, dragostea mea...

ADONIS: O, Venus, copilă albă a spumei! Nu tremura. Ridică-te. Să fugim în cea mai mare adîncime a pădurii. Mi-au plecat cîinii. Au rupt zgîrzile. Am pierdut săgețile. Sîntem lipsiți de apărare. Minia roșie a lui Marte ne urmărește. Ascultă zăngănitul armelor sale! O să ne ucidă!

VENUS: Nu vor putea nimic împotriva noastră trăsnete și tunetele lui, Adonis! Armele dragostei sînt mai puternice decît ale lui. Tu și eu sîntem pacea, ramura de măsline, guriul porumbeilor, grădinile înflorite în fiecare primăvară. Du-mă repede din locul ăsta...

ADONIS (*o ridică și o strînge într-o îmbrățișare*): Venus! Venus!

VENUS: Adonis! Adonisul meu! (*Rămin îmbrățișăți. Raza de lumină opacă se schimbă în rază de soare strălucitoare.*) O, privește! S-a întors soarele pentru noi. Pentru ca eu să te văd în toată frumusețea ta, Adonisul meu! (*Se contemplă în tăcere.*)

ADONIS: Pentru ca să mă odihnesc din nou în farmecul tău, Venus. De mirt verde ți-e părul...

VENUS: Din spice măcinate, aurite de soare, părul tău...

ADONIS: De trandafiri albi, împlețiți în carnea ta cu firul de miere al albinelor, e carnea ta...

VENUS: A ta-i din anemone semănate pe trupul tău de mîini cerești.

ADONIS: Învolverbură de valuri de garoafe sinii tăi...

VENUS: Puternic brațul tău pentru vinătoare; dar mai puternic încă atunci cînd mă frîngi pe mînta și trifoiul piraielor tainice... Fagii și stejarii cei mai mîndri vor fi cortina dragostei noastre. Să mergem Adonisul meu!

ADONIS (*încingîndu-i cu brațele mijlocul, încercînd să meargă*): Oh, Venus! Venus! (*Se aud grohăituri lungi, stridente. Uimiți, Venus și Adonis se opresc. Din fundul sălii, înaintează ascunsă, o mutră de bărbat acoperită de o blană cu rîu de mistreț.*) Cîinii! Cîinii! Săgețile mele! Unde sînt săgețile mele! O, fiară a munților, năvălești asupra-mi cînd sînt dezarmat!

VENUS (*îșipînd, smulgîndu-se*): Adonis! Adonis! (*Mistrețul se repede asupra lui Adonis care abia are timp să-l strîngă în brațe.*)... Minie și gelozie a lui Marte! Furie crudă a unui biet zeu orbit! Mizerabila răzbuună care mă prăbușește-n cea mai neagră noapte! Adonis! Adonisul meu!

Dintr-o lovitură de colți, a căzut Adonis rănit de moarte. Cu uruit de tunet, lumina se întuneacă.

ADONIS (murind, lângă Venus înjunghiată): Venus! O, Venus! Zeul Marte, lepădînd blana cu rit de mistreț, se ridică răzbunător, victorios, în spatele celor doi amanți.

VENUS (plîngînd, îmbrățișînd trupul lui Adonis): A murit tinerețea lumii, mireasma grădinilor, primăvara cîmپیilor. Războiul! Acum va veni războiul! Singele, moartea! Nimic altceva. Adonis! Adonisul meu!

Lumina a scăzut de tot. Scena rămîne într-un întuneric adînc. Liniște.

GLAS (în întuneric): Mi-e foame! De cîte nopți mi-e foame! Oameni buni ai lui Dumnezeu, o copla¹⁾, un cîntecel pentru o bucată de pîine.

Se aude un arpeggiu trist de chitară. Cînd felinarele baricadei se aprind singure, Venus și Adonis nu mai sînt. Un orb cu capa și îmbrăcămintea ruptă, cîntă tragic.

ORBUL (acompaniîndu-se cu chitară):

Cu bombele ce le trag
Fanfaronii,
Madrilenii noștri fac
Tirbușoane

(Liniște.)... Se spune că foamea e neagră. Totul e negru pentru mine. Dar rid, rid... Ca și de bombe...

Începe să ridă singur, dramatic. Risul îi contaminează pe toți cei de pe baricadă, pînă ajunge la un ton înalt, aproape grotesc.

CIUNGUL (șipînd): Ajunge!

Toți tac deodată.

ORBUL (după o pauză): Mi-e foame!

CIUNGUL: Tuturor ne e foame.

ORBUL: Sînteți aici? Cine sînteți?

CIUNGUL: Norodul... Așa spun.

ORBUL: Și eu sînt norodul... Cu toate că sînt orb. Dați-mi ceva...

CIUNGUL: Numai o înghițitură de vin. Nu e altceva.

ORBUL: O să beau. Dar o farfurie cu supă ar fi fost mai bună. Tremur. Rău lucru e să ceri.

CĂLUGĂRUL (dîndu-i burduful pe care-l poartă agățat de cingătoare): Resemnare, frate. E noapte de război.

ORBUL (în timp ce bea cîteva înghițituri): Vine de la Dumnezeu acest sfat?

CĂLUGĂRUL: Da. Prin gura unui călugăr al Luminăției.

ORBUL: Mîncinosule! Bine că-ți umpli burta și-ți speli arterele cu vin roșu. Ai fi mai gras decît un porc. Ca și cînd l-aș vedea!
(Ironic:) Resemnare! (Mai trage o dușcă.)

CIUNGUL (luîndu-i burduful): Dă burduful încoace! E puțin. Și celorlalți le e sete.

ORBUL: Ceilalți? Sînteți mulți? Ce faceți aici?

CIUNGUL (făcîndu-le semn celorlalți să nu vorbească): Întrebi prea mult.

ORBUL: Nu văd.

¹⁾ Poezia populară.

CIUNGUL (*repede*): De unde dracu vii? Cu ce oameni mergeai? Unde te duceai?

ORBUL (*crescînd glasul*): Nu vîd! Nu vîd! Nu vîd!

CIUNGUL (*pipîindu-i îmbrăcămîntea*): Răspunde! Răspunde! (*Țipînd, în timp ce-i ia chitara și i-o scutură:*) Ce ai aici, înăuntrul chitarei? Ce aduci? Vorbește!

ORBUL (*sigur, dar cu furie*): Nimic! Nimic! Sparge-o dacă ți se pare! Nu vîd! Nu vîd! Vin din Pradera. Sint din banda chiorului, șchiopului, zbanghiului, ciungului, a tuturor infirmilor, oropsiților și păduchioșilor din Madrid. Percheziționează-mă! Dezbracă-mă! Rupe-mi zdrențele! Fă bucăți chitara! Nu vîd! Nu vîd!

CIUNGUL (*înapoiindu-i instrumentul*): Am crezut... Sint unii care duc vești francezului.

ORBUL: Urîsc străinii... Străinul. Nu știu cum e. Dar îl ascult. îl simt întotdeauna aici, implintat în carnea mea. El mi-a luat vederea, lumina ochilor.

BĂTRÎNA I (*aparînd*): Hi, hi! Eu îl cunosc pe omul ăsta.

STUDENTUL: Și pentru ce ai păstrat-o în pipotă, liliacule?

BĂTRÎNA I: Tocmai scăpam un sunetel între saci... Înainte era un băiat bine. Ce complimente piperate i-a servit frumuseții mele! Și nici cu mîinile nu era sfios. Hi, hi!

ORBUL (*rizînd*): Ești aici? pieptene de scos ouăle de păduchi din părul reginei, zid al iadului, mătură roasă a tuturor oalelor de noapte, birnă cu ciucure a celui mai înalt laț de la curte? (*Căuțînd-o cu un braț întins în gol.*) Vino să-ți încerc pieptul uscat de gîină... (*Începe din nou canonada.*) La dracu!

MAJA: Rid nou tunurile!

ORBUL: Te neliniștesc, fetiço? Capa mea e un adăpost bun. Unde ești?

MAJA: Dă-le adăpost oaselor tale în zdrențele astea, chelbosule, că eu rid de bombe cu trupul curat.

ORBUL: Și reverendul părinte al Luminăției ride și el?

CĂLUGĂRUL: Și el!

MAJA: Și ride de asemeni și Împușcatul.

ÎMPUȘCATUL: De asemeni!

MAJA: Și Tocilarul înjunghiat.

TOCILARUL: Și el!

MAJA: Și Studentul, și Toreadorul.

STUDENTUL și TOREADORUL: Și ei!

MAJA: Și guoierul

Și Bărbierul

Și Vrăjitoarea, sperietoarea cu mătura

Măturătorului de străzi

Și urdoarea

Și pinza de păianjen

A tuturor oamenilor buni din Spania!

BĂTRÎNA I (*izbucnind într-un ris strident*): Hi, hi, hi, hi, hi, hi!

CIUNGUL: Pe această baricadă ride toată lumea. Să plece cel care plînge. Aici nu sintem pentru asta, ci pentru a lupta și muri dacă e necesar, dar cu risul pe buze. (*Se înteește canonada. La o indicație a Ciungului, toți se urcă pe baricadă, ajutînd Orbului să treacă după ea.*) Trageți, trageți, lașilor! Sintem aceiași din 2 mai! Înjunghiați și

călcații în picioare de la Puerta del Sol! Reinviații de la Casa del Campo și tămurile Manzanareșului! Veți plinge curind mai mult, decît ridem noi acum!

ORBUL (în partea cea mai înaltă a baricadei, începe să cînte la chitară acompaniat de toți în cor):

Madrid, ce dîrz, ce bine

Reziști sub bombe.

Că își bat joc de ele

Toți madrilenii!

Rîd toți suind la cel mai înalt diapazon al risului. După aceea liniște, baricada rămîne în penumbră. Din fundul sălii, înaintează doi milițieni din războiul civil spaniol, fredonînd în surdină cîntecul de adineauri: « Madrid, ce dîrz, ce bine, rezști sub bombe ». Sînt îmbrăcați ca în primele luni ale luptei (anul 1936). Milițianul I are un braț în eșarfă. Al doilea, o lanternă cu lumină puternică, cu care luminează locul în timp ce vorbește. Plimbă lumina prin toate colțurile, pe pereți, pe plafonul sălii.

MILIȚIANUL I: Sînt disperați în noaptea asta.

MILIȚIANUL II: Cad bombe aproape de muzeu. Credeam că vreuna trăsese la pîntă. Va fi greu să scape. În curînd se vor evacua operele cele mai vestite. Vor fi duse departe, în locuri mai sigure. Aici sînt în primejdie! Tehnicienii lucrează fără odihnă. Sînt tablouri enorme. Le-am văzut în pivnițe. Nu știu cum vor putea să iasă pe uși. Aici erau atîrnate cele ale lui Goya: « Șarja mame-lucilor la Puerta del Sol » și « Execuțiile din Moncloa »... Și înăuntru Titzienii, Velasquezii...

MILIȚIANUL I: Ce zile de noiembrie, prietene. Arde Madridul! Nu vom uita acest 1936.

MILIȚIANUL II: Se luptă în Useras, în Casa de Campo, în Manzanares, în Puerta de los Francesos, în Moncloa, în Cetatea Universitară... Și cu ce furie, prietene!

MILIȚIANUL I: Păcat să fii aici! Mî-ar fi plăcut în munți...

MILIȚIANUL II: Credeam că intrau... S-au văzut arabi pierduți chiar în Gran Vía.

MILIȚIANUL I: Pe Puerta de Toledo, fetele din cartier s-au purtat ca niște leoaice.

MILIȚIANUL II: Luptă toată lumea. Mici și mari; cu pietre, cu sticle de lichid inflamabil, cu arme vechi, scoase de nu se știe unde. Pornesc spre laterala stîngă a primei borne.



MILIȚIANUL I: Madridul e aproape asediat... dar nu vor trece!

MILIȚIANUL II (*pe punctul să iasă din scenă*): Nu vor trece! Nici cu ajutorul nemților, arabilor, italienilor, portughezilor... (*Dispar amândoi.*)... Nu vor trece!

Din umbra grea apare un pitic, bărbos, antipatic, Don Sebastian de Morra, al lui Velasquez.

PITICUL: Adevărul e că nu știu unde mă aflu. Mi-am pierdut regele. (*Ca și când ar căuta cu privirea.*) Ei, tu, năsosule! Ești aici? Bune gaze tragi noaptea asta... Asurzești palatul. Biata mea doamnă, regina! (*Țipind:*) Filip! Filip! Unde dracu te-ai băgat? Privește această casă a tunetelor! O să leșin, Filip! (*Plingînd cu o doză de prefăcătorie:*) Pune-ți un dop în respectiva parte... Știi bine unde... fac aluzie! Hai, nu face pe imbecilul! E puțin decent, ca un mare monarh ca tine să caute să înpăimînte cu atîta aromă zgomoasă, pe cel mai bun prieten al său. (*Răpăie, apropiată, o rafală de mitralieră. După o tăcere, plin de groază:*) Ei! Ce noutate e asta, domnul meu? Înainte, deodată, și acuma... așa... găzulețe întretăiate, ca clămpănitul berzei? (*Îmiitînd zgomotul mitralierei:*) Pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa-pa...! Ce pot regii! Coace, nu păstrează în cap, adică spun, în această suverană viltoare a șezutului, unde se coc și se sparg regalele sale ordine. (*Bubue o puternică, îngrozitoare lovitură:*) Mi-e frică! Tremur într-adevăr, Filip... nu fi rău cu piticul tău, cu fidelul tău servitor Sebastian de Morra. (*Plînge. Se deschide un larg chepeng prin care se arată, întîi o largă minecă parcă de giulgiu, înălțînd o lampă antică. Se răspîndește o lumină slabă. Piticul cade în genunchi făcîndu-și cruce*)... Regina angelorum! Refugium peccatorum! Auxilium cristianorum! Consolatrix afflictorum! (*Într-un timp, prin chepeng, a ieșit cu totul o înaltă figură de sperietoare, acoperită în întregime de un larg giulgiu negru. Se ridică o clipă, apoi lasă brațul cu lampa să-i cadă, prăbușindu-se moale pe podea. Piticul dă un țipăt. Apoi se apropie temător, înconjurînd fantoma prăbușită pe podea. În sfîrșit, se hotărăște să-i ia lampa din mînă, dîndu-i jos gluga, privindu-i cu surprindere fața*)... Drace! Dar e regele! (*Îngenunchează, luînd regescul cap în mîinile sale.*) Ce spaimă mi-ai tras! Ce nătărău ești Filip! N-am să ți-o iert niciodată... Ar trebui să-ți smulg mustățile, pentru ca să nu te recunoască nimeni. S-a văzut un bondoc mai oribil!

Regele încearcă să se ridice, dar piticul înpăimîntat face un asemenea salt care-l înpăimîntă la rîndu-i pe rege. Acesta se prăbușește din nou.

REGELE: Vai! Cine ar spune că sînt regele Filip al IV-lea?

PITICUL (*oprindu-se*): Nimeni.

REGELE: Ești aici, Don Sebastianillo de Morra?

PITICUL (*decis, curajos*): Aici sînt. Ce se întîmplă?

REGELE (*înălțînd lent brațul*): Ce teamă am tras căutîndu-te!

PITICUL (*îngîmfat*): Teamă, maiestatea voastră? Iartă-mă că nu te cred, Filip.

REGELE (*gîfînd*): Atroce! Și tu, fiul meu?

PITICUL (*împăunîndu-se*): Eu? Pe mine artileria mă încălzește. Mă cred un... conte... duce de Olivarez, cu cal cu tot.

REGELE: Eu, Sebastianillo al meu, acum, cînd mă auzi numai tu, trebuie să-ți mărturisesc că chiar un pocnet de archebuză mă face praf, mă face bucăți.

PITICUL: Ei, vrei să spunei, domnule, că sînteți silit să faceți din trup...

REGELE: Cam așa, cam așa.

PITICUL: E un secret militar care nu este prudent de divulgat la curte?

REGELE: Îți voi mulțumi, Sebastianillo.

PITICUL: Pe mine, nici artileria, nici spadele, nici archebuzele nu mă sperie. Numeste-mi-le în această clipă. Ți-o ordon! Ascultă-mă Filip!
Din nou se apropie răpăitul mitralierei.

REGELE (venindu-i rău): Vai! Vai! Vai!

PITICUL (*în același timp, sărind îngrozit*): Fiu de curvă! (*Ingenunche din nou în fața regelui, luindu-i cadaverica față în palme.*) Ce... ai să mori acum?... Mă lași singur, domnule? Cine să fie altul stăpinul meu, dacă nu dumneavoastră? Altul o să dea cu piciorul în șezutul meu, și așa destul de maltratat! Cine altul, dacă nu maiestatea voastră, mă va face confidentul amorurilor sale? Ce nenorocire mare, don Sebastianillo de Morra! (*Schimbînd tonul plîngăreț.*) Dar... hai, năsosule, deșteaptă-te! Nu-ți face iluzii... Încă nu ești mort... Vei vedea! (*Își scuipe în palmă și-i frecă regelui obraji.*)

REGELE (*revenindu-și*)... Nu pot să înțeleg ce înseamnă această bătălie. Eram în război, fiule?

PITICUL: A încetat vreodată toată regala voastră rudenie?

REGELE: Da, dar acum...

PITICUL: Hai, să se ridice maiestatea voastră și să alergăm la un loc mai sigur.

REGELE (*în timp ce piticul îl ajută să se pună pe picioare*): N-o fi o pedeapsă a lui Dumnezeu pentru toate păcatele mele?

PITICUL: Cred că mai curînd se bucură dracul de ele.

REGELE: Așa crezi, Sebastianillo?

PITICUL: Aceste amoruri adulterine cu artista... Aceste risipe de venituri în lux și prostii. Această credință neschimbată că oamenii cinstiți pot trăi numai din vînt...

REGELE: Taci! Taci!

PITICUL (*recitînd cu voce lugubră, cavernoasă*):

Cinstitul, săracul și bun cavalier

Bolnav, fără pîine, puterile-i pier:

Cum, piepturi spaniole, puteri să nu «piarză»,

Cînd foamea și-o mint cu cocenii de varză?

(*Regele își astupă urechile. Piticul urmează pe ton batjocoritor:*)

Familii, vădane-n nădejdi pierdute

Așteaptă flămînde cu gurile mute.

REGELE: Îți ordon să taci!

PITICUL: Vedeți, sărăcuții, ascunși dacă tac,

Cu-o mie de urlete semne vă fac.

REGELE: Sebastianillo, îți ordon și semnez: Eu, rege!

PITICUL: Spun bogătanii, îngîmfații, netoții,

Toate sfîrșesc, deci, să furăm cu toții¹.

REGELE: Vă voi trimite la spînzurătoare, Don Sebastian. Eu însumi vă voi omori! Tăcere! (*Dă să se repeadă furios asupra piticului,*

¹) Versurile pe care le recită Piticul aparțin «Memorialului» de D. Francisco de Quevedo

care s-a și dosit după baricadă. Regele rămâne nemișcat, surprins.)... Sebastian! (Pauză. Țipind cu groază:) Sebastianillo! Unde ești? Te iert. Nu-l lăsa singur pe regele tău. (După o altă pauză, aproape plângând:)... Nu mă chinui, fiule. Vino la mine. Poți să-mi spui mai departe toate astea, dacă vrei tu așa... (După o altă pauză:) N-oi fi murit deja... și nu-oi fi în anticamera iadului?

PITICUL (reapărind, baljocoritor, liniștit):... Poate, dacă maiestatea sa se gindește la gâlbejeala feții și la bizara îmbrăcăminte pe care o purtați astă noapte...

REGELE (îmbrățișându-l emoționat): Să nu-ți bați joc de bunul tău părinte. M-am costumat pentru tine. Era trist să mă recunoască.

PITICUL: Aveți de ce să vă fie frică, stăpinul meu. Teama monarhului trebuie să fie suverană... Eu, nu. Priviți-mă cât sînt de liniștit.

REGELE: Întotdeauna ai fost un viteaz.

Reîncepe canonada.

PITICUL (bilbiindu-se de teamă): Lo... vi... tu...ră... de... tuun!

REGELE: Sint condamnat, Doamne! Și e prea tirziu ca să mă salvez! (Apucîndu-l pe picîc de pîr, văzînd că acesta vrea să fugă:) Nu mă lăsa Sebastianillo! Nu-l părăsi pe rege, pe bietul tău rege, Don Filip!

PITICUL: Ce rege, nici cît o para! Dacă maiestatea ta a murit, cum spune, eu fug de aci că să nu mă omoare.

REGELE (trăgînd de el spre gura trapei): Vei veni cu mine! Te voi duce, vrei, nu vrei! Eu cunosc o gaură inexpugnabilă! Budoarul particular al reginei! Să mergem!

Îl coboară în deschiderea din podeaua scenei, dispărînd în urma piticului. Lăsîndu-se iăcerea, baricada iese din umbră.

STUDENTUL: Bine e să rîzi, Ciungule. Dar ce arme sînt armele astea, ale noastre? Două arme vechi, o sabie tocită, o sabie lungă și subțire pentru ucis tauri, un cuțit, o chitară și... frigul nopții...

MAJA: Un cuțit? Două. Am și eu unul ascuns în jaretieră. (Își ridică fusta, scofîndu-l.)

CĂLUGĂRUL: Și un cuțit de munte pe care-l păstrez sub rasă. (Îl arată.)

BĂTRÎNA I: Și o mătură care face cît zece tunuri... Și încă ceva ce nu arăt...

ORBUL: Eu nu am nimic... Doar o bună lovitură de chitară în cap face cît ale tale.

CIUNGUL: Ce alte arme aveam la 2 mai? Să vedem, Tocilarule? Tu ai o pușcă. Dă-i cuțitul tău domnului student.

STUDENTUL (luînd cuțitul): Dar acum e altceva. Tunurile care trag, trebuie să fie lucru nou.

CIUNGUL: Așa se întîmplă. Noi sîntem oameni de pe stradă, de cei ce luptă cu trupul gol. Arme nu vor lipsi. Sint ascunse în toate părțile... Și dacă nu, atunci sînt bune astea, unghiile și dinții! Cît gitul invadatorului n-o ignoră.

ÎMPUȘCATUL: Asta e foarte sigur, căpitane. Și dacă ne omoară, vom învia.

STUDENTUL: Se spune, și e adevărat: Poporul niciodată nu moare! Dar visez un tun atît de mare, încît să fie el singur în stare să sfîrșească cu toțiăștia care vor ca-n astă noapte să curețe Madridul.

TOCILARUL: Nu ne va lipsi, pentru că nu trebuie să treacă. Sînt sigur. Alții, peste tot, trag pentru noi.

CĂLUGĂRUL: Noaptea eroilor, filor! Pînă și pietrele cîntă. Văd umbra unui duh rău, astupîndu-și urechile, înfășurîndu-se în fum și foc. Vrea să intre și nu poate. Încearcă să-și deschidă drum prin flăcări, dar o baricadă de piepturi, de neînvins, nu-l lasă să se cîltimească din ascunzătoarea lui.

BĂTRÎNA I (ca iluminată): Da! Da! Acolo îl văd. Priviți. O broască rîioasă, grasă și proastă, curgîndu-i balele pe pîntece... Ei, tu, criminalule! Cît singe ai băut în noaptea asta? Te-ai umflat, ei? Te agăț eu curînd cu mătura mea. Hi, hi!

ORBUL: Îl văd! Il văd! Tu, chiar tu mi-ai scos ochii, fu de cățea! Tu!

ÎMPUȘCATUL: Tu ai adus lumea care m-a împușcat! Tu!

TOCILARUL: Tu mi-ai împlîntat cuțitul în piept! Tu!

MAJA: Tu! Tu mi-ai despicat cu sabia, trupul! Tu!

CIUNGUL: Vezi acest braț? Privește-l. Nu mai este. Tu mi l-ai smuls cu rădăcină, cu oarbele tale fiare vechi! Tu!

TOREADORUL: Trădător! Asasin! Hoț al pămîntului nostru. Tu!

TOȚI (acuzînd umbra simbolică, cu brațele întinse): Tu! Tu! Tu!

Din fund vine un șipăt lung. Se apropie de baricadă un om care-și duce propriul cap însîngerat în mîna.

DECAPITATUL: Dreptate! Dreptate pentru mine! Mi-au smuls capul cu o secure! Dar tot vorbește și o să vorbească pînă la sfîrșitul pămîntului!

CIUNGUL: Amară arătare!

DECAPITATUL: Așa ne-au tratat. Sîntem de altă linie — spuneau. Dar eu nu sînt mort. Eu nu trebuie să mor niciodată. Cer pedeapsă, cer răzbunare împotriva celor ce fac asta. Dreptate! Dreptate!

CIUNGUL: Sosești în loc bun. Aici sîntem noi, strigînd ce strigi și tu. Împușcați, răniți, infirmi, asasinați, orbi, vinduți mizerabil, dar cu un vulcan de foc în măruntaie pentru a-i căsăpi.

CĂLUGĂRUL: Război! Război!

BĂTRÎNA I: Nu trebuie să le cruțăm viața.

STUDENTUL: Ne va lipsi pămîntul să-i acoperim.

Se aud foarte aproape salve de puști, de parcă ar fi în interiorul muzeului.

TOREADORUL: Război!

CIUNGUL: Fiecare la postul lui! Să apărăm baricada. Foc, puștile! Împușcatul și Tocilarul apasă pe trăgaci de mai multe ori.

ÎMPUȘCATUL (cu minie): Sînt foarte vechi și mucegăite. Nu trag, iau foc.

TOCILARUL: Dar pot să slujească totuși. Chiulasele sînt încă zdravene!

DECAPITATUL (suit în vîrfurile baricadei, își înalță capul, ținîndu-l de păr): Asta da, e bun glonte. Cel mai bun! O sută de mii de trăsnete de ură poartă înăuntru. Nu le veți rezista. (Azwîrle cu putere capul către locul unde se bănuie ușa înaltă a muzeului. Trupul cade fără suflare din vîrfurile baricadei.)

CIUNGUL (de pe înălțime): Nu e mort. El nu poate să moară. Ca nici unul dintre noi!

Au încetat salvele de pușcă. E o scurtă tăcere. De la locul, lui Ciungul îl contemplă pe Decapitat, care zace pe pământ.

ÎMPUȘCATUL: Aici ai căzut, cel puțin, îmbrăcat. Nu te vor lăsa gol cum au făcut-o atîția.

TOCILARUL: Gol, gol! Pînă și de morți profită.

MAJA: Eu am văzut în toiul nopții soldați smulgînd veșmintele răniților, să le fure.

TOREADORUL: Eu am văzut și mai rău: îngropați de vii!

CĂLUGĂRUL: Sfîntă pasiune a poporului nostru! Mai gol, mai însetat, mai însîngerat decît Isus pe Golgota!

STUDENTUL: Mai umilit și ros de lanțuri decît ultimul dintre sclavi.

CIUNGUL: Prădat și flămînd...

STUDENTUL: Vîndut străinilor de către cei care au spus că sînt apărătorii noștri, pavăza puternică a patriei.

CĂLUGĂRUL: Monștri de lașitate.

BĂTRÎNA I (cu forță, dar comic): Vai! Vai! Vai!

ÎMPUȘCATUL: Ce e cu tine, bătrînă vrăjitoare?

BĂTRÎNA I: Sînt pe punctul să nasc... Dar prin partea nepotrivită. Vai!

CIUNGUL: S-a mai văzut așa scroafă! Cară-te de-aici, dezgustătoare! Și cît mai repede!

BĂTRÎNA I: Nu, nu! Întotdeauna, cînd văd lucrurile pe care ni le aduce acest blestemat — vai, mi se întorc mațele și... tranc! Trebuie să-mi ridic jupoanele. Hi, hi!

CIUNGUL: Atunci să le ridici unde vrei, numai aici nu.

BĂTRÎNA I (coborînd): Sigur, sigur. Eu am portretul lui. Pentru asta îmi servește, prost, mai mult decît prost. Nu lipsea altceva. Nicio-dată nu-l las să scape o ocazie.

Din umbra adîncă a sălii înaintează Bătrîna II, altă vrăjitoare cu mătură, dar foarte istovită.

BĂTRÎNA II (îtipînd): Eh! Eh! Hablibrorda! Te căutam.

BĂTRÎNA I: Eu vream să mă retrag o clipă, Genuflexa.

BĂTRÎNA II: Mi-au spus că francezul nu poate intra. L-ai auzit cum zumzăie de turbare?

BĂTRÎNA I (îținîndu-se de burtă): Vai! Vai! Ca și cum ai putea să verși de bucurie!

BĂTRÎNA II: Ce plăcere! Înfrînează-ți puțin aceste chefuri Hablibrorda! Asta merită un dans!

BĂTRÎNA I: Hai de aici! Să mergem. (*Dansează și cîntă aceste seguidillas¹, mancheagas², agitînd măturoaiele. Orbul le acompaniază cu chîtara.*)

Broasca rîioasă de nu plesnește

În zori de zi,

E pentru că sărăcuța

Tot broască se vrăji.

Ce-ncurcătură!

Dacă mă spurc pe broasca rîioasă,

O fac, și tac din gură.

¹) Dans popular spaniol

²) Dans din provincia La Mancha.

BĂTRÎNA II (*cu voce spartă, șchiopăiind*) :

Zice că broaștei rîioase-i
Încăpe-n șezut
Un pușcaș, cu briul de piele
De cartușe umplut.
Ce glumă rea !
De-acu, broasca rîioasă n-o mai ia nimeni
Pe unde bea.

TOREADORUL:

Ca să ucizi broscoiul
E-un meșteșug aparte,
Că nu poate să fie
Mai bună parte,
Vai, ce-am văzut !
Broasca rîioasă trebuie ucisă
Doar prin șezut.

MAJA (*intrînd în dans cu cușitul ei*) :

Dacă vreodată mi-azvîrl jacheta,
Broasca rîioasă
Trebuie s-o despice
Brișca-mi tăioasă.
Ce serenadă !
Nu-i broască rîioasă pe care
Femeia să n-o vadă !

BĂTRÎNA I: Aruncă banii !

BĂTRÎNA II: Taie coarda ce-atîrnă !

BĂTRÎNA I: Broască rîioasă, grasă și pîntecoasă !

BĂTRÎNELE I și II: Broască rîioasă de scîrnă !

Maja, Toreadorul și Orbul se întorc pe baricada ce rămîne din nou în beznă, proiectîndu-se în schimb o lumină ciudată pe Bătrînele I și II.

BĂTRÎNA II: Bravo ! bravo ! Habilibrorda ! Ce bine dansezi încă !

BĂTRÎNA I (*batjocoritoare*) : Nu atît de bine ca tine, Genuflexa. Cine ar spune că ești numai cu un an mai mică decît mine !

(*Dacă aceste seguidillas nu plac auzului unui anumit public, pot fi înlocuite prin acestea, mai suave:*)

BĂTRÎNA I: Broasca rîioasă de nu plesnește
În zori de zi
E pentru că sărăcuța
Tot broască se vrăji.
Ce-ncreătură !
Broaștei rîioase-i trag cu pantoful
O lovitură.

BĂTRÎNA II: Broască rîioasă numai de ceafă
Cată s-o prinzi.
Numai un leac mai rămîne:
S-o ucizi.
Broasca rîioasă, broscoi
S-o spinteci cu-o lovitură
De măturol.

BĂTRÎNA I: Întinde frînghia!

BĂTRÎNA II: Fă nodul în carne!

BĂTRÎNA I: Broască rîioasă, proastă, singeroasă!

BĂTRÎNA II: Broască rîioasă cu coarne!

(*Dacă acest ultim vers nu place, să se înlocuiască cu:*

« Broască rîioasă, pîntecoasă! »)

BĂTRÎNA II: Am și împlinit o sută. (*În taină parcă:*) Ceca ce e important, Habilibrorda, ceea ce-i deosebit e că în picioare n-am atîtea oase și bătăture ca tine.

BĂTRÎNA I: Să nu minți, Genuflexa. Crezi poate că nu le-am văzut pe ale tale? Uîți că unghiile ți se răsucesc și ți se infig în talpă? Tu ai schiopătat veșnic...

BĂTRÎNA II: Ce mi-e dat să aud! S-a mai văzut așa ceva!

BĂTRÎNA I: Adevărul! Și în aceste timpuri de spaimă și zarvă, ghiarc atît de lungi nu sînt bune... Așază-te aici cu mine. Tu ai totdeauna foarfeci...

BĂTRÎNA II: Da, dar sînt pentru alte lucruri...

BĂTRÎNA I: Alte lucruri?

BĂTRÎNA II: Cine știe!

BĂTRÎNA I: Dă-mi-le!

BĂTRÎNA II: Nu.

BĂTRÎNA I: Dă-mi-le! (*Bătrîna II scoate niște foarfeci mari ca de topit.*) La ce dracu pot sluji acum? Presupune tu că broasca rîioasă, grasă, ar apărea...

BĂTRÎNA II: Aș omori-o cu lovituri de mătura... sau i-aș scoate ochii.

BĂTRÎNA I: Știu, știu... Dar presupune că ar apărea, așa, deodată, cu un întreg regiment...

BĂTRÎNA II: Aș zbura. Pentru asta am măturoidul.

BĂTRÎNA I: Da, da... Dar uneori trebuie să fugi înainte să azvîrli vîlul... și n-ai putea. Nu e același lucru să dansezi sau să-i tragi o goană... Dă-mi-le!

BĂTRÎNA II: Nu, nu! Orice, dar unghiile nu vreau să le pierd. Te-ai așezat pe coate Habilibrorda? Ți-ar fi plăcut să vezi cum îți tai mustățile sau părul de pe negul ăsta?

TOREADORUL: Broasca rîioasă ca s-o ucizi
Iată-i sorocul.
Să fie lungă spada
Și scurt norocul!
Vai ce noroc!
Mai bine-i ca broasca rîioasă să fie
ucisă pe loc!

MAJA: Dacă vreodată mi-azvîrliă jacheta
Broasca rîioasă
Trebuie s-o despice
Brișca-mi tăioasă.
Ce serenadă?
Nu-i broască rîioasă pe care
Femeia să n-o vadă!

BĂTRÎNA I: Ar fi grea încercarea... Da, nu e același lucru, Genuflexa. Alunița asta cu bucle îmi înfrumusețează obrazul. Sint ca și tine, doamnă a reginei.

BĂTRÎNA II: Regina, regina!... Când o să se lase văzut acest suveran sperietoare? Pe unde vrăjitoarește noaptea asta?

BĂTRÎNA I (*bătînd din brațe ca din aripi*): În călătorie. Pregătește ceva bun... (*Cu nemulțumire.*)... Dar nu mi te duce în alt loc, șireato, și dă-mi repede foarfeca aia. (*Se aruncă asupra ei ca să-i smulgă foarfecile.*)

BĂTRÎNA II (*zbătîndu-se*): Nu! Nu!

BĂTRÎNA I: O să-ți tai unghiile sau o să ți le smulg din rădăcini, cum face Sfîntul Oficiu...

Din fundul sălii răzbat răgete lungi.

BĂTRÎNA II (*îpîind*): Perico! Perico! Vii la timp! Scapă-mă!

BĂTRÎNA I (*răsturnînd-o și lovînd-o de podea*): Foarfecile! Foarfecile! Te omor! Te spintec! Îți scot ochii!

BĂTRÎNA II: Nebuno! Nebuno! Bețivo! Însărcinato de Țap!

Alergînd în două labe, sosește un personaj travestit în măgar.

MĂGARUL (*cu glas speriat, cavernos, dar încetînit*): ... Ce se-ntîmplă aici? Ce se-ntîmplă? Se poate ști pentru ce țipă și se zgîrie buzele groase?

Azi nu e noapte de luptă.

Chiar dacă pacea e ruptă.

Bătrînele se despart.

BĂTRÎNA II (*plîngăreață*): ... Perico! Vai, Perico! Bețiva asta vrea să-mi taie unghiile!... Și eu nu vreau. Nu mi le-a atins nimeni, niciodată. Nici eu însămi.

MĂGARUL: Francezul trebuie omorit,
Lovit cu unghiile-n gît.
Cei ce n-au unghia ivită
Să dea cu a dracului copită.
Să dea exemplu zoologia
În luptă ce e vitejia.
Lupte cocoșul și măgarul,
Găina, chiar și armăsarul.

BĂTRÎNA I: Păi asta nu poate!... I s-au țintuit unghiile în laba piciorului...

MĂGARUL: Le scoate fără teamă, dar
De aslă bunul tocilar,
Din unghii faci zece cuțite
În giulgiuri, zeco vieți lungite.

BĂTRÎNA I: O s-o aresteze franțuzii. Nu poate să-și ia zborul.

MĂGARUL: Taci omido! Pliscu-ți legu-l.
Taci bătrîno că-ți smulg negul.
Dacă pentru zbor e moale,
Trebuie s-o duc pe șale.

Bătrîna II sare cu mătura sa pe crupa Măgarului. Amîndoi dispar în besna din fund în răgete și hohote de ris. Bătrîna I risînd liniștit se pierde în umbra baricadei. O rază de lumină luminează prima intrare a scenei. Prin laterala dreaptă intră plîngînd Arhanghelul Gavril. E în tunică roz-pal. Are o aripă ruptă.

GAVRIL: Am pierdut-o, am pierdut-o ! A dispărut din raza privirii mele cînd era să-i spun mesajul meu. Dumnezeu să te salveze Maria !... Unde ești doamnă ? Unde să pornesc să te caut, eu, biet porumbel rătăcit, cu o aripă despicată și fără ugit. E rupt frîul memoriei ? Cum suna mai departe divinul mesaj ? (*Silabisește, trudindu-se să-și amintească:*) Dumnezeu să te salveze, Ma-ri-a !... Oh ! Ce trist trimis căruia lumina i se preschimbă-n întuneric, căruia, vestind soarele, nu-i rămîne în mîini decît un cristal al nopții fără strălucire. Dumnezeu să te salveze, Maria !...

Plînge, ascunzîndu-și fața în palme. Apare prin laterala stîngă Arhanghelul Sfîntul Mihail. Poartă tunică de culoare roșie aprinsă. În mîină ține o spadă.

MIHAIL (*oprindu-se*) : Gavril. (*Înaintează pînă a-i pune mîna pe cap.*)

... Ridică fruntea, prietene ! De ce aceste lacrimi ? Răspunde-mi !

GAVRIL: Pentru că nu am cui să-i dau mesajul meu, acum.

MIHAIL: Un arhanghel nu plînge. Cine poate să-l privească pe cel mai frumos, pe cel mai strălucitor dintre toți, cu fața umbrită de plîns ?

GAVRIL: Cel mai frumos era Luzbel...

MIHAIL: Era. E adevărat. Dar în fruntea legiunilor mele, eu l-am prăbușit în infern, chiar cu spada asta. Acum e cel mai îngrozitor înger.

GAVRIL: Dar nu atît de nenorocit ca mine în clipa asta, Mihail !

MIHAIL: Aiurezi. Bietul meu prieten.

GAVRIL: Acum el arde, împlinindu-și osînda... În vreme ce eu de-abia mi-o încep pe a mea... Și mi-e teamă.

MIHAIL: Osînda ta ? Ce spui ? Vorbește-mi, sînt fratele tău...

GAVRIL: Dumnezeu să te salveze, Maria ! Ce pedeapsă mai grea decît s-o pierzi pe copila căreia trebuia să-i vestesc că va fi mama lui Dumnezeu ; cea mai binecuvîntată dintre toate femeile. (*Îndurerat, ducîndu-și mîna la aripa ruptă:*) Vai !

MIHAIL: Ce te doare, Gavril ?

GAVRIL: Că nu voi mai putea să zbor poate niciodată și că va trebui să rămîn poate prizonier pe acest pămînt al demonilor. (*Îi arată mîna însîngerată.*) Privește !

MIHAIL: Singe !

GAVRIL: Sînt căzut pentru veci. Am aripa ruptă din rădăcină. În zborul meu cobora bucuria și m-am întîlnit cu ura. Nu știu ce s-a întîmplat în noaptea asta !

MIHAIL: Legiunile răului merg din nou dezlegate prin lume. Pînă și pe acest pămînt aflat acum în pace, am adus ruina și dezolarea. Dar nu-ți fie teamă. Spada mea te apără. Să mergem !

GAVRIL: Dumnezeu să te salveze, Maria !... Întîi să-mi ajuți s-o caut ! *Sprîjinît de umărul lui Mihail și ținut de acesta de talie, cei doi arhangheli pornesc spre ieșire.*

MIHAIL: Eu știu că o voi găsi. Mergi !

GAVRIL: N-o fi greu rănită ca mine ? Sau poate moartă ? Oh ! noapte neagră de ucigași ! Unde sînt, Mihail ?

MIHAIL: Umblă. Pune bine capul pe umărul meu. Lasă-te condus de mine.

GAVRIL: Dumnezeu să te salveze, Maria !

Dispar. Scena rămîne în întuneric. Se aude prelung, în creștere, sirena de alarmă, anunțînd prezența avioanelor de bombardament. Trec Milițienii I și II. Lumini și umbre de lanterne.

MILIȚIANUL I: Aviație, prietene. Noaptea asta sînt de toate.

MILIȚIANUL II: Cărui cartier i-or fi destinate bombele?

MILIȚIANUL I: Pentru ei e egal.

MILIȚIANUL II: Pivnițele sînt încă pline de tablouri împachetate, gata pentru călătorie.

MILIȚIANUL I: Ar fi o crimă...

Dispar. Cînd se face lumină crește din nou semnalul de alarmă, auzindu-se în același timp cu un zgomot înfiorător, strident, iscat din trompete, hîrîitoare, răzătoare, cratițe, chitare, tobe, fluiere, venind de la o mare bandă de măști de carnaval, poate asemeni cu aceea intitulată de Goya: «Înmormîntarea sardelei», care înaintază din fundul scenei. Deschizînd marșul, se mișcă o mască ce poartă un stîndard pe care își desface aripile o pasăre grotescă — între vultur și vultur pleșuv — cu inscripția sub ea: «Să moară vulturul pleșuv carnivor!» În spate doi mascați zdrențăroși dansează în sunetul instrumentelor dezacordate, spunînd această coplă:

Dă-i ce-i dai,
Dă-i că-i dai!
Zumbale, zumbale,
Zumbale ya!
Clopoțel, zurbale,
Bate toba zorul,
Trăiască hora,
Moară trădătorul¹⁾.

Este banda oropsiților, infirmilor, a mizeriei, a foamei negre, spaniole; unii, în afară de muzicalele lor cratiți, agită batoane ascuțite, alții își încunună capul cu scaune rupte și ploști de ustinat. Închizînd cortegiul, un personaj întunecat, care reprezintă un țap cu coarne mari, răsucite. Pe el, cineva acoperit cu o zdreanță. Lîngă el, pe un fotoliu vechi susținut de Bătrînele II și III, e alcineva, de asemenea complet acoperit. Bătrînele poartă măturile legate de spate. Obrazul Bătrinei III e jumătate acoperit cu o mască. Sirena de alarmă s-a oprit.

CIUNGUL: Trăsnete și tunete! Ce-i zgomotul ăsta?

BĂTRÎNA III: Nu te necăji, Ciungulețule. Mică e gălăgia față de aia care va izbucni cînd vei ști cine sîntem și pe cine-ți aducem.

CIUNGUL: Se poate ști pentru ce veniți cu atîtea fluiere și hîrîitoare într-o noapte ca asta?

BĂTRÎNA III: Ai să-ți pierzi udul dacă ți-oi spune.

CĂLUGĂRUL: Vii din cloaca infernului, din canalele diavolului, mască nerușinată!

BĂTRÎNA III: Tăticul reverend va dansa cu capul în jos, cu fustele-n cap, arătîndu-și rușinea, cînd va pricepe cu cine vorbește!

BĂTRÎNA I: Habilibrorda, Habilibrorda, îmi vine rău, îmi vine să vărs, mi se sparge negul dacă nu aflu cine-i asta!

BĂTRÎNA II: Rabdă o clipă, Genuflexa. Ar fi o crimă să pierzi o mazăre atît de păroasă.

TOCILARUL: Hai! Să suflu broasca asta...

ORBUL: Să vorbească!

¹⁾ Se pot cînta aceste coples pe muzica din «Tragala».

MAJA: Să-și scoată masca!

TOȚI: Să se arate! Să se arate!

STUDENTUL: Ajunge! Să nu mai vorbească decît Ciungul!

TOREADORUL: Întîi eu vreau să spun ceva...

ÎMPUȘCATUL: Tu, dă-ți lovitura de sabie în limbă!

BĂTRÎNA I: Hi, hi! Ar fi singura bună în viața ta!

Rid toți prin larma de fluieri și trompete.

CIUNGUL: Lasă-mă să vorbesc! Tăcere! Nu e noapte de...

BĂTRÎNA III: Mă înțeleg cu tine. La ordinele tale!

CIUNGUL (energic): Scoate-ți masca aia!

BĂTRÎNA III: Ascult, domnule căpitănel! (*Își scoate jumătate mască, descoperind fața spăimoasă de vrăjitoare. Pauză.*) Nu mă cunoașteți? Sint regina.

CIUNGUL: Lăsați-vă de fleacuri! (*Repede:*) Eugurdegarda, sau cum dracu te cheamă, și tu Habilibrorda: ce ascundeți pe aceste fotolii acoperite?

BĂTRÎNA III: Căpitanul are voie să tragă vâlul! Curaj!

Tăcere. Ciungul, coborînd dintr-un salt de pe baricadă, smulge zdreanța care acoperă fotoliul, scoțînd la vedere o bătrînă pașachină, cu obrazul gălbui, cheală, purtînd o haină lungă, neagră.

CIUNGUL (cu stupeoare): Doamna lui Don Carlos al IV-lea! Regina Maria Luiza!

TOȚI (cu o singură șoaptă): Marea prostituată!

În mijlocul unei alte mari tăceri, Ciungul se îndreaptă către Țap, bărbat care consimte la adulterul nevastei sale. Țapul se dă un pas înapoi, scoțînd un behăit.

CIUNGUL: Ce ți se-ntîmplă, Țapule? Devii curajos, ai? Stai ușor! (*Îl apucă de coarnele răsucite și-l încovoie pînă ce-l pune în genunchi. Îi smulge apoi masca de țăp și de sub ea apare o enormă broască rîioasă cu ochii bulbucați, cu trăsături omenеști, purtînd haină militară, spadă la cîngătoare, mare panglică pe piept și decorații*)... Dar nu e Napoleon Bonaparte! (*După o ușoară pauză.*)... Da, e don Manuel Godoy! (*Cu ironie:*) Generalisimul! Prințul păcii! Cîrnățarul!

TOȚI (în surdină): Marele șliț la nădragul reginei!

O VOCE: Să moară trădătorii!

ALTA: La spînzurătoare cu ei!

TOȚI: Să moară! Să moară!

CIUNGUL: Popor al Madridului! Voluntari de pe această baricadă! Se va lumina în curînd! Nu e timp de pierdut. Să fie judecați cei doi și după o judecată sumară să se dea sentința. Să spună fiecare ce are să spună acestei perechi de escroci, pînă nu de mult încornați cu singele și foamea Spaniei.

STUDENTUL (de pe înălțimea sacilor, puțin pedant și grandilocvent): Doamna celui mai scîrbos rege din toată istoria noastră! Principe al păcii! Generalisim al regatului, atît de potrivit reîncarnat în această jalnică burtă de broască rîioasă, puțin va fi spînzurătoarea pentru voi, care ați semănat sămînta decăderii țării noastre în conștiința tuturor națiunilor de pe pămînt. Tu, execrabil și ipocrit domn, ești totodată invadatorul și invadatul, cuceritorul și cuceritul, răul francez și cel mai rău spaniol, amîndoi înțelegi să arunce în cea mai infamă dintre sclavii unul dintre popoarele cele mai virile și puternice, mai aprinse

BĂTRÎNA III (*în bătaie de joc*) : Habilibrorda ! Genuflexa ! Apărați-o pe regină ! Curaj, fetișo. Nu-ți pierde cumpătul ! Multe au sfârșit-o așa pentru a fi iubit o măgăriță.

TOREADORUL : Taure ! Eeeep ! (*Înjunghie în aer, peste capul broaștei rîioase, rotindu-se în jurul Țapului, în aplauzele și larma celor de față.*)

BĂTRÎNA III (*momiei reginei*) : Ce faci ? Manolo al tău s-a rostogolit ca un viteaz. Vino și-l îmbrățișează, că ultima zvicnire o va simți mai dulce decît pe cele cu care-l aprindeai în patul regal. (*Țapul se ridică. Bătrînele I și II iau momia reginei și o așază pe șalele Țapului, lângă broasca rîioasă, legînd-o cu acesta într-o strînsă îmbrășișare.*)... Așa... Acum nu mai e vorbărie... Împreună, ca întotdeauna, dar în văzul poporului...

O FEMEIE DIN GRUP (*scoțîndu-și plosca de pe cap și așezînd-o pe capul broaștei rîioase*) : Nu suspinai după coroană ? Uite-o... Poate să-ți slujească în caz de pîtecăraie...

BĂTRÎNELE I — II — III (*făcînd o reverență*) : La picioarele suveranelor voastre maiestăți !

O VOCE : Să moară noul monarh al Spaniilor !

ALTA : La spînzurătoare cu ei !

În mijlocul larmei de glasuri și instrumente iese în față pe baricadă Orbul.

ORBUL (*în sunetele chitarei, în care timp, cele două zdrențăroase mascate îl însoțesc dansînd*) :

Suverană doamnă
De la burtă la gleznă
Vei domni spînzurată
Ca liliacu-n beznă
Ia-ți mina ce apasă-n van
Eu știu numai poporul
Drept suveran.

UN INFIRM DIN GRUP (*spune în zvonul chitarei*) :

Slugă a diavolului
Broscoi blestemat
Nu-ți mai face pielea
Nici un șuierat.
Și spada o înlătură
Că pe-un hirbar ca tine
Îl iei pe un virf de mătură !

GLASURI : Afară ! Afară !

CĂLUGĂRUL (*cu ton de predică*) : Adulteri blestemați ! Nu nădăjduiți iertare. Veți merge fără spovedanie să vă răsuciți pe cearșafurile de foc ale iadului.

CIUNGUL : Tăcere ! Tăcere ! Acum e rîndul meu. Milițieni ! Apărători ai acestei mari baricade madrilene ! Popor sărac și călcat în picioare ! Ați auzit ! Sînteți toți de acord cu sentința ?

TOȚI : Daaa !

CIUNGUL : Atunci, îi aveți aici ! Asta e ce rămîne din ei ! doi respingători frați lumești, zdrențe. Dar în spatele lor, cea mai umilitoare trădare a Spaniei. Iată jaful străin, ruina pămînturilor noastre, a recoltelor și vitelor noastre, sclavia femeilor și fiilor noștri, închisorile și executările.

Cine era acesta care pretindea să-și pună coroana regilor noștri, care și-a agățat singur titlurile de generalisim și principe al păcii? Unul care a violat însăși această pace, un complice ambițios al celui mai urit distrugător de popoare, vărsător de sînge... Și ce se întimplă acum? Din nou ne vine ipocritul lui prieten, nesăturatul lui stăpîn, adevărata broască rîioasă, sau vultur răpitor, făcînd să planeze moartea peste zidurile capitalei noastre spaniole. O să vină lăncile de lumină ale zorilor. Să ne grăbim. Să spinzurăm cit mai repede și mai sus aceste putrede simboluri ale nerușinării și tiraniei. Nu se vor mai întoarce niciodată, nu vor mai călca niciodată acest pămînt dacă facem toți laolaltă ca această baricadă să fie de necucerit.

Încep treptat să rîpție tobele. Omul cariatidă care duce stindardul pornește marșul spre baricadă. După el merge Tapul cu paiafele, înconjurat de cele trei Vrăjitoare cu măturile lor. Îi urmează Ciungul și Călugărul, precum și alte personaje din aquaforte. În mijlocul tăcerii, ruptă numai de zvonul trompetelor, se aud îndepărtat salvele tunurilor antiaeriene și exploziile primelor bombe. Grupul nu se emoționează, urmînd înaintarea. Ajunse pe culmea baricadei, Bătrînele II și III îi întind Ciungului măturile. Se aud motoarele avioanelor. Bătrîna II taie cu foarfecele coada de cîlți a reginei. Ciungul, ajutat de Împușcat și Tocilar, trece un laț de gîtul celor două momii. Sînt săltate momiile îmbrăcate în haine de saci (regina Maria Luiza și Generalisimul, amantul ei) rămînînd legănate ca niște limbi de clopote mute. Un strigăt surd, amestec de stupeoare și bucurie, izbucnește din gîtlejurile tuturor, în vreme ce bombele incendiare cad în alte săli ale Muzeului Prado și lumina zorilor izbucnește într-o ploaie de geamuri sparte, printre înaltele capiteluri ale sălii centrale. Decapitatul, care s-a ridicat în picioare pe marginea baricadei, cînd s-a întesit bombardamentul, recită cu glas în timp ce cortina coboară lent:

DECAPITATUL:

Madrid! Madrid! Numele tău cum sună!
Dig Spaniilor, neclintit. Așa e!
Pămîntu-i zgduuit și cerul tună
Și tu surizi cu plumbi în măruntaie¹⁾.

Ilustrație de TONI GHEORGHIU

¹⁾ Versuri de Antonio Machado.

GABRIELA MISTRAL

(1889—1957)

Poeta chiliană Gabriela Mistral (Lucila Godoy Alcayaga), laureată a premiului Nobel pe anul 1945, este una din figurile cele mai de seamă ale liricii feminine universale. Poezia ei, izvorită inițial dintr-o acută suferință personală (volumul *Desolación*, 1922) a atins mai tirziu, când poeta a înțeles valoarea idealurilor și existenței celor mulți, tonuri largi, nobile și pasionate (volumul *Tala*, 1946). Gabriela Mistral cîntă omul simplu — țăranul, indianul, negrul — și mai ales bogăția și frumusețea dragostei și a bucuriilor materne.

EU N-AM SINGURĂTATE...

Noaptea-i, de la munți la mare,
Solitudine, pustiu.
Numai eu, care te legăn,
Nu pot singură să fiu.

Cerul tot, singurătate-i
Cînd apune luna-n mări.
Numai eu te strîng la pieptu-mi
Și nu-s singură-ntre zări.

Lumea-i doar singurătate.
Carnea jalnic s-o topi.
Numai eu, ce-atîrn de tine,
Nu pot singură muri.



FEMEI CATALANE

Parcă tot cheamă și cheamă fecioarele
Bătrîna mare-a epitalamelor.
Pare că toate am fi doar una:
Cea denumită Nausicaa . . .

Parcă sărutul mai bun e-n dune
Decît pe pragul caselor noastre
Gustînd o gură și dînd o gură
Printre migdale dulci și amare.

Grădinărițe ale măslinilor,
Voi ce rîșniți între pietre migdalele:
Să coborîm de la schit, din Montserrat,
Să strîngem în brațe, aprig, marea!

A P A

Sînt țări de care-mi amintesc
Cum mi-amintesc copilăria.
Sînt țări cu mare și cu riuri,
Cu pajiști, cu cîmpii, cu ape.
Văd satul meu de pe Rodano,
Bogat în rîu și-n greieri negri.
Palmieri verzi-negri mă tot strigă
Din largul mării, pe Antile.
Sigura stîncă, Portofino:
Marea italică, marea italică . . .

M-am dus în țara fără riuri,
Pămînt Agar, lipsit de ape.
Neveste albe, neveste roșii
Păcătuiesc cu lumea-ntreagă, —
Păcatul roșu-al scofilcirii, —
Și bat scobite-n luturi trepte,
Și n-au fost niciodată prunce
Cu carnea albă, bucălată!
Le-aud cum trec, și-s fără suflu.
Le văd cum trec, fără-o privire.



Vreau să mă-ntorc în țări copile.
Duceți-mă în țări cu ape
Să-mbătrînesc pe-ntins de pajiști
Cu riul ce-și tot spune basmul...
Să am fîntînă pentru mama
S-o răcoresc la prînz de arșiți.
Ulcioarele să mi le umple
Țîșnind din stîncă, apa dulce.

Să-mi taie apa răsufierea
De rece și de aspră ce-i!
Să-mi spargă vasul cînd aș bea-o,
Să-mi facă trupul iar copil.



TRANDAFIRUL

Trandafirul are inima bogată,
Bogată ca inima ta.
Sloboade-o cum l-ai desfoia:
De te doare, este că-i legată.

Sloboade-ți-o întreagă unui cînt,
Sau unei iubiri înfricoșătoare.
Trandafirul ce-ți aperi luptînd
Te va arde cu para-i de soare.

(din ciclul *Alucinación*)

În romînește de ION FRUNZETTI

JUAN JOSE MANAUTA

DE SRĂDACINAȚII

Scritorul argentinian Juan José Manauta s-a impus atenției criticii încă de la primul său roman, *Dezrădăcinații* (« Los aventados ») apărut în 1952.

Urmărind destinul, în aparență individual, al fetei de țaran Celia care-și caută norocul la oraș, Manauta zugrăvește în acest roman de un puternic dramatism exodul țăranilor din regiunea Entre Rios — regiunea lui natală — care, gonțiți de pe pământurile lor de către latifundii și mizerie, devin niște bieți *aventados*, oameni purtați de vânt, dezrădăcinați. Ei se îndreaptă spre orașe unde îngroașă rândurile proletariatului.

Roman de o mare forță demascatoare, *Dezrădăcinații* este scris în spiritul celor mai bune tradiții ale realismului critic. Manauta nu dă soluții — așa cum n-o face nici în al doilea mare roman al său, *Pământurile albe* (1956) deși aici este evident sentimentul revoltei și începe să se contureze ideea obținerii dreptății prin luptă. Romanele lui Manauta nu schițează soluții sociale, dar curajul cu care prezintă realitatea, ca și marile lor calități artistice, le situează printre cele mai valoroase din literatura argentiniană contemporană.

Fragmentul pe care-l dăm mai jos este extras din capitolele dedicate descrierii cartierelor muncitorești din Buenos Aires. Găzduirea temporară a Celinei la niște consăteni veniți mai înainte în capitală, îi oferă lui Manauta ocazia de a face o incursiune în viața de furnicar a caselor în care trăiesc la un loc, în condiții deplorabile, zeci de familii de muncitori.

FURNICARUL

DIN odaia alăturată, răsună alarma bruscă și stridentă a unui deșteptător. Bătrîna Adelaida tresări, buimacă și somnoroasă, și privi cu ură peretele despărțitor din lemn negeluit. Se trezea cea dintîi, dar niciodată înaintea groaznicei mașinării a vecinilor.

Alături, Paulina respira zgomotos, cu părul despletit pe pernă. Bătrîna aspiră un miros acrișor, se aplecă pe marginea patului și scuipă gustul amar

din gură. Dădu să-și miște picioarele, dar se ciocni de ceva cald și moale. Erau sinii lui Mercedes, cealaltă față, care dormea la picioare.

— Veșnic cu țitele-n vînt, mormăi bătrîna.

Era ora 5 dimineată. Deșteptătorul tăcu în sfîrșit și din cealaltă începere se auzi un murmur ușor de glasuri nedeslușite. Bătrîna se sculă. De-abia atunci auzi zgomotul nenumăratelor porți care se deschideau și al dialogurilor din curte. Cîneva sufla ca să ațîțe focul și mai departe, poate două sau trei odăi mai în fund, cineva pompa la un primus.

Așezată pe pat, Adelaida începu să-și strîngă părul înnegrit și unsuros. Mai sculpă o dată într-o parte. Se ghicea în întuneric umbra celorlalte două paturi și a dulapului care se înălța în fund ca un uriaș de cîrpă. Toți dormeau. Se auzeau respirațiile ca și cum mai multe foale deodată ar fi lucrat cu intermitență. Aerul viciat și cald era greu de respirat. Prin crăpăturile ușii se înfugeau pumnale de aer rece de iarnă, singura ventilație. În cele din urmă, bătrîna se sculă din pat, trăgîndu-și papucii scilciați. Se îmbracă repede și aprinse lumina ce părea că străbate cu greu prin aerul tulbure al încăperii ca să ajungă în toate colțurile, pe unde ființe vii respirau și dormeau.

Se apropie de patul lui Celestino și încercă să-l trezească scuturîndu-l zdravăn. Bărbatul se ridică speriat:

— Ce-i, mamă?

— Haide, e ora cinci. Ți-au luat-o înainte...

Celestino șovăi o clipă, dar obiceiul de a se scula era mai puternic decît lenea. Cu un gest mașinal scoase mai întîi picioarele de sub pături, ca să nu trezească pe cele două fete care dormeau cu el. Nevastă-sa nu mai era, murise acum șapte ani, cînd născuse pe cîmp pe Carmen, fetița cea mică. Augusta, cu un an mai mare decît sora ei, gingurea alături, încercînd să îmbrățișeze perna. Celestino privi o clipă fetița, se sculă în picioare și atunci copilul ocupă locul rămas liber. Cealaltă, din partea opusă, fără a se trezi, se folosi și ea de spațiu și își întinse cît mai bine trupușorul.

În acest timp, bătrîna îi trezea pe ceilalți. În cel de al treilea și ultimul pat dormeau Negro și Emilio, cel mai tînăr. În total opt.

Cînd Adelaida se ivi în curte, din șirul de sobițe de tablă, cîteva fuseseră aprinse. Se auzeau din toate părțile conversații, glasuri care se dregeau, robinete și primuse. Înainte de a porni mai departe, bătrîna scoase din buzunar o jumătate de țigară și și-o înfipse între buze, în colțul stîng.

Nevasta șoferului ațîța focul de cărbuni la sobița pe care o folosea în tovărășie cu Adelaida.

— Bună ziua!

— Bună ziua. S-au strîns pînă acum vreo zece care așteaptă.

— Du-te, spuse Adelaida, văd eu de foc. Așa nu pierzi timpul.

— Bine, mulțumesc. Pune ceainicul mare, pentru amîndouă.

★

Furnicarul intra la această oră într-un moment critic. Cei treizeci de locatari care plecau la muncă reclamau prioritatea pentru două closete: unul pentru bărbați și altul pentru femei. Într-un anumit fel, acesta era un avantaj de care nu toată lumea își da seama.

★

Nevasta șoferului se apropie de rîndul unde făceau coadă cam o duzină de femei. Șirul de bărbați era de două ori mai mare. Cei care ieșeau din closet.

alergau la spălător unde de asemenea se formau cozi. Celestino și Emilio se apropiară și ei ca să-și aștepte rindul.

Becul cu lumină gălbuie care spînzura de tavanul galeriei la coridorul etajului superior dădea fețelor palide, somnoroase, pămîntii, un aer fantasmagoric: păreau un șir de umbre.

În timp ce aștepta, apropiindu-se pas cu pas de closet, nevasta șoferului își desfăcea părul blond și încîlcit.

— Rosa! strigă cineva.

— Îndată! răspunse femeia.

— Cafeaua, că e tîrziu!

— Îndată, omule, am și pus apa pe foc.

În acest timp, o femeie grasă cobora atît de repede cît îi permiteau picioarele, scara care scîrțîia. Ajunse în fugă la closetul femeilor, ținînd în mînă o ploscă plină. Întîia la rînd era Rosa, tînăra și blonda soție a șoferului.

— Vă rog, doamnă, spuse grăsună. Este a doamnei de la al treilea. Și-a stricat stomacul.

— Așteaptă să ies eu, bărbatu-meu e grăbit.

Cea din spatele ei, avea și ea un bărbat grăbit; cealaltă întîrzia la slujbă, a treia se opuse de asemenea, a patra, a cincea, toate.

— S-o verse la canal, tipă una.

Și cea din urma ei adăugă:

— Vrea să intre ea! La coadă!

— Nu vedeți că-i pentru o bolnavă?

Grăsună continua să stea cu plosca în mînă, furioasă.

— Mă lași să intru? se rugă ea — biata femeie are nevoie de ploscă. E grabă mare.

— Nu vezi că n-a ieșit cea care-i înăuntru?

— Doar să vîrs plosca.

— Bine, dar de la ușă, fiindcă se supără celelalte. Toate sîntem grăbite.

— Dar o bolnavă...!

— Uite, cucoană, dacă vrei să intri, stai la coadă, dacă vrei să golești plosca, asta o poți face și de la ușă.

— Mi-am petrecut noaptea îngrijind-o, pentru că nimeni din toată casa nu s-a încumetat s-o facă.

— Eu am fost ieri...

Vocea șoferului se auzi din nou:

— Rosa!

— Vrei să aștepti? Dracu știe ce face asta înăuntru.

— Ah, și eu care nu mai pot!

Bărbații schimbă între ei priviri semnificative și zîmbete. În sfîrșit, femeia care ocupase closetul ieși, aranjîndu-și rochia și fără a privi pe nimeni, se îndreptă, grăbită, spre bucătărie. Grăsună se apropie, vîrsă plosca, și fugi spre robinete ca s-o spele. Toate robinetele, trei la număr, erau ocupate. Aici, altă discuție, pînă cînd un bărbat îi făcu loc.

★

Pe stradă explodă strigătul feroce al unei mulțimi de copii care se apropiu în fugă.

— Mulți dintre ei intrară în același timp pe ușa casei și țipară:



— Dricul! Dricul!

Copiii îl urmaseră de pe strada Almirante Brown.

De suș, apărură fețe scandalizate. Adelaida și Negro se luptară mult cu ei ca să-i facă să tacă și să-i scoată în stradă.

— Duceți-vă pe maidan și așteptați acolo. Asta nu-i pentru copii.

Vreo douăzeci de copii se întoarseră cu capul plecat. Știrea nu impresionase prea mult. În realitate sosirea carului funebru era o ușurare pentru toți. Prin înțelegere generală se hotărî trimiterea copiilor casei pe maidan pînă cînd doamna de la etajul trei își va începe marșul spre cimitir.



Copiii fuseseră expediați în grupuri pe maidan, dar cei mai rășăriți, nevoind să piardă nici un amănunt din spectacolul care stîrnise atenția vecinilor, trimiseseră « observatori » pe strada Almirante Brown, drumul obligatoriu al carului mortuar. Cînd acesta apărură, vestea merse din gură în gură, pînă la maidan, și de aci un grup de avangardă porni spre curtea hanului.

Vecinii veniseră-n păr ca să vadă spectacolul și nu lipseau nici comentariile pe marginea acestui spectacol emoționant și pitoresc. Dar pînă în acest moment, cu toată fuga strategică a puștii, obiectul curiozității nu era, fără îndoială, decît o înmormîntare obișnuită. Cînd carul se ivi la colțul străzii, cu luxul și protocolul său macabru, cu conducătorul și ajutorul său, cu perdelele sale negre și decorațiile cu îngeri, mai multe vecine traversară strada, apropiindu-se de poarta în disgrație.

Venise ora... În curtea interioară așteptau doar Adelaida și fiul său. Prima care coborî fu nevasta șoferului, cu ochii în lacrimi.

— Sînt slabă din fire, spuse, și se virî în cămăruța ei, a cărei ușă se găsea exact sub ultima treaptă a scării vechi.

După un timp, ieși din nou, căci se auzeau pașii celor care purtau sicriul pe scară.

— Du-te și ajută-i, îi spuse Adelaida lui Negro.

Ajunseră pe platforma scării și fură nevoiți să întoarcă sicriul, cu multă greutate. Muncindu-se din greu, ajutau la această manevră mai mulți bărbați, printre care și Emilio.

Totul se petrecu într-o clipă, pe neașteptate. Negro, care se apropia de scară, nu izbuti să strige la ei ca să-i prevină, cînd scara, cedînd greutateii celor care coborau, se prăbuși cu un zgomot infernal. Sicriul, cei care-l purtau și vizitatorii se prăbușiră într-un virtej. Nevasta șoferului fu strivită de sicriu și pe deasupra căzură o grămadă de oameni. Bătrina Adelaida își acoperi ochii, urlînd. Dinspre stradă se auzeau strigăte de groază în timp ce curioșii înaintau pe coridor și se opreau în fața straniului și tragicului spectacol.

Negro, revenindu-și, începu să dea ajutor aceluia care aveau nevoie. Unii se ridicară prin propriile lor puteri. Printre aceștia era și Emilio. Erau loviți și răniți mai ales printre cei care căzuseră primii. Cei care rămăseseră la etajul superior priveau cu ochi mari pe deasupra balustradei. În mijlocul confuziei generale se auzi un strigăt:

— Chemați asistența publică!

— Of, biata femeie!

După ce grămadă se mai desfăcu, apărură sicriul cu gura în jos, de-a latul burții nevestei șoferului care mai avea în plus fața și capul plin de sînge. Negro o scoase de sub povara care-o apăsă și cineva îl sfătui s-o lase chiar



SIQUEIROS (MEXIC) *Democrația*, (fragment mural din Palatul Artelor)

JOSÉ CHAVEZ MORADO (MEXIC)

Spărgători de piatră



acolo. O femeie se văita, țipînd, ținîndu-și piciorul rănit cu ambele mîini. Printre cei căzuți, deși nu fuseseră răniți, erau și uncele rude: o pereche de vreo cincizeci de ani. Femeia, soră cu răposata, fusese apucată de o criză de isterie, iar bărbatul ei, ajutat de alți doi, se străduia s-o stăpîneasă.

Se auzeau gemete, tînguiri și exclamații din toate părțile.

Dinspre stradă se adunau mereu curioși și printre ei începură să se strecoare și copiii. Toți amuțeau în fața femeii căzute, înșingerată, cu lada răsturnată lingă ea, și alături isterica, iar puțin mai departe se auzeau vaietele femeii care-și fracturase piciorul.

Zăpăceala era îngrozitoare, dar din inițiativa funcționarilor de la pompe funebre convoiul se puse din nou în mișcare. Agentul de poliție vru să se împotrivască, dar erau destui martori și el nu era tocmai sigur că printre împotrînicirile sale avea și pe aceea de a opri o înmormîntare.

Sicriul, care datorită nevestei șoferului nu suferise decît unele zgîrieturi, fu dus, sub privirile înspăimîntate, spre car.

De pe balustradă, cei blocați de scara fatală aruncau flori.

După puțin timp, cortegiul funebru își începu marșul, în mijlocul unei mulțimi de curioși. Se încrucișau dialoguri speriate, comentarii extravagante asupra detaliilor, cauzelor și consecințelor accidentului. Majoritatea acuzau construcția defectuoasă a casei fatale și în general a tuturor hardughiiilor de soiul acesta. Nu lipseau nici glasurile care atribuiau supranaturalului întîmplarea și acuzau cadavrul de nu mai știu ce criminale posibilități postume. Comentariile de pe stradă se înfierbîntaseră în așa hal încît, în clipa în care se ivi mașina neagră din care coborîră funcționarii poliției, cineva strigă:

— Jos cu hardughiiile!

— Asasini!

Pompierii fură primiți cu aplauze și practicantul de la ambulanță cu interes. Mașina neagră încărcă pe două pătucuri pe nevasta șoferului și pe aceea cu piciorul rupt.

Cei care erau în casă se dădură la o parte în evantai pentru a face loc mai întîii polițiștilor și apoi pompierilor. Trebuiau scoși și cei care rămăseseră sus. Scara era distrusă. Toată partea inferioară se desprinsese și de la platformă în sus amenința cu o nouă prăbușire. Începu salvarea celor blocați.

— Mai întîii femeile — strigă un pompier, făcînd o demonstrație de autoritate.

Cei de la poliție începură să-și noteze nume și date. Li se răspundea în cor.

— Vă dați seama unde sîntem siliți să trăim!

— Am întregat de administratoare. Se poate ști unde s-a vîrît?

— Vi se pare decent să trăim așa? Hardughiiile astea mizerabile, cînd nu ard, se prăbușesc.

— Nu v-a întregat nimeni dacă ard sau nu. Vreau să știu cine administrează această casă.

— Da, acum o să dea vina pe moartă.

— Ce trebuie să facă, sînt case.

— Ce nenorocire, Doamne Dumnezeu! Nu ajungea numai una...

— Dumneata ești administratoarea?

— Drept cine mă iei?

— Un dentist de pe strada cealaltă este proprietarul.

— Trebuie să fie plin de aur ăsta.

— Să vedem, eliberați locul; cei ai casei înăuntru, ceilalți pe stradă, țipă exasperat ofițerul de poliție.

— Și copiii ?

— Ce copii ?

Cei de sus coborau unul câte unul. Un pompier ajuta femeile să treacă peste balustradă și să pună piciorul pe scara de incendii.

— Uite, coboară și administratoarea.

★

Polițiștii invită, ceremonios, pe administratoare să-i însoțească la secție cu toate că această hotărîre găsise o unanimă și entuziastă aprobare, mulți dintre bărbați strigară :

— La proprietar !

— La proprietar ! aproară ceilalți în cor.

— Să-l închidă pe proprietar !

Bărbatul grăsunel cu plosca, un bărbat înalt și negricios, hamal în port, pentru moment șomer, îl opri pe acela care părea să fie comisarul :

— Vedeți, domnule, stăpinul acestei murdării este un dentist care locuiește în apropiere, dacă vreți vă conduc.

Ceilalți tăcură, așteptînd. Îl înconjurau pe comisar, pe ofițerii și agenții care-l însoțeau. Cei de la poliție căutau s-o protejeze pe administratoare.

— N-o să mă înveți dumneata pe mine ce am de făcut, răspunse comisarul.

Ceilalți izbucniră :

— Da domnule, proprietarul este vinovat.

Hamalul interveni din nou :

— Nu vreau să vă învăț, domnule comisar — și în același timp făcu un gest către ceilalți să tacă — dar i s-a cerut de nenumărate ori să repare scara și știi ce ne-a răspuns ? « Cui nu-i place, să plece, am amatori cu miile... »

Un automobil și după el altul se opriră în poarta hanului și numai decît apărură cîțiva oameni, doi dintre ei cu valize de fotografi.

— De, la ziare, strigă o femeie.

Atenția mulțimii se deplasă spre ei și cei de la poliție se retraseră cu administratoarea. Doi agenți rămaseră în casă, dar unul fu pus la ușă, ca să nu iase pe nimeni să intre sau să iasă din casă. Vecinii înconjurară pe ziaristi.

— Aici este scara, priviți. Vreți să vedeți și restul ?

— Un moment : numele moartei, etatea. Au fost răniți ? Cum se numesc ? Etatea ? căsătorită ? Bine. La ce oră s-a întîmplat. Salute, notează.

Sosi un al treilea ziarist și numai decît fu pus la curent de vecini și colegi. Glasul care răspundea era al hamalului, sau al lui Negro. Adelaida, într-un du-te-vino printre femei, repeta țipetele și exclamațiile, mai cu seamă pe cele împotriva proprietarului și a administratoarei.

Să n-o mai prind pe aici pe căteaua aia ! spuse ea și vocea ei acoperi o clipă pe a celorlalți.

După acest strigăt urmă o secundă de liniște, dar din stradă irupse zgomotul unui tramvai care făcea curba pe strada Suarez. Un puști, înșelînd vigilența agentului, intră strigînd :

— Alt fotograf !

Cîteva momente, după aceea, intră un nou ziarist și alt fotograf și imediat fură înconju-rați de oameni și se aflară în mijlocul curții. După aceea noul sosit se apropie de ceilalți și întrebă:

— Acestea sînt datele?

Citi.

— Da, exact.

— Altceva nimic?

— Nimic!

Ziaristul nou sosit se întoarse spre vecini.

— Cîte persoane trăiesc în casă?

Se dădură multe cifre în jurul sutei.

— O sută să zicem.

— Mai mult sau mai puțin.

— Aha, și cîte camere sînt?

— Cincisprezece, strigă Adelaida.

— Astfel că, ia să vedem... o sută împărțită la cincisprezece... aproape șapte la o cameră.

Și-și notă.

— Noi sîntem opt, spuse Adelaida. Vino să vezi, domnule.

— Opt, repetă, în timp ce-și nota, ziaristul.

Ceilalți își notară și ei.

— Și sinteți toți rude?

— Da, răspunde Adelaida, deschizîndu-și drum cu coatele, pînă ajunse lîngă tînar. — Fotografii prinse scena. — Sîntem opt și toți rude: fiii mei, nepoți și eu, desigur. Dar în seara asta ne mai sosesec de la Entre Rios două fete care nu ne sînt rude.

— Astfel că veți fi zece în cameră.

— Ascultă, spuse hamalul, noi sîntem două familii diferite în aceeași odaie, cu cîte trei copii fiecare.

Se auzi un murmur.

— Cum?

Restul întrebării rămase pe buzele ziaristului. Se făcu tăcere. Apoi trecînd la altceva, întrebă:

— Cîte băi?

— Băi? Ce băi?

— Closete să zicem.

— Ah, două. Două, nimic mai mult.

— Două pentru o sută de persoane?

— Așa este.

— Și ajung?

— Ce întrebare!

— Ia o fotografie a toaletelor—ordonă ziaristul, și adăugă—Cîți copii sînt în casă?

Toți căutau să facă socoteala.

— Uite, spuse hamalul, să zicem vreo treizeci, dar par o mie.

— Foarte bine: «treizeci care par o mie».

Bătrîna Adelaida povesti cum îi gonise pe maidan cînd năvăliseră în curte, la sosirea carului funebru.

— Cîte chiuvete pentru spălat?

Dar un vecin care de cîtva timp încerca să vorbească, își atinse în sfîrșit scopul:

— Asta, că sînt cincisprezece odăi nu este adevărat. Sînt mai puține. Proprietarul le-a despărțit.

— Ca pe a mea, strigă Adelaida.

— Și a mea la fel!

Ziaristul notă:

— Cîte chiuvete pentru spălat, spuneți?

— Trei, răspunse nevasta hamalului.

— Și sfori pentru întins?

— Una. Facem cu rîndul.

— Și ne certăm.

— Îmi permiteți să văd odăile?

— Cum să nu.

Și porniră să străbată furnicarul, cameră cu cameră, călăuziți de toți vecinii. Fiecare i-o arăta pe a sa și copiii săreau și țipau la fiecare aprindere a lămpii fotografului.

— Aci locuiesc cele două familii, spuse cineva.

— Dar... bîlbîi unul dintre fotografi, eu credeam că...

Existau numai trei paturi în cameră, lipite unul de altul formînd un culcuș mare cu un dulap în fund. Pentru a ajunge la al treilea pat trebuia să treci pe deasupra celui de al doilea.

— Cei mari, explică hamalul, dormim cu cîte un copil fiecare din noi. Ceilalți patru puști dorm în ultimul pat.

— Vreți să-mi faceți plăcerea, spuse fotografu, să vă aranjați cele două familii și copiii.

— Din păcate, spuse hamalul, tovarășii noștri de cameră nu sînt aici acum, dar puteți să ne fotografiați pe noi dacă vreți. Poate așa să căpătăm o cameră. Mă numesc Jacinto Peralta și nevasta mea Helena.

Cu aceasta, cronicarul ziarului făcu un gest că are destule date, dar Adelaida reuși să apropie grupul de camera sa și le arătă cum dormeau toți opt și cum aveau să doarmă în noaptea asta cînd vor fi zece.

În romînește de TAȘCU GHEORGHIU
și VERA ROSENTHAL

Ilustrație de H. GUTTMAN

A DOUA SCRISOARE DESCHISĂ

lui NICOLÁS GUILLÉN

Havana

Cuba

Dragul meu Nicolás,

Prima scrisoare deschisă ți-am adresat-o nu mult după eliberarea poporului cuban, îndată ce și exilul tău a luat sfârșit. O cunoști.

Aflasem din ziare de înapoierea ta în Cuba. Era la începutul lui 1959. Ai revenit, apoi, pentru puține zile în Europa, ne-am revăzut aici, la București (ți-aduci aminte de ultima zi petrecută în apropierea lacurilor ? ... « Acum — spuneași — veși putea să veniși și voi în patria mea », și erai mult schimbat. Același, și totuși, schimbat. Schimbat într-un chip minunat; niciodată nu fusese rîsul tău atât de fericit, atât de solar, niciodată dinții tăi mai scâpărători. Vorbeai despre Revoluție ca despre o iubită, ca despre cea mai fermecătoare, mai respectată și mai măreață dintre iubite. Bătînd cu podul palmelor și cu falangele degetelor tale nervoase lemnul mesei, îl făceai să răsună de acele ritmuri din ce în ce mai accelerate, care sugerau galopuri eroice, durușturi de tobe, pașii de-aramă ai Victoriei.

În ochii tăi, deslușeam marșul Victoriei, fericirea — care nu poate fi asemuită cu nimic — de a vă fi cucerit libertatea, avîntul unui popor care, ținînd arma într-o mîină, țiși culege cu coalașă, pentru prima oară în istorie, roadele muncii sale.

Urma ca, după trecerea prin alte cîteva țări, să revii în România. În locul tău, au venit scrisorile.

«Ținoam, și trebuia (îmi scriai într-una din aceste scrisori) să mă încorporez muncii de aici, față de care cu toții ne simțim datori în aceste momente supreme pe care le trăiește revoluția cubană».

... Nu prea de mult, la Paris, la o masă unde se aflau alțiia dintre prietenii tăi, care sînt și ai noștri (Elsa Triolet și Aragon, Mathilde și Pablo Neruda, Margot Benacerraf...), întimplarea ne-a așezat față-n față cu Joris Ivens.

— Vin din Cuba, — îmi spunea; ce fără minunată, și ce oameni... Niciodată n-am turnat un film cu atîta plăcere. Poate doar în timpul războiului civil din Spania...

«Cubanii? Sînt botăritrea și optimismul inșeși. Ce popor minunat! De-abia aștept să-i revăd. În două-trei săptămîni mă voi afla din nou acolo, la muncă...

... Mă-ntrebi de Nicolas? Nicolas Guillen? Este extraordinar. Îl găsești pretutindeni; în paginile ziarelor, recitînd la manifestații, în piețele publice, în fabrici, pe plantații, nu cunoaște odibna. E adorat. Te întrebî: de unde atîta energie. căci pare inepuizabilă. De la Revoluție, desigur...»

... «Cuando vendrán a La Habana?» — mă întrebai, dragul meu Nicolas, într-una din scrisori.

Ce întrebare mai firească, la urma urmei... Cuba nu mai e o societate anonimă a Yankeilor, asasini ai țărănului și muncitorului? Sensemaya, vipera, chiar dacă n-a murit încă, nu-și mai varsă veninul la Havana. Patria ta, altădată — astfel, cum, cu inima strînsă, ai cîntat-o — «dulce por fuera, /y muy amarga por dentro», își dăruiește dulcile-i fructe cubanilor, nu acționarilor lui «United Fruit Company», «West Indies Company» «Foster Welles Company» etc, etc...

Cubanii au devenit stăpîni pe minile lor, pe munca lor, pe plantațiile lor, pe munții și pe apele lor.

Ce-i, așadar, mai firesc decît să spui prietenului, chiar dacă mii și mii de kilometri sînt între tine și el: «Cînd vii să mă vezi? Cînd vii la Havana?»

E o invitație făcută prieteniei, păcii, poeziei, primăverii, atîtor lucruri fără de care viața mai poate fi numită, viață?

O asemenea întrebare te transportă, iubite Nicolas, în inima prietenului cu o rapiditate, faşă de care viteza avioanelor biper-sonice rămâne mult în urmă.

Ce bucurie să auzi o asemenea întrebare (chiar dacă, poate, în realitate nu vei face niciodată călătoria) — şi ce plăcere — nu-i aşa ? — să adresezi întrebarea. E însăşi comunicarea inimilor prietene care-şi împărtăşesc elanurile şi căldura, nefinind seama de nici un meridian, de nici o distanţă, de nici o barieră.

« Cuando vendrán a la Habana ? »

N-am ajuns să-ţi răspund la întrebare, când am primit telegrama, pe care mi-ai trimis-o, anunţând barbara agresiune organizată împotriva Cubei de plutocraţia nord-americană.

Alături de întregul popor, scriitorii, oamenii de artă români, s-au ridicat, ca unul, împotriva Crimei. Inima mea, inimile noastre ale tuturor, n-au trebuit să zboare spre Cuba; ele erau acolo, ele răspunseseră de mult întrebării tale, întrebării Cubei.

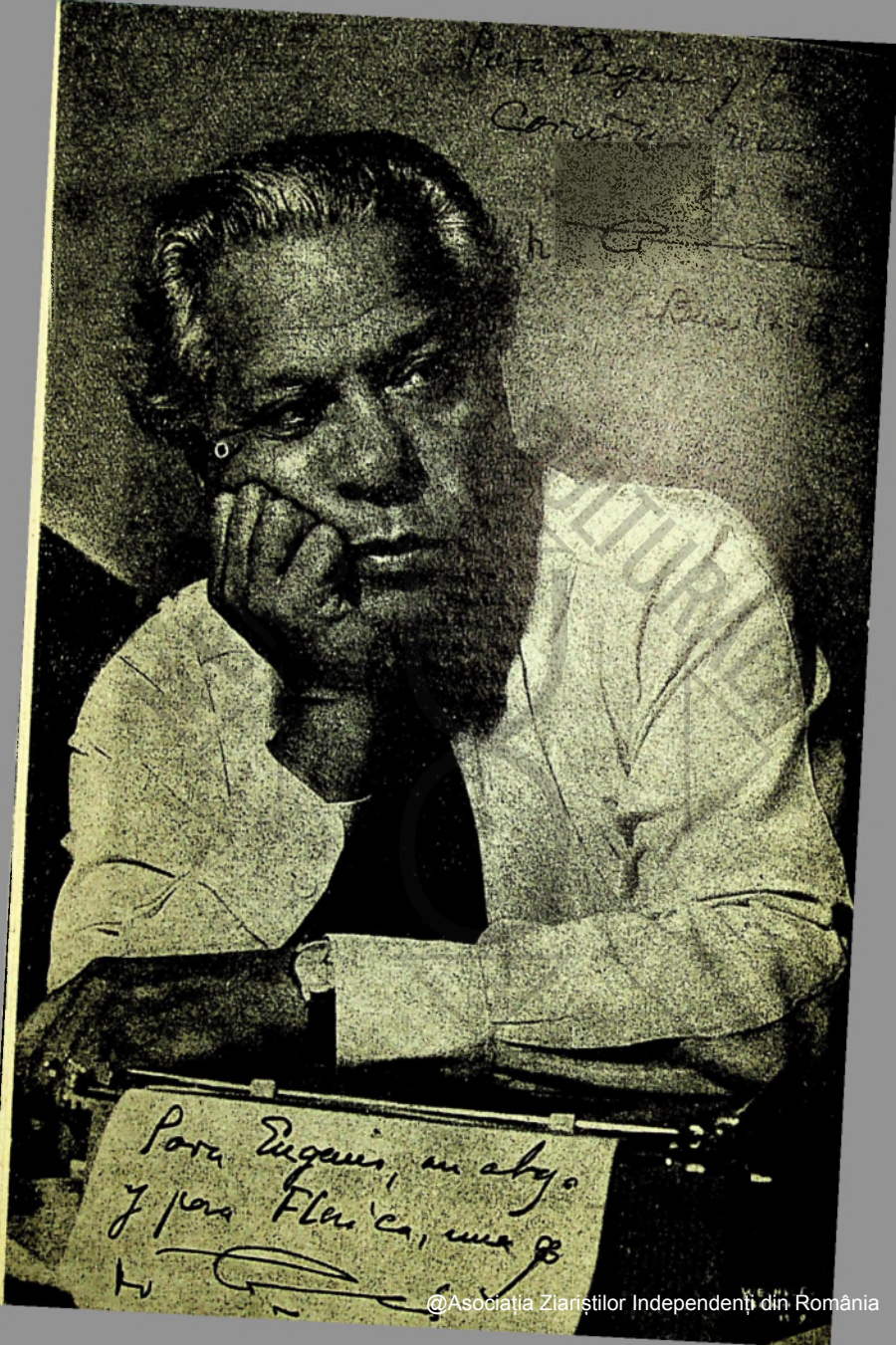
« Cuando vendrán a la Habana ? »

Sînt, împreună cu toţi tovarăşii mei, alături de Cuba, alături de Revoluţie, alături de poezia Revoluţiei cubane, alături de tine, dragul meu Nicolas.

Vom fi întotdeauna.

EUGEN JEBELEANU

Bucureşti, mai 1961



Pera Dugan, un abo
7 per Florica, una 8

Versuri

TRESTIE DE ZAHĂR

*Negrul.
lingă trestia de zahăr.*

*Yankeul
de-asupra trestiei de zahăr.*

*Pământul
sub trestia de zahăr.*

*Sîngele nostru
ieşuit !*

(Din «Songero Cosongo»)

MI-E PATRIA PE DINAFARĂ DULCE

*Mi-e dulce patria pe dinafară
şi mult amară-n miezul ei;
mi-e dulce patria pe dinafară,
cu înverşita-i primăvară,
cu înverşita-i primăvară
şi-un soare de venin în miezul ei.*



*Ce bolți de-albastru liniștit
îți văd, nepăsătoare, chinul!
Ce bolți de-albastru liniștit,
ay, Cuba, domnul ți-a sortit,
ay, Cuba, domnul ți-a sortit,
să-ți fie-atît de-adînc seninul!*

*O pasăre de lemn, minune,
mi-aduse-n ciocul ei cîntarea;
o pasăre de lemn, minune.
Ay, Cuba, dacă eu ți-aș spune,
eu ce te știu atît de bine,
ay, Cuba, dacă eu ți-aș spune
că ți-s de sînge palmierii,
că ți-s de sînge palmierii,
și că de lacrimi ți-este marea!*

Pe sub ușorul tău ris,
eu ce te cunosc prea bine,
sînge văd și lacrimi line,
pe sub ușorul tău ris.
Sînge și lacrimi
pe sub ușorul tău ris;
sînge și lacrimi
pe sub ușorul tău ris.
Sînge și lacrimi.

Omul din inima țării
stă așvîrlit într-o groapă,
mort înainte de naștere,
omul din inima țării.
Un cerșetor e, ah, Cuba,
și cellalt om, din cetate:
înflămînzît, drumuri bate
zîna întreagă cerșește
cu toate că poartă sombrero
și-n lume cînd vrea dănuiește.
(O spun în cîntu-mi deplin,
căci adevărul curat e.)

Că-n mîini yankee-i azi, ieri spaniole,
da, domnule,
pămîntul ce ne-a încălzit
mereu sărmanul l-a muncit,
că-n mîini yankee-i azi, ieri spanioli,
(păi, sigur!)
ce singur e pămîntul singur,
pămîntul care ne brăni!

Ca-ntinsa mină să nu obosească,
cuprînde-o fără întîrziere;



ca-ntinsa mână să nu obosească,
de-i albă, neagră, roșie, chinezească,
de-i albă, neagră, roșie, chinezească,
cuprinde-o în mîna ta precum se cere.

Un marinar american,
prea bine,
în restaurantul portului,
prea bine,
un marinar american
a ridicat asupra-mi mîna,
a ridicat asupra-mi mîna,
dar a rămas fără suflare,
prea bine,
dar a rămas fără suflare,
prea bine,
el, marinaru-american acolo-n port,
a ridicat asupra-mi mîna,
prea bine !

SENSEMAYÁ

Cîntec pentru uciderea viperei

*Mayombé-bombé-mayombé !
Mayombé-bombé-mayombé !
Mayombé-bombé-mayombé !*

*De sticlă sînt ochii de viperă;
pe-o creangă alunecă lin vipera;
cu ochii de sticlă pe-o creangă,
cu ochii de sticlă.
Vipera merge fără picioare;
vipera-n iarbă se-ascunde;
mergînd se ascunde în iarbă,
fără picioare mergînd.*

*Mayombé-bombé-mayombé !
Mayombé-bombé-mayombé !
Mayombé-bombé-mayombé !*

*Îi tragi cu securea, și moare;
trăznește-o !
Nu cu piciorul, că mușcă,
nu cu piciorul, că fuge !*

*Sensemayá, vipera,
sensemayá.
Sensemayá, ochii ei,
sensemayá.
Sensemayá, limba ei,
sensemayá.
Sensemayá, gura ei,
sensemayá . . .*

*Vipera moartă nu poate mânca;
vipera moartă nu poate şuiera;
nu poate umbla,
nu poate fugi.
Vipera moartă nu poate privi;
vipera moartă nu poate bea;
nu poate respira,
nu poate muşca!
Mayombé-bombé-mayombé!*

*Sensemayá, vipera...
Mayombé-bombé-mayombé!
Sensemayá, nu se mişcă...
Mayombé-bombé-mayombé!
Sensemayá, vipera...
Mayombé-bombé-mayombé!
Sensemayá, a murit!*

Din «West Indies, Ltd»

CA UN LUNG CROCODIL VERZUI

*Pe marea Antilelor, ce-altminteri
a Caraibelor se cheamă,
bătută de cumplite valuri,
de spume blinde-mpodobită,
sub soarele ce n-o slăbeşte
şi-n vînturile ce-o lovesc, —
cîntînd cu ochii plini de lacrimi
pluteşte Cuba pe-a ei hartă:
un crocodil verzui, prelung,
cu ochi de piatră şi de apă.
De zahăr, o coroană-naltă*

*fi țese trestia tăcută;
dar nu coroană-a libertății,
ci grea cunună a sclaviei.*

*De-afară, de regină pare
mantia-i, dar e de vasală;
mai tristă decît cea mai tristă,
plutește Cuba pe-a ei hartă:
un crocodil verzui, prelung,
cu ochi de piatră și de apă.*

*Proptit la țărmul mării, tu
cel care stai cu ochii-n patru,
ia seama, păzitor marin,
la vîrjurile iuși de sulii,
la tunetele-adînci de valuri,
la fîpătul sbucnind din flăcări,
la crocodilul deșteptat
ce-și scoate ghearele din hartă:
la lungul crocodil verzui
cu ochi de piatră și de apă!*

PĂMÎNT ÎN MUNȚI ȘI PE CÎMPIE

*Domn ești pe pămîntul țării,
peste arbori și pe râuri,
te-oi vedea;
peste păsări și pe vînturi
și pe munși și pe cîmpie,
te-oi vedea.
Ești stăpînul vieții mele,*

*viața mea ce doar a mea e,
nici măcar a mamei mele,
doar a mea.
Te-oi vedea.*

*De la trestia de zahăr
pîn'la tufele de roze,
ay, cum spinteci cu pumnalul!
Te-oi vedea,
ay, cum te-oi vedea de bine!
Te-oi vedea.*

*Ți-am trimis ieri o scrisoare,
scrisă toată cu-al meu sînge,
te-oi vedea,
ca să-ți spun că-ți cer acum,
cer cîmpia mea și munții,
te-oi vedea,
și-ți cer riul, jeuitul,
riul meu de lîngă arbori,
arborii foșnind sub vînturi,
vîntul plin de mii de păsări
și-a mea viață
viața-mi ce-i a nimănuia,
doar a mea.
Te-oi vedea.*

*De la trestia de zahăr
pîn'la tufele de roze,
ay, cum spinteci cu pumnalul!
Te-oi vedea,
ay, cum te-oi vedea de bine!
Te-oi vedea.
Fără de pămînt în țara-mi*



DIEGO RIVERA (MEXIC)

Coşul cu cale



FRANCISCO DOSAMANTES MEXIC)

*viețuiesc de-o veșnicie,
n-am un petec de pământ
unde să mă-ntind să mor.
Te-oi vedea.*

*Cu Fidel ce mă-nsoțește,
cu Fidel înfloritorul,
vin să-ți tai haina mînă,
vin să iau tot ce al meu e,
te-oi vedea,
vin să-mi iau din munți pămîntul
și pămîntul din cîmpie
te-oi vedea,
rîul meu de lîngă arbori,
arborii joșnind sub vînturi,
vîntul plin de mii de păsări
și-a mea viață,
viața-mi ce-i a nimănuia,
doar a mea,
Te-oi vedea.*

(1959)

În romînește de EUGEN JEBELEANU
Ilustrații de FLORICA CORDESCU

MAMITA ESTE LA RIU

ERA o dimineață însorită și strălucitoare, riul curgea involburat, iar păsărelele ciripeau vesele prin desișul copacilor. Pe malul drept se deslușeau două femei. Una îi spunea celeilalte:

— Dar bine femeie, de ce i-ai ținut ascunși în casa ta pe tinerii aceia?

Întrebarea o pusese Carmen, mulatra, prietenei sale Maria, în timp ce amândouă spălau din greu rufele rupte și vechi ale copiilor. Nimeni altcineva nu era prin preajmă.

Maria îi răspunse:

— Trebuia s-o fac; veneau de departe, erau încolțiți de poliști și mi-au cerut adăpost câteva ceasuri, ca să scape de urmărire, apoi urcau în munți. Nu puteam să-i refuz. Dacă nu-i primeam, îți închipui ce s-ar fi ales de ei.

Maria era o țărăncă umilă, cu părul lung, care-i cădea pe umeri, vălurit, ars de soarele puternic de munte; avea ochii mari, negri și puri, umbriți de tristețe. Locuia împreună cu fiul ei, în vîrstă de cinci ani, într-o mizerabilă cocioabă, cu pămînt pe jos, cu acoperiș de frunze, prin care pătrundeau razele soarelui arzător ca focul și luminos ca un briliant. Rămăsese singură, căci Pablo, soțul ei, fugise în munți, alăturîndu-se armatei revoluționare ca să lupte împotriva celei mai singeroase tiranii suferite vreodată de un popor din America.

Peruchito, așa-i spunea copilului, o întreba uneori:

— Mamita, unde tăicuțul?

Și ea îl alina:

— Tăicuțul s-a dus să lupte în munți, pentru patrie.

Băiatul o privea îngândurat, nedumerit ce-ar putea să însemne Patria... Și după aceea, tăcut, se apuca de joacă, pe podeaua murdară de lut, cu niște bucățele de lemn, care-i serveau drept jucării.

Astfel se scurgea viața trudnică a Mariei împreună cu Peruchito al ei; în fiecare zi ea pleca dis-de-dimineață la rîu și se înapoia acasă la nămiezi, fierbind cele cîteva bucăți de yuca sau tuberculi de cartofi dulci, pe care i le dăruia un vecin milostiv.

O dată, noaptea, polițiștii dădură buzna în casa ei, și izbind cu putere ușa, se răstiră:

— Nu-i nimeni aici?

Maria apăru îndată:

— Ce doriți?

— Vrem cafea, și repede!

Maria se grăbi să pună o strachină cu apă la foc pregătindu-le cafeaua. La vederea tinerei țărănci, cu trup frumos, pe



jumătate dezgolit de rochia zdrențuită, li se aprinseră simțurile. Și mâinile lor căutau s-o mângâie, lacome și nerușinate.

Într-o altă noapte, poposi în fața bordeiului un soldat al lui Batistta. Era un om cu înfățișarea crudă, cu o sticlire rea în ochi. La ivirea Mariei, care-l întrebă ce voia, el rânji:

— Știi tu ce vreau și fă bine și ține-ți gura.

Faptul că era gravidă nu reuși să-l înduplece. Mînat de-o poftă animalică, soldatul se năpusti asupra ei și o silui în fața copilului.

De atunci, Maria, zdrobită, se gîdea și mai mult la bărbatul ei care lupta în munți și la fătul ce i se zbătea sub sîn.

În ziua aceea de sfîrșit de decembrie, se sculă de cum se luminează și porni la rîu, lăsîndu-l pe Peruchito să se joace în pătucu-i sărăcăcios, făcut din ramuri de palmier și cu saltea de frunze. Tîrziu, însoțindu-și munca aspră cu un cîntec trist, Maria își depăna în minte frînturi din viața ei oropsită, copilăria fără bucurii a fiului său, lipsit de-un cămin mai omenesc, de haine, de pline, neocrotit de taică-său pe care nu-l mai văzuse de atîta amar de vreme.

Și pe cînd o frămîntau asemenea gînduri, nu departe, pe drum mărșăluiau oameni înarmați. Cismele lor stîrneau nori de praf. Împresurară bordeiul Mariei. Unul dintre ei împinse ușa cu atîta violență încît căzură pe jos bucăți din tavanul șubred. Peruchito, la auzul zgomotului, o zbughi afară, gata s-o strige pe maică-sa. Văzîndu-l ieșind, soldații îl și înhățară cu mâinile lor brutale, iscodindu-l:

— Unde este mama ta?

Copilul, înfricoșat, rosti cu o voce slabă și nevinovată:

— Mamita este la rîu.

La auzul acestor cuvinte, grupul de soldați zori spre malul rîului, unde țaranca își spăla rufe. Se apropiară de ea. Maria se desdoi de șale, speriată:

— Ce-aveți cu mine?

— Te prefaci că nu știi, ai? Dacă nu ne spui unde ți-e bărbatu', nu mai feți tu, că-ți crăpăm burta.

Instinctiv, Maria își ridică mâinile, vrînd parcă să apere pruncul pe care-l purta în pîntece.

Soldații deveniră și mai amenințători:

— Hai, vorbește, unde ți-e bărbatu'?

— Nu știu.

Furios, șeful lor își făcu vînt, izbind-o puternic cu vîrfurile cisme. Maria se prăbuși fără suflare, ferindu-și pîntecele cu

mîinile. Loviturile cădeau una după alta, necruțătoare, și ea se zvîrcolea pe jos, în chinuri, gemînd și bolborosind.

— Copilu' meu, copilu' meu...

În cîteva minute, biata femeie fu transformată într-o grămadă de cîrpe și carne însîngerată. Ucigașii plecară furioși că nu aflaseră nimic de la ea. În singurătatea cîmpului, Maria zăcea strivită, cu degetele crispate pe pîntece, sub cerul albastru și un soare plin de strălucire.

În bordeiul pustiu, Peruchito plîngea și o chema pe mamita, dar nimeni nu-l auzea, căci vecinii plecaseră cu toții în munți. Îndată ce se lăsa noaptea, învins de foame și de somn, băiatul adormi.

În zori apărură pe cărarea abruptă cete de oameni care strigau și cîntau. Revoluția triumfase și mulți dintre luptători, în acea zi de început de ianuarie, coborau de pe munte.

Pablo, cu barba crescută, pămîntie, alergă în goană spre bordei, dornic să-și revadă nevasta și copilul.

— Maria, am învins! Maria!

Băiatul țîșni afară din casă. Pablo îl săltă în brațe, îl sărută, cu dragoste și voioșie.

— Și maică-ta unde e, Peruchito? rosti nerăbdător.

— Mamita este la rîu, spuse copilul.

Pablo se grăbi într-acolo, dar cînd ajunse la rîu încremeni și ochii i se împăienjeniră de lacrimi. Un strigăt de durere i se rupse din piept:

— Nu, nu se poate! Nu se poate!

Printre ierburi, lîngă apele învolburate ale rîului, zări trupul sfărîmat al nevestei-si, cu mîinile adunate pe pîntece, cu ochii sticloși, holbați.

Pablo îi aduse acasă trupul neînsuflețit.

Toți vecinii se strînseră în jurul vajnicei femei, care murise într-un chip atît de tragic, ca să nu-și denunțe bărbatul. Acesta veghea la căpătiul ei, oftînd rar, întunecat.

Peruchito îl întrebă mirat:

— Tăticule, ce are mamita?

Pablo, cufundat în nemărginita lui durere, rosti încet:

— N-are nimic, fiule, doarme. Mamita e foarte obosită...

Adaptare de IERONIM ȘERBU
Ilustrații de PEDRO LOBOS (Chile)

— Dacă-mi închiriezi barca pentru un ceas, îți dau o sută de pesos! șopti inginerul la urechea bătrînului pescar.

O sută de pesos? Și tocmai acum, în acest moment cînd avea cea mai mare nevoie de ei? O sută de pesos? O sută de pesos? O sută de pesos? În auzul bătrînului, cifra răsuna ca vibrația prelungită a unui clopot. De cînd intrase în coope-rativă, nu pomenise un prilej mai norocos!

Gîndul îl purta înapoi, la timpul cînd toți pescarii localnici se adunaseră laolaltă să discute planul de dezvoltare al coope-rativei. Hotărîseră mai întîi să construiască șantierul, ca fiecare dintre ei să aibă barca lui, apoi, unindu-și strădaniile înălțaseră o hală înzestrată cu un frigorifer pentru a păstra peșteles tot atît de proaspăt ca atunci cînd se zbătea încă viu în undiță. Scăpaseră de negustori și intermediari și-și puteau vinde nestîn-jeniți rodul muncii. Foamea care se cuibărise cîndva în bordeiele lor fusese alungată. Pieriseră și bordeiele. În acele locuri răsăriseră căsuțe vesele și luminoase, un dispensar, o școală.

Da, bătrînul pescar își amintea. Toate aceste lucruri se înfăptuiseră sub ochii lui. Apucase să vadă orizontul lumî-nîndu-se, tocmai cînd credea că furtuna ce mocnea amenin-țătoare îi va sili pe cei de-o seamă cu el să naufragieze.

Ei, și iată că acum întîmplarea îi scosese în cale un domn cu o ofertă grozav de ademenitoare! Și nimerise exact în împrejurarea cînd fii-su, cu care lucra împreună, visa să aibe propria sa barcă pentru a se avînta pe mare. Era dornic să-și întemeieze un cămin și trebuia să-și asigure traiul familiei. Cît de potrivit picase acest domn inginer!

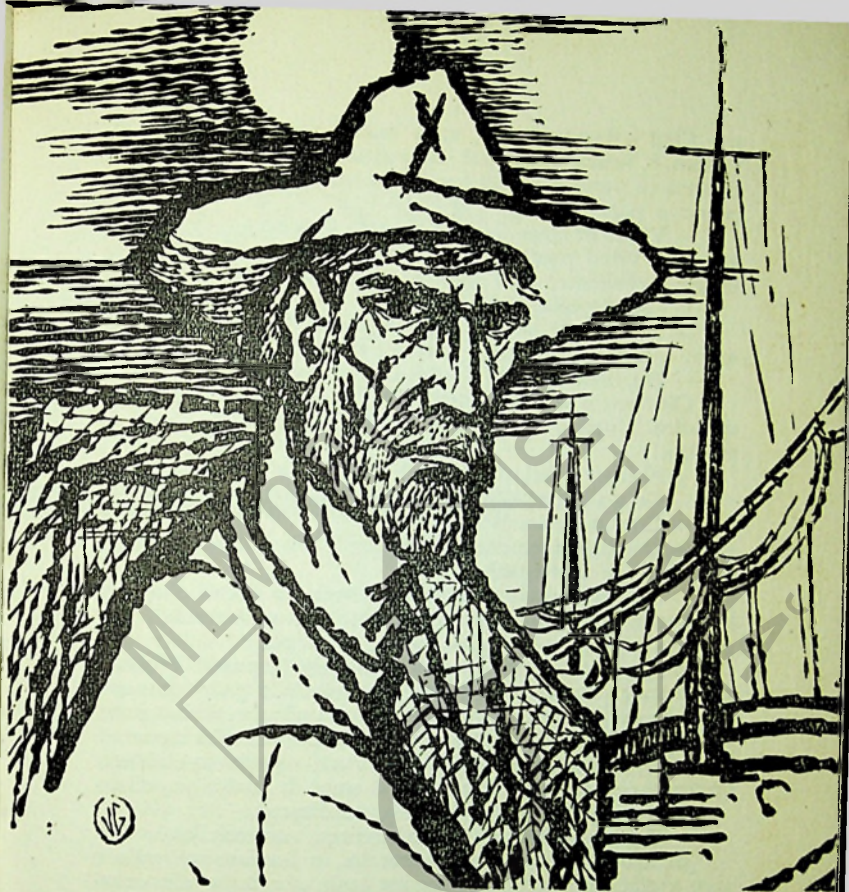
— Mergeți la pescuit? îndrăzni să-l întrebe, încercînd să se desmeticească.

— Da, dar dumneata ai să ne conduci... sîntem doi, trei prieteni și nu prea ne pricepem la navigație...

— Noaptea, la pescuit, e frumos! îngînă bătrînul, scăr-pinîndu-se în cap și, încolțit de-o bănuială, spuse: Și vreți să mergeți departe... în larg?

— Da, dincolo de prima geamandură.

După tulburarea din glasul inginerului, pescarul înțelese că era vorba de-o fugă.



Noaptea cubană, cu văzduhul mirosind a iod și salpetru, tăinuia fugarii, căci luna care prin strălucirea ei i-ar fi descoperit, se ascunsese în ceața unui nor. Barca, trasă la mal, se legăna în bătaia valurilor înspumate.

Cînd apăru inginerul, suna miezul nopții. În urma lui veneau o femeie îmbrăcată cu pantaloni lungi și un bărbat încărcat cu pachete. Săriră imediat în barcă, grăbiți, și bătrînul pescar o porni în larg.

— Vîntul ne ajută . . . cred că peștii s-au depărtat de coastă, spuse el, vrînd parcă să micșoreze tensiunea care creștea în liniștea apăsătoare, apoi întreabă: Ați adus și provizii?

— Da, răspunse sec, inginerul.

— Și băutură? se mai interesează pescarul. Întotdeauna, pe mare, e bine să mai tragi o dușcă de rom.

— Nu, rosti de astă dată omul cu pachetele.

Din nou îi învălui tăcerea. Nu se auzea decît plescăitul valurilor. După o vreme, stăpînul bărcii lovi cu pumnul în estribor:

— Naiba s-o ia!

— Ce s-a întîmplat? tresări omul cu pachetele.

— Cred că barca ia apă . . .

— Doamne, Dumnezeu! exclamă femeia înspăimîntată. E pericol de naufragiu?

— Nu, dar trebuie să încetînim viteza. În curînd ajungem la promontoriu. Mai avem vre-o cincisprezece minute.

— Ce ghinion! mormăi furios, inginerul.

Însfîrșit, cu băgare de seamă, neliniștiți, puseră piciorul pe uscat. Și atunci se produse neprevăzutul; prin întuneric îi ținteau gurile negre ale puștilor. Se auzi un foșnet de buruieni, pași omenеști. Uniformele verzi îi și înconjurară. Cei capturați izbucniră în injurături minioase. Fură repede imobilizați, cercetați; erau transfugi care voiau să scape de justiția populară.

Bătrînul pescar îi privi pieziș, cu dispreț:

— Ați vrut să-mi cumpărați cîntea, nemernicilor!

Se întoarse domol spre barca lui, o împinse pe valuri și, o vreme după aceea, în lumina lunii care ieșise din ceața norului, sclipeau solzii argintii ai primilor pești pescuiți în această noapte.

Bătrînul surise mulțumit . . . Cît despre fii-su putea să mai aștepte . . . Patria cea nouă îi va da și lui o barcă.

Adaptare de IERONIM ȘERBU
Desen de VICENȚIU GRIGORESCU

P R O F I L U R I

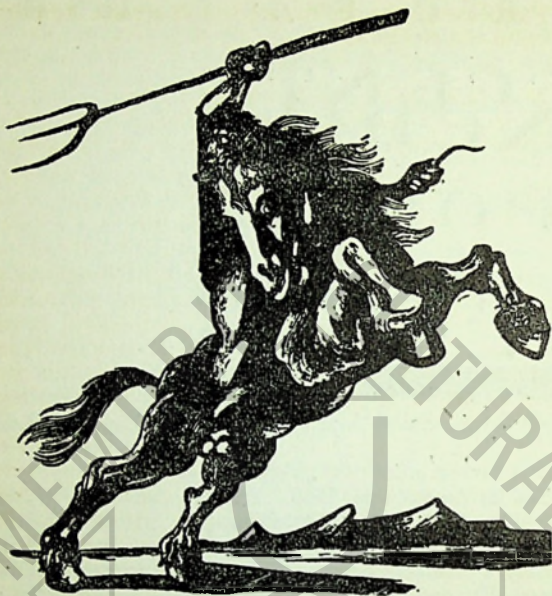
ACCENTE
INEDITE
IN
POEZIA
LUI
PABLO
NERUDA

de MARIA BANUȘ

Era în luna iunie 1960. Pentru a doua oară marele poet chilian Pablo Neruda ne vizita țara. Strinși în jurul unei mese, la Comitetul Național pentru Apărarea Păcii din București, câțiva scriitori, artiști, activiști ne exprimam bucuria de a-l avea din nou în mijlocul nostru, făceam prezentările de rigoare, schițam începutul unei convorbiri cordiale, care prin nimic nu părea însă că va sparge limitele obișnuite în asemenea ocazii.

Nu pot uita micul șoc psihologic pe care l-a produs intervenția stranie, visătoare, interiorizată, anticonvențională, plină de melancolie și umor a poetului: «Să vă povestesc cum am ajuns de la mangustă până aici în mijlocul dumneavoastră...».

Mangusta e un carnivor mărunț care trăiește în țările calde. Poetul, foarte tânăr, era consul al țării sale în insula Ceylon. Și era foarte singur. N-avea nici un prieten, nici o făptură apropiată. El, care exaltase în versuri juvenile singurătatea, îi simțea acum din plin veninul. Un consul chilian în Ceylon nu avea prea multe treburi. Ore întregi privea pe fereastră ploaia tropicală, bărbații desculți, femeile desculțe în hainele lor lungi, localnici ale căror visuri, gânduri, preocupări



ii erau străine. S-a împrietenit cu o managustă. Mica jivină dormea la picioarele lui. Stătea cu el la masă. Își alegea din farfurie bucățile care-i plăceau mai mult. Pablo avea un prieten, nu mai era singur. Dar avea nevoie de oameni. I-a căutat. I-a găsit.

Știam cu toți cât de lung a fost drumul străbătut de tânărul poet al frondei moderniste, individualiste, la poezia incandescent generoasă și combativă a poetului tribun, din ultimele două decenii. Dar povestea mangusteii spusă cu accente de candoare, confesiune și umor ne-a revelat pe tânărul Neruda de ieri și de azi, dintr-un unghi de vedere nou.

Pentru noi, Pablo Neruda este unul din cele mai strălucite exemple ale forței cu care umanismul socialist, pătrunzând în viața și în conștiința unor creatori de seamă, a ridicat opera lor pe cele mai înalte piscuri ale valorilor omenești.

Poetul însuși e pe deplin conștient de aceasta. Adresându-se Partidului său el spune:

M-ai făcut fratele celui pe care nu îl cunosc.

Patria mi-ai redat-o născându-mă iară.

Mi-ai dat libertatea pe care cel singuratec nu o cunoaște

.....
M-ai făcut indestructibil pentru-că-n tine

eu nu mai îmi sînt mie însumi un scop.

Liric prin excelență, chiar atunci cînd evocă (în *Canto general*) marea, tragică, singeroasă epopee a Americii de Sud, Pablo Neruda desfășoară cu o vigoare unică, în zeci de mii de versuri, cîntul multiplu, arborescent, ramificat la infinit, al solidarității populare, rezistența în fața violenței cotorpitorilor, exultanta dragoste de viață și ura față de singeroșii dictatori militariști.

Cele dintîi și cele mai firești metafore, care se iscă pe dinaintea noastră cînd încercăm să găsim o analogie personalității lui Neruda, sînt de ordin geografic: fluvii, continente, oceane sau planete. Trăsături majore ale poeziei lui te duc involuntar spre aceasta: vastitatea ariei sale tematice și a resurselor lirice, proporțiile operei, cît și interesul mereu treaz cu care poetul îmbrățișează întreaga natură: minerală, vegetală și animală; neobosita pasiune de globtrotter care a făcut din Neruda nu numai rapsodul Americii de Sud ci și al Europei și al Asiei. (*Strugurii și vîntul.*)

Ochiul lui Neruda are precizia și acuitatea unui savant naturalist — fenomen rar în analele poeziei universale. Natura ni se relevă în poezia lui infinit diversă și colorată, dinamică, torrențială.



Poet materialist, profund realist și dialectic, Neruda vede lumea în mișcarea ei ireversibilă, în contradicțiile și unitatea ei. *Odele elementare*, *Noile ode elementare* și *A treia carte a odelor* proslăvesc existența revelată în nesfârșitele ei moduri de manifestare (de la *Oda cepei* la *Oda bucuriei*).

Pasiunea cu care poetul spune *da* lumii, zugrăvind-o și cîntînd-o, nu-l împiedică să sezeze cu ascutime aspectele ei negative și tragice pe care le înglobează și subordonează viziunii sale optimiste, revoluționare.

Producția poetică a ultimilor ani, mai fecundă ca oricînd — cele trei cărți de *Ode elementare*, mai sus menționate, *Estravagario*, *Navigări și întoarceri* — marchează în evoluția poetului o perioadă de intensificare a incursiunilor psihologice, o punere cu mai mare gravitate, insistență și adîncime, a problemelor suscitade de tematica destinului uman, a vieții și a morții, a corelației dintre eu și natură:

*E nevoie să jaci o baie în mormînt
și din ferecata țărîină
să privești în sus spre orgoliu.
Atunci înveți să măsoari.
Înveți să vorbești, înveți să exiști.*

(Nu atît de sus.)

Cînd spun «gravitate», înțeleg o gravitate de conținut, de esență, căci ceea ce face originalitatea și farmecul unei cărți ca *Estravagario*, de pildă, e tocmai modul sarcastic, funambulesc, grotesc, dus pînă la absurd, în care poetul se joacă — în aparență — cu marile și gravele teme ale poeziei:

*Dacă v-aș spune că am suferit,
că în sfîrșit, voiam să ajung la taină,
că Domnul și cu Madona
m-așteptau în grădinile lor,
dacă v-aș spune dezamăgirea
de a nu muri așa de curînd,
dacă aș spune precum găina
că mor fiindcă nu mor,
atunci să-mi dai un picior la fund
să-i fie mincinosului pedeapsă.*

(Laringe.)

În *Navigări și întoarceri* tonul simplu, cald, direct predomină. Poezia capătă o mai pronunțată notă de reculegere, de blindețe, de bunătate activă, adînc umană, aplecată cu duioșie asupra celor mai modeste aspecte ale existenței:

*Poezia mea s-a născut pas cu pas,
mergînd cu încetul prin lume,
străbătînd drumuri bolovănoase,
mergînd alături de cei sărmani,
trăgînd la hamu-nghețat al sărăciei,
și sînt dator
acestor pietre ale drumului,
setei și chinului celui ce
rătăcește . . .
(Odă calului.)*

Poezia lui Neruda e un permanent dialog clocotitor, un dialog de dragoste sau de ură, de revoltă sau adeziune, de afirmare sau de negare.

Ceea ce printre altele i-a cîștigat audiența și afecțiunea unor mase de milioane și milioane de oameni e tocmai această atitudine angajată, combativă, cu care marele poet chilian atacă frontal temele majore ale contemporaneității: de la lupta pentru libertate pînă la rolul ce-i revine artei în viața socială. Cu sarcasm și umor, tribunul schițează jalnicul profil moral al poetului individualist, rupt de viața și de luptele poporului:



*Soldații vin
și trag,
trag în popor
asta înseamnă
în poezie;
iar fratele meu
poetul
e-ndrăgostit
și suferă
căci sentimentele lui
sînt marine,
iubește porturile îndepărtate
pentru numele lor
și scrie despre oceane
pe care nu le cunoaște;*

.....
*mănîncă pîine în fiече și
dar n-a văzut nicicînd
un brutar...*

(Omul invizibil.)

Consecvent cu sine și cu idealurile pe care le slujește, Pablo Neruda a făcut din arta sa un arsenal de luptă, dotat cu cele mai variate și eficace arme. Mereu prezent în cea mai arzătoare actualitate, el apără, cum spune atît de frumos *Hotarul pur* al păcii, al libertății, al socialismului; el înfierează cu ură nepotolită barbaria cotropitorilor imperialiaști și cîntă flamura neprihănită a Cubei revoluționare:

*Și de vor îndrăzni s-atingă fruntea
acestei Cube — libere, prin tine —
se vor lovi de pumnii strînși ai lumii.*

(Cuba revoluționară.)

Dragostea de patrie a celui ce iubește:

*pînă și rădăcinile
micuței mele țări friguroase ...*

se împletește în mod inextricabil cu internaționalismul său socialist.

Viața și opera sa îi dau pe deplin dreptul să afirme cu legitimă mândrie: *eu aparțin tuturor* sau, cu reculegere modestă, să-și închipuie că oamenii viitorului:

*vor spune poate:
« a fost un tovarăș »*

Cunoscut la noi în țară printr-un număr de poeme extrase din *Canto general*, *Strugurii și vîntul* și prin cîteva poeme mai noi apărute în reviste, el va oferi în curînd publicului nostru imaginea unui Neruda în plină maturitate creatoare, impetuos și reinnoit, cu accente inedite de duiosie și de umor, de sarcasm și de grotesc, de arabescuri fanteziste, și de optimism uneori tragic, prin care trece același fir roșu conducător al creației lui: patosul revoluționar și atașamentul față de umanitate.

Pe acest Neruda al *Odelor*, al lui *Estravagario*, al *Navigărilor și întoarcerilor*, am bucuria și sarcina plină de răspundere de a-l tălmăci în românește. Stadiul în care se află această muncă la ora actuală îmi permite să afirm că pînă la sfîrșitul anului noile poeme ale lui Pablo Neruda vor putea fi găsite în librăriile noastre.

Desene de JOSÉ VENTURELLI

RAUL GONZALES TUNON

ȘI CÎNTECUL REVOLUȚIEI

ARGENTINA, această «pampă de cîntece și țară de poeme» cum o numea unul dintre poeții ei clasici, Esteban Echeverría¹⁾, n-a dat lumii numai tangoul (compus la Paris pentru cheflii dezabuzăți din Montmartre) sau dezolarea în tehnicilor a pampei străbătută de cavalcade spectaculoase de *gauchos*, manipulînd lasoul pe platourile de filmare de la Hollywood, în ritmul chitarelor electrice. Argentina a dăruit culturii mondiale o zestre de poezie impresionantă prin valoare și cantitate. Glasul ei poetic a vibrat tulburător în peisajul literar latino-american. Marile conștiințe lirice argentinienne au intervenit în climatul creator al continentului imprimîndu-i trăsături noi, orientîndu-l spre o literatură închinată omului și problemelor lui, o literatură în care năzuința spre găsirea adevărului și a certitudinii devine crez și realitate.

Unul dintre cei mai mari poeți ai Argentinei, Raúl González Tuñón, s-a născut la 29 martie 1905, într-o mahala din Buenos Aires, dintr-o familie de muncitori, spanioli de origine. Din adolescență a pornit să colinde prin țară dedicîndu-se ziaristicii militante, nobilă profesiune căreia i se consacră și astăzi. La 20 de ani, după ce publicase poeme prin reviste, tipărește prima lui carte *El violón del diablo* («Vioara diavolului»), urmată, în 1934, de *Todos bailan* («Toți dansează»), volum ce-l desemnează ca pe un poet de factură nouă, pentru care frământările sociale încep să capete un sens artistic. În 1935, după un exil voluntar în Brazilia, determinat de rigorile unui guvern militar în patria sa, Tuñón pleacă în Europa, ca delegat la Primul Congres Internațional al Scriitorilor, de la Paris. Revine în țară cu volumul *La rosa blindada* («Trandafirul blindat»), publicat în 1936, carte în care noua lui orientare revoluționară și socială se vedește cu fermitate. Poetul își găsește adevăratul drum artistic, adevăratul crez politic, idei pe care le susține cu însuflețire și astăzi, în calitatea lui de membru al Partidului Comunist din Argentina.

¹⁾ Esteban Echeverría: poet clasic argentinian (1905—1951) autorul vestitului poem *Capitla* și a lucrării politice *Invățătura Socialistă* culegere de articole referitoare la organizarea socialistă a țării.

Evenimentele ce se pregăteau în Spania, fierberea populară a războiului civil, îi prilejuiesc splendidul poem *Domingo Ferreiro*, închinat unui cîmpoier — simbol al cîntecului popular — ucis de trupele de mercenari ale lui Franco. Așa cum scria într-o recentă scrisoare traducătorului său în limba romină: «*Domingo Ferreiro* este un simbol, un personaj legendar desprins din tradițiile populare ale Galiciei, ținut spaniol tipic. Cum știi și tu, cîmpoierul nu este specific numai scoțienilor. Un vechi cîntec popular începe așa: *Cîntă, Domingo, dă glas din cîmpoi, cîntă Domingo ! Nu vreau, nu vreau !* La Buenos Aires, unde m-am născut, l-am auzit în copilărie, din gura părinților mei, care erau emigranți spanioli, asturieni. Mulți ani după aceea, la vestea că franchismul a asasinat nenumărați patrioți republicani spanioli, am scris poemul pe care l-ai tradus tu... »

*Cîntă, Domingo, dă glas din cîmpoi,
cîntă, Domingo ! Nu vreau să mai cînt
pentru că singele curge șuvoi
gurile fluviilor noastre umplînd,
pentru că nu vreau și nu pot să cînt !
Pentru că ramura-i goală de foi
— ea ar fi dus-o-ntr-o poală de vînt
unui logodnic : șăran, matelot,
poate pescar... dar logodnicu-i mort.
Peste-al Galiciei aspru pămînt
ciuma aduse cumpliti soldățoi :
oamenii-n pini spînzurați stau la rînd...
Nu mai vreau. Nu mai vreau să cînt din cîmpoi.
Vin frații noștri — poporul flămînd —
vin să-i răzbune pe morți, vin convoi,
fi-vor în inima verii, curînd,
ei vor veni chiar cînd iarna e-n toi.
Urcă în munți cine nu-i în mormînt.
Jos, au căzut cei mai buni dintre noi :
ay, să nu văd lupii-n munte urcînd...
Cîntă Domingo ! Nu cînt din cîmpoi
pentru că nu vreau și nu pot să cînt.
Vin « popularii », viteji plini de-avînt,
vin ca să spulbere-al lumii gunoi ;
iată-i : în miezul istoriei sînt,
fi-vor în inima vremilor noi.
Cîntă, să dănuie popa, că-i sfînt,
cîntă, Domingo, nu vreau să mai cînt.
Praznice-n Spania nu-s, ci nevoi...
Nu mai vreau, nu vreau să cînt din cîmpoi.
Ay, tu, pescar, tu, șăran, matelot,
morți, bateți căile Spaniei, goi.
Frații din văi au să vină la voi.
Cîntă, Domingo, nu vreau și nu pot,
pentru că nu vreau și nu vreau să cînt.
Vin ca să-ncheie cu negrii slugoi,
vin luptători de nădejde, aducînd
al dezrobirii de moarte cuvînt*

*vin, vor veni printre morții-eroi.
Cîntă, Domingo ! Nu vreau să mai cînt !
Cîntă, să dănțuie-al viperei hoit !
Cîntă, Domingo ! Nu vreau, nu mai pot.
Nu vreau să cînte mîhnitul cimpoi.
Tace. Domingo Ferreiro e mort.*

La Paris, în acel an 1935, Tuñón însoțise uriașul fluviu uman care conducea trupul neînsuflețit al lui Henri Barbusse, militantul comunist francez, aducînd scriitorului luptător împotriva războiului, omagiul fluturînd al unui *vînt roșu de flamuri* :

*Cenușile-ți de pară,
cenușile de stele —
vînt roșu de drapele,
vînt lung, prelung, ce zboară.
Rămas-bun șuvișelor tale
pe frunte căzute,
mîinilor tale osoase și pale,
chipului slab, încreșindu-se-n cute,
vorbei domoale,
prîvirii străvechi și tăcute.
Vînt roșu de flamuri.*

*Cutezanțe, ardori și elanuri.
Prim combatant în războiul nostru, stîlm
împotriva războiului,
împotriva fascismului,
împotriva burgheziei. Primul.
Vînt roșu de flamuri.*

*Nu te plîngem, nu te jelim.
Sentimentalismul n-are-nșeles.
Nu plîngem iremediabilul tău deces,
trecerea-n vierme, la șintirim,
logica prefăcută scrum.
Nu te plîngem și, totuși, te plîngem postum.
Vînt roșu de flamuri.*

*Te plîngem ca pe un combatant care ne lasă,
dintre cei mai buni combatanți căliți în foc.
Visai mătăsure și fructe și obloane la casă,
visai amiezi liniștite, odihnitoare...
Încovoiat, ostenit erai, totuși, în fruntea trupelor de șoc
ale gîndirii revoluționare.
Vînt roșu de flamuri-lăstuni.*

*Erai, totuși, în frunte, luptînd pentru oameni,
pentru dezrobirea muncitorului și a țăranului, de foame,
pentru libertatea scriitorului-tribun.*

*Cher camarade, bătrîne Barbusse, rămas-bun !
Vînt roșu de flamuri-lăstuni.
Vînt roșu de flamuri-aeroplan.
25 de fete, 25 de codane,
purtau cele 25 de cărți ale tale
ca pe niște spade goale.
Mii de copii
urmau dricul potopit de flori și de ramuri.
În urma lor — mutilații — coloane.*

Și vîntul roșu de flamuri.

Războiul național de eliberare al poporului spaniol, dramatica înclăștare a Spaniei republicane cu hordale sălbatice ale fascismului, îi zmulg zguduitoarele poeme din volumele *Las puertas del fuego* (« Porțile focului ») și *La muerte de Madrid* (« Moartea la Madrid »). Atunci, în 1939, pentru Tuñón, Spania era « patria tuturor poezilor cinstiți din lume », uriașul mormînt al lui Federico García Lorca, poetul asasinat mișelește de gărzile civile franchiste. Dezrobirea pămîntului spaniol prefăcut de Franco în groapă comună, se impune ca o necesitate istorică pentru a cinsti postum jertfa eroilor căzuți. Alături de poetul asasinat odihnește neînfricatul revoluționar, scriitorul maghiar Zalka Máté, comandant, sub numele de generalul Lukács Pál, al celei de-a XII-a brigăzi Internaționale:

*General de Madrid, copleșit de țărîină,
cumplit general, general delicat
venit la Madrid din noiembrie și pînă
spre iunie-n floare zăcînd retezat.*

*Visătorul din pustă — erou în Castilii,
prin grîie sonore foșnînd, secerat
rămase-ntr-o zi generos în exilii
soldatul teribil, defunct delicat.*

*O carte visă, un ecou de lăută,
visa un pervaz și-un apus delicat
— crepuscul hispan — subț perdeauna tăcută
de sălcii cu vîlul — frunziș scuturat.*

*Căzut printre morși pe cîmpia coclîtă,
pe asprul pămînt spaniol, spulberat,
pe unde e inima ta risipită ?
Ce giulgiu o-nfășoară, de vînt delicat ?*

*Adio, adio, te plînge brigada,
eternă memorie, gînd delicat
pe asprul pămînt care-ți cîntă balada
cumplit general de Madrid, secerat.*

Consecvența lui activitate politică și poezia militantă pusă în slujba poporului sînt cunoscute și apreciate nu numai în America Latină ci și în restul lumii unde opera i-a fost tradusă în nenumărate limbi și a cunoscut tiraje impresionante, la fel ca și versurile celorlalți doi mari contemporani ai săi, chilianul Pablo Neruda și cubanul Nicolás Guillén.

Într-o culegere de poeme apărută în 1948, poetul revine la o temă, scumpă lui, evocînd chipul luminos al unei tinere fete spaniole, Amparo Mom, simbol de tinerețe și de iubire. Citez din aceeași recentă scrisoare: « Amparito Mom a fost soția mea. Era o femeie minunată. Am cunoscut-o la Madrid, în cursul anului 1935. M-am întors la începutul lui '37, în plin război civil și ne-am căsătorit după cîteva luni. A murit în 1940 ».

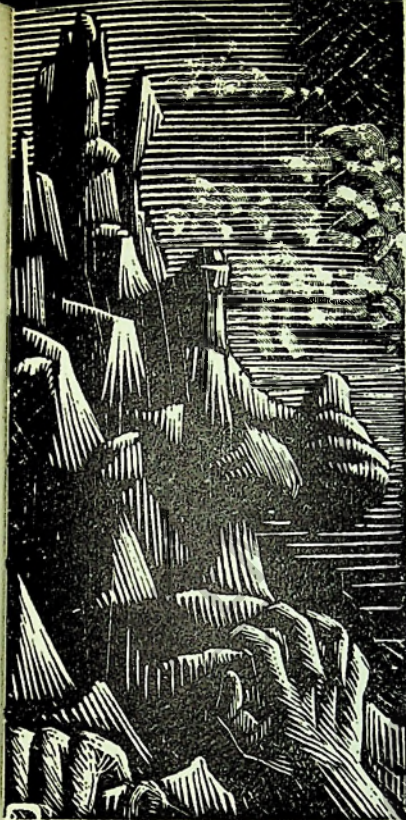
În contact cu problemele vitale ale contemporaneității, mesajul liric al lui Gonzáles Tuñón se angajează, deplin și direct, pe drumul realist al poemului politic, poetul punîndu-și și « cîntecul în slujba revoluției ». Într-unul din ultimele volume, *Luna cu trăgaci*, folosind conciziunea metaforei, Raúl Gonzáles Tuñón își consemnează nestrămutata încredere în libertate, libertatea căreia îi închină inima lui:

INIMA MEA

*Luați-mi totul — cărțile,
lampa, condeiul
și aerul din plămîni ;
ștergeți-mi de pe retină
peisajele țării,
din amintire —
fețele neaburite de vreme,
străzi, trenuri, vitrine.
Găuriți-mi haina cu gloanțe,
îndăbuși-ți-mi glasul curat.
Chiar de-ar fi să nu mai existe în veci
nici dangăt de clopot.
nici vin,
nici micuțe corăbii cu pînze
vîrlite în sticle — jucării de matrozi —
inima mea va bate ca și mai-nainte
în front
cu inimile soldaților Libertății.*

Tuñón dovedește astfel că « nu există divorț între poezia lirică și ceea ce se numește poezie socială sau politică. Poezia este și trebuie să fie politică ».

ROMULUS VULPESCU



romancierul
marilor
platouri

V. TEITELBOIM

CEEA ce impresionează în mod deosebit la Volodia Teitelboim, vigherosul romancier chilean, este desăvârșita armonie dintre scriitor și cetățean, pasiunea cu care artistul, turnînd în creația lui experiența de viață a omului, servește idealurile și lupta acestuia.

Format într-o epocă de violente ciocniri sociale, cîlit în anii regimului de teroare instaurat de președintele González Videla — ani în care a cunoscut exilul în acel lagăr al morții ridicat în Pisagua — Teitelboim a devenit una din acele personalități care se impun prin energia și hotărîrea cu care se avîntă în luptă, dăruindu-se cu patos cauzei pe care o servește. Ca scriitor, Teitelboim n-a cunoscut perioade frămîntate de căutări și ezitări. Pe deplin conștient de eficacitatea litera-

turii ca armă de luptă, el a făcut de la început din opera lui un bun al celor mulți, o uriașă oglindă în care se reflectă eroicele lupte ale poporului chilean.

În literatura chileană contemporană, Teitelboim a irupt cu impetuoșitate, aducând cu sine suflul înnoitor al unei proze virile și combative, adinc ancorată în actualitate, îmbibată de forța și clocotul vieții lui.

Apariția primului roman al lui Teitelboim, *Fiul salpetrului*, («Hijo de salitre» — 1952) a fost salutată de poporul chilean cu un entuziasm puțin obișnuit. Pablo Neruda, scriind cu căldură despre această carte, recunoaște în Teitelboim un scriitor cu o puternică vină epică și-i atribuie, fără șovăire, rolul de continuator al lui Baldomero Lillo în opera de făurire a unei literaturi chileane noi.

Fiul salpetrului este cronică amplă a unei epoci de puternice convulsii sociale în care proletariatul chilean, la începutul drumului pe care avea să-l parcurgă, dă primele mari bătălii, cunoscând primele dureroase înfringeri dar și primele izbânzi încurajatoare. Este o epocă de căutări — și autorul o prezintă în tot zbuiciumul ei prin urmărirea complicatei evoluții a lui Elias Lafertte, muncitorul care pînă să ajungă la conștiința de clasă, la sentimentul solidarității cu toți cei oprimați, a trebuit să trudească din greu în pampa stearpă, în minele de salpetru, unde viața oamenilor se plămădește din sudoare și sînge, să cunoască suferința și disperarea, înfrîngerea și revolta.

Adept al unei concepții esențial dialectice despre om și societate, Teitelboim prezintă evoluția eroului său în strînsă legătură cu viața societății în care acesta trăiește. *Fiul salpetrului* devine astfel o impresionantă frescă a marilor frămîntări care au dus la maturizarea proletariatului chilean. Hotărîtoare pentru formarea lui Elias Lafertte a fost tragica experiență a masacrului din Iquique, unul din cele mai crîncene episoade din istoria poporului chilean. Teitelboim evocă cu un dramatism sfișietor sîmbăta neagră din decembrie 1907 în care, la ordinul generalului Silva Renard, au fost omorîți patru mii de mineri greviști care protestau împotriva condițiilor neomenoase impuse de companiile de salpetru. Sacrificiul acestor vieți a trezit multe conștiințe adormite; și Elias Lafertte care pînă atunci, înclăștat în crunta luptă pentru existență, nu reușise să-și depășească individualismul, ajunge să înțeleagă că prin toată viața lui el aparține mării familii a muncitorilor. Hotărîrea lui de a se dedica luptei întregului popor dă sfîrșitului romanului un ton optimist, plin de încredere în victoria care trebuie să încununeze strădania oamenilor pentru mai bine.

La patruzeci de ani după masacrul din Iquique, poporul chilean este din nou martor al unei cumplite drame. În Pisagua, vechiul oraș pe care ciurma bubonică îl lăsase pustiu, căzut în ruină, invadat de nisipurile oceanului, o mie de exilați erau supuși unui regim de exterminare. Emoționanta lor luptă pentru viață și pentru libertate este înfățișată cu un profund umanism în *Sămînța în nisip* («La semilla en la arena» — 1957) roman în ale cărui pagini Teitelboim a turnat o parte din viața lui.

Față de *Fiul salpetrului*, masivă construcție epică din care figura personajului principal se desprinde în linii energice, *Sămînța în nisip* impresionează prin bogăția de culori și nuanțe, prin tehnica variată cu care autorul zugrăvește nu un erou, ci complicata împlinire a o mie de existențe umane care luptă cu moartea și cu disperarea în lagărul din Pisagua.

Din frînturi, din mici episoade, se construiește un mozaic de vieți de o fascinantă diversitate. Cu o sensibilitate care ține uneori de genul liric, Teitelboim se apleacă asupra zecilor de drame mai mari sau mai mici care se varsă, ca tot atîția afluenți, în marea dramă a lipsei de libertate; stăruie cu migală asupra

vieții intime a personajelor, căutînd parcă să demonstreze, prin fiecare figură nouă pe care o prezintă, înfîința bogăție a sufletului omenesc, unicitatea lumii interioare a fiecăruia. Prin aceste trăsături *Sămînta în nisip* ar putea fi considerat un roman psihologic. Și totuși, această operă a lui Teitelboim este — ca și *Fiul salpetrului* — o cronică, o cronică a istoriei contemporane a poporului chilean.

Teitelboim este un maestru în prezentarea marelui erou colectiv, poporul, pe care îl zugrăvește, cu un penel bogat, în momentele lui de încheștare, în clipele mari în care prin lupta lui se crează istoria; dar nu mai puțin impresionantă este vasta gamă de personaje pe care le-a creat.

Personajele lui trăiesc cu o autenticitate desăvîrșită, cu o simplitate și o naturalitate care fac din ele figuri de neuitat. Sînt oameni simpli, cu clipele lor de slăbiciune și descurajare dar capabili, în momentele de mare încercare, de o forță morală și o dirzenie care fac din ei adevărați eroi. Margarita, curajoasă și devotată soție a comunistului Raimundo; Julia Quilodrán, exilata care-și crește în lagăr cei opt copii sau bătrînul Morelli, care deși bolnav și slăbit ia parte la greva foamei, fac parte din familia acelor eroi impresionanți prin umanitatea și simplitatea lor pe care i-a dat într-o suită atît de vastă literatura sovietică.

O importantă componentă a realismului operei lui Teitelboim este caracterul ei specific național, profund chilean. În cărțile lui Teitelboim trăiește nu numai istoria poporului chilean, ci întreaga țară, cu natura ei, cu populația ei pestrîtă, cu obiceiurile și datinile ei. Paginile dedicate, în *Sămînta în nisip*, descrierii sălbaticului peisaj din munții Anzi și vieții indienilor aymară sînt de o frumusețe durabilă, captivînd prin măiestria folosirii elementului folcloric, prin evocarea miturilor, legendelor și riturilor primitive ale triburilor bășinașe. Ceea ce dă un farmec în plus acestor pagini împregnate de frumuseți folclorice este arta cu care Teitelboim, utilizează limba populară, cea veșnic vie și expresivă.

Stilul lui Teitelboim, stil de om obișnuit să vorbească mulțimii, are ca trăsătură esențială o mare energie și o mare varietate. Avîntat, dur, despuiat de înflorituri cînd acuză, concis și sec în multe din descrierile obiective, are inflexiuni calde și catifelări neabătute, cînd evocă scene lirice sau dă glas emoțiilor eterne ale omului de pretutindeni. Teitelboim nu este un erou al caznelor stilistice, fiind preocupat mult mai mult de ceea ce spune decît de forma în care se exprimă. Îngrijită, cu mare putere evocatoare mai ales în părțile descriptive, proza lui curge torențial și ușor incorect în părțile încordate, dramatice, unde gîndul o ia înaintea penitei. Dar stilul lui rămîne totdeauna captivant, pentru că pînă și în « greșelile » și scăpările lui vibrează o mare personalitate, care scrie nu de dragul scrisului, ci pentru a împărtăși lumii experiența, idealurile și mesajul lui.

Cărțile lui Teitelboim se impun prin bogăția materialului de viață pe care-l conțin, prin ideile lor nobile și generoase dar mai ales prin caracterul lor de document al luptei unui întreg popor. Prin opera lui, Teitelboim a răspuns prompt și cu deosebită măiestrie cerinței pe care o formula Pablo Neruda față de scriitorii chilieni contemporani: « Nouă, scriitorilor luptători din lumea capitalistă, ne revine sarcina de-a înfățișa adevărul acestei vremi: generalul Silva Renard sau președintele Gonzáles Videla nu pot să scape de marea judecată a istoriei. Scriitorii din Chile vor trebui să scrie cu sînge, da, cu sînge din Iquique sau din Pisagua; și astfel va să se nască literatura noastră »¹).

RODICA TEODORESCU

Ilustrație de CARMELO Y POSSE

¹ *Fiul salpetrului*, ESPLA, 1956. Prefața la ed. II. Trad. P. Iosif

BĂTRÎNUL ȘI BĂIATUL

Muncitorul Leif Arnold Holma, în vîrstă de 40 de ani, a cîștigat de curînd concursul pentru cea mai bună schiță literară organizat de ziarul norvegian *Dagbladet*, ziar care în atitudine împotriva înarmării atomice. La concurs au fost prezentate peste șapte sute de lucrări. Schița lui Holma, *Bătrînul și băiatul* a fost distinsă cu premiul întîi, deși a concurat alături de lucrările unor scriitori consacrați, ca Arthur Omre și Tuborg Nedreos. Holma este frezor la o uzină din Grurud, din apropiere de Oslo. De mai mulți ani, el își consacră timpul liber literaturii. Pînă în prezent, însă, n-a izbutit să se facă apreciat, deoarece editurile la care făcuse apel îi restituiau manuscrisele.

Despre schița antirăzboinică a lui Holma, criticul Martin Nag scrie: «Apariția ei, în paginile unui ziar burghez, în actualele condiții din Norvegia, prezintă o foarte mare semnificație. În prezent, cînd anumite cercuri vor să împingă această țară pe drumul înarmării atomice, Holma protestează împotriva acestor planuri, așa cum a protestat și Axel Hjoelland, care a scris, după cum se știe, piesa *El a spus „nu”*. Iată de ce schița lui Holma este înainte de toate, o mărturie a posibilităților de care dispune literatura norvegiană. »

Bătrînul îl ducea pe băiat de mîină. Mîina acestuia era mică, fierbinte și încrezătoare. Băiețașul mergea în capul gol. Avea părul negru, des și cîrlionțat. Pășeau în capul coloanei lungi de captivi.

Într-un loc, văzură un islaz; unde păștea o cireadă. Băiatul arătă tulburat într-acolo:

— Bunicule, ia uite ce de cai!

Bătrînul zîmbi:

— Nu-s cai, nepoate. Sînt vaci.

Băiatul se născuse într-un oraș mare și își petrecuse toți cei șapte ani din viață printre casele lui cubice de piatră, cenușii și reci. Nu mai văzuse vaci pînă atunci.

Bătrînul spuse:

— Ele ne dau lapte.

Băiatul știa asta. Se uită îndelung la vaci, apoi scînci:

— Bunicule, mi-e sete.

— Știu, nepoate — îi răspunse bătrînul. La toți ne e sete. Mai rabdă și tu. Acuși, facem popas și-o să bem și apă.

Băiatul nu se mai plînsese.

Era o zi de toamnă, cu aer cald și jilav. Peste noapte plouase și drumul încă nu se zîvntase. Bătrînul își conducea nepotul printre băltoace. Băiatul avea în picioare niște cizme vechi și rupte, cu șireturi de cîrpă.

De pe copacii înșirați de-a lungul drumului cădeau frunze îngălbenite. Pe alocuri, frunzele se așternuseră într-un strat gros și băiatul își tîra picioarele, afundindu-le pînă la glezne în covorul foșnitor. Dar bătrînul îl dojeni, spunîndu-i să meargă ca lumea. Cînd își tîrăsti picioarele, nisipul roade mai repede tălpile și șireturile se rup mai curînd.

— Și ai să umbli desculț — îl amenință bătrînul.

Băiatul îi dădu ascultare. După un timp întrebă:

— Bunicule, de ce nu-i și tata cu noi?

Bătrînul răspunse:

— A fost nevoit să rămînă. L-au luat la muncă.

— Și n-o să mai fim la un loc?

— Nu.

Băiatul chibzui în sine să și întrebă cu o voce plîngăreată:

— Da' de ce mai mergem noi, dacă n-a venit și tata?

— Nu știu, nepoate. Vezi de întrebă mai puțin. Soldaților nu le place să ne-audă vorbind. Nu e voie. Dacă vrei să-mi spui ceva, fă-o încetșor.

— Bine. Băiatul întrebă în șoaptă: — Soldații se supără pe noi, da?

Bătrînul dădu din cap.

— De ce se supără? Doar nu le-am făcut nimic. Eu sînt tot timpul cuminte.

Bătrînul răspunse obosit:

— Pentru că sîntem prizonieri, iar ei sînt puși să ne păzească.

Băiatul rămase o vreme tăcut, apoi vorbi din nou:

— Acolo unde mergem, o să fie și tata?

— Nu. Poate va veni mai tîrziu. Hai, nu te mai gîndi la asta. Las' c-o să-l mai vedem noi.

Bătrînul vorbea încet, pe un ton liniștitor. Dar băiatul continua să scîncească:

— Vreau la tata...

— Nu se poate, nepoate.

— Vreau!

— Nu se poate! Bătrînul scoase un oftat. — Hai, nu te opri, că te înhață soldații.

— Nu vreau!

— Trebuie!

Bătrînul strînse mai cu putere minuța copilului. Băiatul izbucni în plîns.



Eug. Mihaescu

— Unde-i mama ?

— În cer.

— Acolo unde stă Dumnezeu cu îngerii lui ?

— Da, e la îngerii. Acolo se simte bine.

Băiatul căzu pe gânduri, dar nu mai întrebă nimic. Apoi uită cu totul de asta.

Bătrînul își zise: « Ferice de el ! Ce știe el ! Nici măcar ce-i moartea nu știe. Cu toate că, în curînd, poate, o să moară... »

Mergeau de cînd se luminase de ziuă. La amiază, coloana intră într-un sat. Dincolo de sat curgea un rîu.

Brutăria satului se afla lîngă drum. Din brutărie venea un ispititor miros de pîine caldă, abia scoasă din cuptor.

Băiatul sughiță printre lacrimi:

— Mi-e foame, bunicule,

Bătrînul răspunse:

— Mai rabdă. Doar am mîncat înainte de-a pleca din lagăr.

— Asta a fost de mult. Mi-au dat o nimica toată.

— Lasă, lasă ! În curînd o să mîncăm iar. Gîndește-te la altceva și ai să uiți de foame.

— Nu pot, bunicule, mă doare burta.

— Las' că-ți trece.

Locuitorii satului, țărani săraci, stăteau grupuri-grupuri, uitîndu-se în tăcere la captivi. La o răscruce a drumului, se jucau două fete. Făcuseră în nisip un pătrat mare, împărțit în careuri și săreau într-un picior dintr-un careu într-altul, împingînd cu vîrfurile picioarelor o pietricică roșie, un ciob de cărămidă.

Băiatul se ascunsese de străini în spatele bunicului, dar ieși la iveală de îndată ce le văzu pe fete. Oamenii cei mari erau departe; fetele, de-aceiași vîrstă cu el, continuau să se joace fără să le pese de nimic. În mijlocul drumului lucea o pietricică roșie. Băiatul se aplecă repede și o ridică. Bătrînul îi porunci îngrijorat.

— Aruncă piatra ! Hai !

— Nu — răspunse băiatul. N-o arunc, că-i frumoasă.

— Nu se poate ! Nu e voie să ridicăm nimic din drum. Și apoi, piatra e a fetițelor de colo; nu se poate să le-o iei.

— Am găsit-o, răspunse îndărătnic băiatul. E a meal

— N-are-a face; arunc-o ! Dacă te vedeau soldații, puteau să te ucidă. Dar băiatul strînse și mai cu putere piatra în mînă.

Drumul coti și-o porni de-a lungul unui rîu lat.

Apele bogate ale rîului curgeau înspre miez-de-noapte. Șirul de copaci se sfîrși. De amîndouă părțile drumului și rîului se întindeau lanuri galbene de grîne coapte, legănîndu-se în bătaia vîntului. Prizonierii se uitau la țărani care strîngeau recolta. Căii și secerătorile îl făcură pe băiat să uite o vreme de amărăciunile lui.

Apoi, iar începu să scîncească. Îi era tot mai avan foame, tot mai rău îl dureau picioarele. Cipicii se umpluseră de nisip, tălpile se tociseră, șireturile se rupseseră. Bătrînul nu mai îndrăznea să se oprească, ca să i le lege. Soldații nu-și luau ochii de pe captivi și nu le îngăduiau să zăbovească. Tevile negre urmăreau amenințătoare coloana și bătrînul știa că nu e de glumă. Încercă să-l liniștească pe băiat.

— Acuși ajungem, făcu el. Atunci ai să te odihnești.

Băiatul se porni pe plîns. Mîngîierile nu mai ajutau la nimic. Dar bunicul avea în rezervă un mijloc mai eficace. Spuse:

— Dacă ți-e foame cu adevărat, ai să mîncîci. Am în buzunar o bucată de plîne. E uscată și tare, dar și tu ai dinți tineri și ascuțiți.

Plînsul încetă.

Bătrînul zîmbi:

— Am să-ți dau cîte-o bucățică. Bine ?

— Da, da, bunicule ! Băiatul avea vocea rugătoare. — Ai multă plîne ? Mi-o dai mie toată ?

— Da, toată ! Dar mai întîi, șterge-ți lacrimile. Și vezi de mîncîncă cu băgare de seamă, ca să nu te vadă nimeni. Că altfel îți iau soldații piînea.

Băiatul dădu din cap și se șterse la ochi cu pumnul murdar.

Bătrînul viri mîna în buzunar și se apucă să rupă bucăți din plîne, pe care băiatul le vîra repede în gură.

Piînea n-ajunse pentru multă vreme. Bucata era mică, iar băiatul tare flămînd. Cînd se sfîrși piînea, bătrînul adună resturile cu degetele. Voia să le mînce, dar băiatul întinse mîna și inima bătrînului nu se putu împotrivi. Tot nepotul mîncă și firimiturile.

Simțindu-se parcă mai bine, băiatul uită pentru o vreme că-l dureau picioarele. Dar foamea nu se potolise. După ce înghiți firimiturile, întrebă cu o voce mieroasă:

— Mai ai, bunicule ?

— Nu mai am. Gatal

Rîul își purta apele lin, fără praguri. Pe alocuri, se apropia de drum. Bătrînul cunoștea și drumul, și rîul. Spuse că după cîteva ore, or să dea de un pod mare. Băiatul se tot milogea, cerînd de mîncare. Atunci bunicul îi spuse:

— Cum ajungem la pod, o să ne oprim și-o să îmbucăm cîte ceva.

Pe mal creștea o iarbă înaltă. Peste rîu se lăsă un cîrd de rațe. Băiatul nu văzuse niciodată păsări atît de mari. Bătrînul fu nevoit să-l lămurească: îi spuse cum vîslesc rațele cu lăbuțele lor, care au o piele între degete, cum se afundă ca să caute de mîncare.

Apoi îi spuse povestea bobocului de rață, care și-a pierdut mama și a rămas singur-singurel pe lume. Toată vara a hoinărit de unul singur, trecînd prin tot felul de întîmplări. Dar povestea avea un sfîrșit trist. Bobocul ajuns într-o pădure mare și deasă a fost înghițit de-o vulpe flămîndă.

Povestea nu-i plăcu băiatului. Îi ceru bunicului să-i spună alta:

— Bunicule, spune-mi-o pe aia cu piticul Jakob !

Bătrînul surse:

— Bine, dar asta nu-i o poveste adevărată, nepoate. A născocit-o bunicu-tău cînd erai mititel de tot și te ținea pe genunchi. Acuma te-ai făcut băiat mare și povestea asta nu-i de tine. Mai bine să-ți spun alta...

— Nu, vreau să-mi spui povestea cu piticul Jakob !

Băiatul era foarte hotărît. Bătrînul surse din nou:

— Care va să zică n-ai uitat povestea, măcar că a trecut atîta vreme de-atunci.

— N-am uitat-o și vreau să mi-o mai spui o dată. Vreau să-mi povestești despre piticul Jakob și despre flarele pădurii.

— Ei hai, fle ! Numai să-mi spui tu începutul. Sînt bătrîn și mai uit și eu. Băiatul rîse.

— Nu-ți mai aduci aminte unde trăia piticul Jakob ? Întrebă el.

— Ba bine că nu! Trăia într-o pădure.

— Într-o căsuță roșie.

— Așa-i, într-o căsuță roșie. Și în pădure erau tot felul de fiare. (Băiatul încuviință cu un semn din cap.) Erau tigri și elefanți, lei și urși, maimuțe și alte vietăți. Nu?

— Da, bunicule! Dar vezi că în poveste nu erau decît o broască țestoasă, un leu, un elefant și un elan.

— Da, da; acum mi-aduc aminte.

— Mi-o spui, bunicule?

— Să încerc.

Bătrînul își adună gîndurile și începu să-i povestească despre piticul care hoinărea prin pădure, culegînd poame și flori și stînd de vorbă cu fiarele pădurii. Cînd povestea ajunsese la întîlnirea dintre pitic și broasca țestoasă, care scîncea pentru că o durea un picior, cînd bunicul îi istorisi despre leul care l-a speriat pe pitic și despre elefantul care stătea pe malul unui rîu și se stropea cu trompa, băiatul începu să ridă. Dar rîsul i se opri deodată cînd bunicul îi înfățișă întîlnirea cu elanul, care i-a îngăduit lui Jakob să se suie călare pe el și l-a dus în goană prin toată pădurea, pînă la căsuța cea roșie.

Povestea se termină. Băiatul întrebă:

— Dacă întîlnim și noi un elan, o să mă ia în spinare?

— Poate.

— Bunicule, în pădure sînt multe fiare sălbatice?

— Multe, foarte multe.

Băiatul spuse mîhnit:

— Eu n-am văzut niciodată fiare sălbatice.

— Unde eră să le vezi?

— Aș vrea să fiu leu, ca să-i mănînc pe soldații care ne păzesc.

— Ce tot vorbești, nepotule! Să nu mai spui una ca asta.

Băiatul amuți. Dar un flăcău, care avea tot capul bandajat, se întoarse spre ei și spuse:

— De ce ți-e teamă, moșule. Tot una, nu mai avem mult de trăit.

Bătrînul răspunse:

— Vorbește mai încet, că te-aude băiatul.

— Ei și? Acuși o să vadă și el. Ori ești tare de urechi, de n-auzi împușcăturile de la capătul coloanei? Sînt împușcați toți cei care rămîn în urmă.

Bătrînul răspunse mînios:

— Aud eu bine și știu ce se-ntîmplă. Dar de ce să speriem copilul?

Mai făcură cîțiva pași, apoi bătrînul se întoarse spre nepot:

— Uită-te la cer; ce frumos luminează soarele de după nori!

Băiatul își ridică ochii în sus, dar șiretlicurile bătrînului nu mai foloseau la nimic. Spuse, plîngînd:

— Mi-e foame și mi-e sete. Mă dor picioarele...

Bătrînul scoase un oftat.

— Calcă și tu mai ușor. Cum ajungem la pod, o să ne odihnim. Am să-ncerc să-ți dreg și cipicii. Acolo o să ne potolim foamea și setea.

Soarele se lăsase spre asfințit. Amurgea. Norii se făcuseră nevăzuți.

Drumul pe care mergeau acum era uscat, plin de colb. O pîclă cenușie învăluia coloana. Colbul acoperise straietele bătrînului pînă la brîu și se așternuse pe fața băiatului. Băiatul plîngea amar, dar nu mai zicea nimic, fiindcă praful îi umpluse nările și gura și-i pătrundea în gît. Pe urmă conțeni din plîns. Doar lacrimi răzețe îi mai brăzdau obrazii, lăsînd în urma lor cărări murdare;

Îl usturau ochii din pricina nisipului. Bătrînul se uita mereu în jos, la nepot. Acesta își tira anevoie picioarele și ținea capul în pămînt, așa încît fața nu i se vedea.

Drumul ducea tot de-a lungul rîului. Aici, albia se îngustase, apele curgeau mai repede, iar din loc în loc se zăreau praguri lungi.

Mai străbătura un sat, dar băiatul nici nu băgă de seamă. Colbul îi acopere ochii și urechile. Nu-i vedea pe curioșii înșirați de-a lungul drumului, care se uitau la captivi.

La o oră după ce-au ieșit din sat, bătrînul rupse în sfîrșit tăcerea:

— Văd podul, băiatule. Acuși ajungem!

Băiatul rămase tăcut. Bătrînul repetă mai tare:

— Acuși ajungem la pod. Îl și văd. A mai rămas puțin de tot. Pe malul celălalt e iarbă, e o poiană mare. Acolo o să ne odihnim. Da' ce, nu m-auzi? Nu primi nici un răspuns.

Acum, numai mîna bătrînului îl ținea pe băiat să nu se prăbușească. Dar nu se mai aflau în capul coloanei. Împușcăturile se auzeau tot mai aproape.

Picioarele băiatului mai suiră un dîmb. Mai departe nu putea merge. Bătrînul încercă să-i dea curaj. Dar băiatul nu-l auzea. Atunci bătrînul îl ridică și-l trecu podul.

Cu băiatul în brațe, bătrînul înainta cu greu, abia mișcîndu-și picioarele, prin iarbă. Din spate se auzi un tropot de cizme soldățești. Dar bătrînul nu întoarse capul.

Băiatul nu auzi rafala pistoalelor automate și nu simți nici o durere cînd gloanțele tari și fierbinți îl străpunseră.

Cu o clipă înainte de-a se prăbuși bătrînul, mîna băiatului se desfăcu și lăsa să cadă ceva în iarbă. Era o pietricică roșie...

În romînește de IGOR BLOCK

Ilustrație de EUGEN MIHĂESCU



Născut în anul 1892 în Bosnia, unde și-a petrecut copilăria și adolescența, Ivo Andrici debutează ca poet în 1918. În curând, însă, îmbrățișează genul nuvelistic și scrie un șir de nuvele remarcabile, publicate de-a lungul anilor în mai multe volume. În anul 1945 publică și trei romane, scrise în timpul ocupației hitleriste; Podul peste Drina, Cronica Travnicului și Domnișoara (din care publicăm fragmentul de mai jos).

Ambianța socială și politică a Bosniei este cadrul în care autorul, un fin psiholog, zugrăvește cu o deosebită forță, o lume în descompunere. Ivo Andrici se numără printre cele mai mari figuri ale literaturii iugoslave contemporane.

Paula Gheorghiu 20

S. Ionescu

DOMNIȘOARA

Domnișoara se trezi și această trezire era neobișnuită. Ridicată din apele adânci ale somnului, din toropeala inconstiență, nu o întâmpinară zorile; o lovi lumina albă a zilei ce copleșea parcă o lume scoasă din ritmul ei obișnuit. Dezmeticită, se grăbi să stringă așternutul, să se ocupe de obișnuitele treburi matinale, dar n-apucă să facă un pas, că se împiedică de ceva. Lucrurile din jur începură să se clatine, să se învălmășească, cuprinse de un joc nefiresc. Gîndul că a dormit mai mult ca de obicei îi dădu o stare de zăpăcăală și teamă că ratase o afacere importantă. O ratase iremediabil.

— Ce zi e azi? se întreabă domnișoara. Nu mai e dimineață de mult. Ar trebui să se grăbească, dar ea se mișcă anevoie, cu gesturi moi, de liană, iar privirea îi este învăluită parcă într-un abur de vis. Este oare cu adevărat trează? Sînt dimineți cînd te ridici din pat abătut, cu sentimentul că vei o zi proastă, că totul îți va merge dea-ndoaselea. Mă rog, însă acum nu poate fi vorba de așa ceva. Nu încapă îndoială că în această i se va petrece un lucru ieșit din comun, ori, poate că s-a și petrecut.

Da, chiar așa. Domnișoara însăși n-ar putea preciza clipa în care aflase tot ce se întîmplase, deoarece faptele nu i se dezvăluiră dintr-o dată, ci treptat, după ce făcu cîțiva pași, schimbă cîteva cuvinte și surprinse cîteva uitături ciudate.



Întîiul om pe care-l întîlni în stradă era factorul. Avea pentru ea un plic ușurel, neînsemnat.

— Nici o poliță? întrebă din obișnuință.

— Nu, domnișoară. Nu mai sînt în circulație.

Uimită, cercetă cu privirea chipul poștașului. O figură comună, roșcată, chinuită, care — culmea! — azi afișa un zîmbet viclean, iar ochii lui clipeau obraznic și cu subînțeles. Așa se răzbună omul mărunț, de jos, cînd i se oferă prilejul. Domnișoara îi întoarse spatele și se îndreptă spre oraș.

În drum întîlni și alte figuri cu o expresie asemănătoare. Erau, oricum, altele. Privi însă atent chipul fiecăruia și descifră, de la om la om, ca dintr-o scrisoare, sensul acelei zile stranie, pînă în clipa cînd îi apărură în fața ochilor adevărul în toată goliciumea lui, halucinant și de necrezut: dispăruse banul, fără urmă; nu mai exista, nu mai avea nici o valoare. În nici un chip și în nici un loc.

Domnișoara avu senzația că se prăbușește, fulgerată de un șoc lăuntric ce-i luă vederea și o lăsă cu gura căscată. Încrămeni în mijlocul străzii. Într-o clipă își aduse aminte de casa de bani, de registrele și conturile de casă și goni într-acolo. Se năpusti pe ușa prăvăliei ca scăpată din foc, deschise cu mîini tremurătoare casa de bani, și, într-o orbire, își vîrî brațul în felurile despărțituri acum goale, pipăind îndelung pereții reci de oțel. Îl strigă pe contabilul Vesa. În zadar; totdeauna lipsește cînd ai nevoie de el. Pesemne, o dată cu banul, dispăruseră și contabilii și tot ceea ce era legat de existența lui.

Se repezi chemîndu-l pe Vesa, poliția, pe oricine s-ar găsi în apropiere, să afle dacă se știe ceva despre tot ce i se întîmplă ei și lumii întregi. Se lovea cu pumnii în cap, în piept, de parcă n-ar fi fost ale ei. Nimeni nu-i dădea un răspuns, nu-i lua în seamă cuvintele. Pretutîndeni, la fel. Nu se mai vindea, nu se mai cumpăra cu bani și pentru bani. Lumea se uita la ea cu un zîmbet

îngăduitor, luînd-o drept o ființă ieșită din comun, o ființă ruptă de realitate, care de mult nu-și dă seama de ceea ce se petrece în jurul său. Și, la orice pas, la orice întrebare și răspuns, se lovea de adevărul limpede și inexorabil: banul nu mai exista. Da, banul a părăsit lumea ca un lucru fără trebuință. Pămîntul a rămas fără un galben. Și nici nu-i duce lipsa. Viața curge mai departe, oamenii lucrează, fac comerț, dar fără bani.

— Cum, în ce mod? se bălăba domnișoara.

— Uite-așa, răspundea din spatele teighelei negustorul rece și nepăsător, cu tonul cu care altă dată era deprins să zică: «La noi nu merge cu tocmeala, domnișoară. Prețurile sînt fixe».

— Și cum rămîne cu cei care au mînuit toată viața numai bani și au făcut trafic?

Cum încerca să afle ceva în plus, să înțeleagă într-un fel această stare neobișnuită, ce părea mai degrabă un coșmar decît adevărat, toți clipeau din ochi, zîmbeau și-și vedeau de treabă. Un negustor de mărunțișuri îi suflă, așa, într-o doară, în timp ce-și așeza marfa pe tarabă:

— Ehe, nu mai merge cum mergea. Vezi-ți mai degrabă de-ale tale și lasă-i pe ceilalți în plata domnului.

Și tăcu chitic.

— Dar ce afacere se mai pot încheia fără bani? întrebă domnișoara cu ochii înlăcrimați, ca cineva oprit la o rîspîntie, care nu știe încotro s-o apuce. A rostit așadar și ea adevărul acesta de necrezut, ce o urmărea ca o himeră. Da, banul a dispărut de pe fața pămîntului. Pămîntul a fost jefuit. Nu, mai rău. S-a petrecut un fapt nemaipomenit: a dispărut ideea banului. Cuvîntul acesta și-a pierdut înțelesul. Ducații nu mai valorează o para chioară, bancnotele au fost măturate, luate pe fărîș și aruncate la coș, asemeni foilor de mică publicitate pe care trecătorii le iau, ca nu peste mult să le arunce. Acțiunile le găsești într-un ungher, printre gazetele ilustrate ale unui timp apus. Cambiile sînt niște scrisori ale unor defuncți necunoscuți: lipsite de înțeles, de sens, de valoare. Registrele de contabilitate și-au sistat operațiunile la o anume rubrică, și acum zac fără viață, ca niște lespezi de piatră însemnate cu hieroglife netălmăcite.

Ziua era albă și-avea luciri metalice, iar domnișoara umbla din chioșc în chioșc, din stradă în stradă, pînă la istovire. Tot ce vedea, îi întărea conștiința unui adevăr crud: moneda părăsise pămîntul, lăsîndu-l neînsușit, fără sînge, fără putere de a se urni. Ba, înainte de toate, uimitor era faptul că oamenii se obișnuiseră cu gîndul acesta, încît, în lașitatea lor fără margini, își orînduiseră un trai fără aur, familiarizîndu-se, fără prea mare greutate, cu noua lor situație.

— S-a mai pomenit una ca asta? Viața a devenit caraghioasă, fără sens și, poftim, totuși ești nevoit să trăiești mai departe. «*Așadar, a fost odată . . .*» Ei, nu. Totul nu poate fi decît o înșelătorie, o trădare, o păcăleală de întîi april, pusă la cale de o omenire răuvoitoare, neobrăzată. Ce naiba să mai cred? Și unde-s autoritățile, poliția, unde sînt tribunalele, bisericele?

Domnișoara strigă după ajutor. Trecătorii întorceau capul privind-o cu răceală și nedumerire. Un sergent de stradă îi ceru să nu tulbure și liniștea publică, altminteri va nimeri la arest.

Prin urmare, așa se petreceau lucrurile. Pînă și autoritățile dezertaseră de la datorie, trădaseră. Îngrozită, domnișoara o rupse la fugă. Unde sînt popii, muezinii, rabinii? Unde-i justiția? Unde sînt legile? Slujitorii domnului erau în biserici și-n ranguri. Cu toții, cît de cît, cu îndeletnicirile lor. Aveau înfățișarea de totdeauna și îndeplineau ritualurile tradiționale, îndemnînd la încredințarea soartei în mîinile voinței divine și la netălmăcirea a tot ce ne vine de sus.

Dezgustată și desnădăjduită, femeia goni mai departe, nimerind în piața din fața bisericii. Orologiul din turn bătu orele nouă. Treisprezece bătăi. Deci orologiul continua să meargă. Așadar, timpul mai e măsurat în ore. Mai există încă operațiunea numărătorii. La ce bun, dacă nu există banul? Ce să numeri? Ce să socotești? Calculele nu și-au pierdut oare însăși rațiunea de a fi? Pesemne s-au adaptat și ele la noua stare de lucruri, ca toate din jur.

Domnișoara simți o poftă nebună să se lungească pînă la înălțimea clopotniței, să scuipe ceasul acela de tinichea și toate numerele scrise pe el. Numai un asemenea gest ar fi putut răspunde copleșitoarei și pînă atunci necunoscutei sale minii. Țipa în gura mare — biată șoaptă nevinovată față de ceea ce ar fi dorit domnișoara să fie.

— Așa, perfizilor, ticăloșilor!

Ocăra cu nemiluita vremurile, omenirea, simțindu-se tot mai izolată, mai singură, mai înfrîntă, însă trufașă și mindră pentru neostenita ei dragoste pentru aur, pentru martiriul său dus pînă la capăt, pentru disprețul ei fără margini, azvîrlit tuturor.

— Va să zică, nu se mai află nimeni să miște un deget pentru a apăra, a salva de la pieire banul, medita domnișoara. Și totuși, l-ați iubit, mi se pare, cu toții. Ce dor vă era de el! Ce dor!

Știa domnișoara ce spune, deoarece îi văzuse pe oameni în cele mai neprevăzute, mai ridicole și mai triste situații. Pentru toți el era preaslăvit, atotputernic. Și-ar fi vindut tot, tot, neprecupețind nimic pentru vișelul de aur. Și-acum îl trădaseră pe neașteptate, întorcîndu-i spatele. Iată fiara cu numele de « om »!

Gindurile negre, drojdia tare a miniei, amărăciunea, starea de înfrîngere și descumpănire se răscoliră de-a valma în făptura domnișoarei. Privirea îi deveni apoasă, glasul îi amuți, picioarele i se muiară. Se prăbuși. Rămase acolo asemeni unui cocoloș de cîrpe azvîrlit pe caldarîmul pieții.

Și în clipa aceea domnișoara se trezi, se deșteptă cu adevărat. La lumina slabă a zorilor acelei zile de iarnă se destrămă ușor și visul ei atît de nebunește și de dureros plăsmuit. Dar realitatea la care s-a trezit a avea, nu era de fel mai plăcută decît aceea din vis.

Pipăi îndelung cu degetele amorțite așternutul calduș, pe care era lungită. În corp mai simțea tremurul miniei și răceala aspră a pavajului din fața bisericii. Starea de zăpăcăală mai dură o vreme, pînă ce lucrurile din odaie căpătară înfățișarea lor reală, intimă și familiară.

Sări din așternut într-o clipă. Așa, sumar îmbrăcată, domnișoara se repezi la birou, trase sertarul din mijloc, cu broască americană, își scoase o servietă de piele și răsturnă pe masă bănerul din ea. Erau șase hirtii de cîte zece dinari și doi dinari de metal. Îi privi ușurată și-i puse la loc. Deci, totul era în ordine. Toți banii din lume sînt la locul lor, asemeni acestor șase hirtii. Așa e și firesc. Un vis neghiob, fioros. Îl trăise, dar s-a topit ca un fum.

— Cum de-am putut să plăsmuiesc un asemenea vis? Și ce legătură poate avea el cu realitatea?

Aceste gînduri îi dădeau domnișoarei o umbră de nedumerire. Dar ea le gonia. Simți un frig în oase și se viri în patul ce-i mai păstra căldura. Inima începu să-i bată neliniștită, respirația îi deveni mai greoaie. Căldura așternutului și certitudinea realității o liniștiră însă curînd. Închise ochii și vorbi fără un înțeles anume. O toropi somnul din nou.

Se trezi, ca de obicei, cu cîteva minute înainte de șapte. Își făcu toaleta de dimineață, luă micul dejun și porni spre prăvălie. Obsesia

visului din timpul nopții o urmări tot drumul, iar îndoiala — nălucă — nu-i da pace de fel.

Aproape de magazin se întâlnește cu factorul care îi achită, ca de obicei, câteva polițe. Tulburată, numără banii o dată, de două ori. Îndoiala era pe aproape, în ea, o simțea. În sfârșit, iscăli polița. Ținând într-o mână bancnotele, cercetă cu privirea chipul poștașului. Era o figură comună, roșcată, chinută. Parcă ar fi spus: «*Slujba nu-i grea de loc, dar e plătită prost. Ai multe guri de săturat și n-ai cum s-o scoți la capăt, treizeci de zile, dintr-o singură leafă. N-ai cum.*» Nici pomeneală de zîmbetul viclean și privirea piezișă. Așa, da, mai are omul un pic de liniște. Își așează amîndouă mîinile pe biroul mic, mîngîind cu palmele postavul verde, pătat de cerneală. Respiră ușurată.

Ieșind din prăvălia umedă, slab luminată de soarele lui februarie, factorul se opri o clipă locului și se scutură ca de un frig. Voia să uite ochii aceia iscoditori, răi, plini de groază. Își continuă drumul, luînd-o pe partea bătută de soare și bombăni pentru sine:

— Ptiu, ce privire înfricoșătoare are Rajka asta! ducă-se dracului cu bogăția ei cu tot! Doamne ferește, ce privire, te bagă, domnule, în sperieți!

În romînește de POP SIMION

Ilustrație de L. BRAUN

CAILE LITERATURII ÎN AMERICA LATINĂ

EDGAR PAPU

LITERATURA țărilor din America Latină — fie și privită numai în faza actuală — prezintă un fenomen atât de vast și de grandios, încît nu poate fi arătată în limita paginilor de față, fără primejdia unei relatări superficiale. De aceea ne vom mulțumi să o grupăm pe cîteva teme, derivate din realitățile sociale respective.

America Latină este privită îndeobște ca o mare unitate nediferențiată. Această privire corespunde numai pînă la un punct adevărului. În primul rînd, unitatea cea mai vizibilă a continentului este de ordin lingvistic, cu predominarea limbii spaniole, urmată în al doilea rînd de portugheză și, în sfîrșit, de franceză. Mai puternică, însă, decît unitatea lingvistică este aceea a aspirațiilor de emancipare politică și economică. Faptul poate fi urmărit chiar sub ochii noștri, pînă în cea mai stringentă actualitate. Manifestări cum au fost conferința de la Mexico-City pentru suveranitate națională, eliberare și pace, sau conferința regională de la Havana a muncitorilor din agricultura țărilor Americii Latine ne-au relevat impresionant acest al doilea aspect al unității existente. Faptul se răsfrînge în literatura diferitelor țări latino-americane cu o notă comună, esențială.

Totuși, aceste țări au fiecare individualitatea lor distinctă, fizionomia lor specifică, determinată de deosebitele procese de dezvoltare istorică și de condițiile sociale diferențiate, care s-au întipărit în constituirea lor. Astfel au putut fi practicate o serie de grupări, după diferitele perspective în care ne situăm. Una din ele ar fi aceea care deosebește o Americă albă, o Americă neagră și o Americă roșie. Din prima categorie face parte îndeosebi sudul, adică țări ca Argentina, Chile sau Uruguay. În a doua categorie intră regiuni cu

o compactă populație neagră, cum ar fi Brazilia, precum și unele țări din Marea Caraibelor, ca Haiti și Cuba. În sfârșit, așa numita America roșie cuprinde leagănele vechilor civilizații indigene, adică Mexic și Peru, precum și alte țări populate masiv cu indieni, ca bunăoară Bolivia sau Paraguay.

Dar o altă grupare, deopotrivă de valabilă, este și aceea condiționată de nivelul civilizației sau de conștiința politică și socială mai mult sau mai puțin dezvoltată a fiecăreia dintre țări. Statele Americii Latine prezintă contraste puternice în această privință. Așa, de pildă, Mexicul, a cărui revoluție din 1911 îl face beneficiarul unei tradiții de aspirații democratice de jumătate de veac, relevă în domeniul învățămîntului general și al culturii o dezvoltare care nu a fost atinsă de alte state latino-americane, cum ar fi Bolivia sau Paraguayul. Țările care posedă o industrie dezvoltată sînt depozitarele unei conștiințe mai înaintate decît a celorlalte rămase la faza exclusiv agrară. Bunăoară Cuba, cu numeroasele sale fabrici de zahăr și rafinării, sau Chile, țară cu o intensă industrie extractivă, au dezvoltat o clasă muncitoare activă și conștientă, ceea ce explică succesele obținute de aceste țări în lupta lor de eliberare. Nivelul acestor țări se deosebește simțitor de acela al regiunilor exclusiv agrare.

În sfârșit, o altă grupare se poate alcătui după așezarea geografică mai apropiată sau mai depărtată a țărilor latino-americane de S.U.A. Toate aceste țări — cu recenta excepție a Cubei — poartă pe umerii lor jugul unui regim politico-economic impus de capitalul american. Însă există și aici o gradăție, o diferențiere de intensitate, în măsură să prilejuiască sectoare distincte. Îndeobște, țările cele mai puternic dominate de Statele Unite sînt celea aflate în vecinătatea sa geografică. Mexicul nu poate uita nici acum că teritoriul său a fost redus la jumătate de către hrăpărețele cercuri imperialiste din SUA. Fără să stabilim o regulă generală, putem totuși spune că dominația Statelor Unite apasă — în unele cazuri fericite *a păsă* — mai puternic ținuturile vecine, adică țările din America Centrală și din Marea Caraibelor. Din 1899, Cubei i s-a impus un statut colonial, Porto-Rico nu și-a cucerit — măcar pe plan formal — independența nici pînă astăzi. Panama suferă stăpînirea americană pe teritoriul național al faimosului canal. În aceste regiuni s-a exercitat o opresiune mai intensă, întreținîndu-se, pînă în cele din urmă, cea mai deasă rețea de dictatori, aserviți monopolurilor, un Batista, un Trujillo, un Somoza. De aceea și izbucnirea elanurilor liberatoare — de la revoluția mexicană din 1911 și pînă la actuala revoluție cubană — a fost aici mai puternică, în veacul nostru, decît pe alte latitudini ale Americii Latine. Iată, deci, atîtea elemente, care decid trăsăturile diferențiale, configurația specifică a fiecăruia dintre statele latino-americane, și care se vor repercuta în forme variate pe planul uriașului fenomen literar corespunzător.

Să privim fiecare din grupările amintite prin prisma diferitelor lor efecte în literaturile respective. Vom începe cu cea distincție care privește separat o Americă albă, una neagră și a treia roșie. Trebuie să precizăm din capul locului că nu un criteriu de rasă ne-a prilejuit această grupare, ci unul exclusiv social. Pe acest ax social se polarizează, bunăoară, distincția dintre orientările literare a două din cele mai importante țări latino-americane, Argentina și Brazilia, prima făcînd parte din America albă, iar a doua din America neagră.

Mai întîi în Argentina, lipsa brațelor de muncă, pricinuită de starea înapoiată a vechilor *gauchos*, de dese exterminări și exoduri din timpul dictaturii lui Rosas, a ridicat pe primul plan problema emigrărilor. Acest postulat a fost pus în aplicare mai cu seamă sub mandatul prezidențial al lui Domingo Faustino Sarmiento (1878—1884), care, pe temeliile democratice,

a promovat țara în rîndul statelor civilizate europene. Imigrarea, mai ales cu italieni, s-a continuat și în anii următori, în proporții atît de mari, încît, încă din 1890, numărul imigranților ajunsese la paritate cu acela al descendenților din vechii coloniști spanioli.

Faptul a schimbat structura țării și, ca urmare, și a literaturii, care, în veacul nostru, nu mai păstrează comun cu cea anterioară decît aceeași limbă spaniolă. Pe cîtă vreme în secolul al XIX-lea obiectul dominant al preocupărilor literare era legendarul *gaucho*, păstor semi-nomad al pampei — alcătuind un motiv care culminează în epopeea *Martin Fiero* a lui José Fernandez — în veacul nostru motivul primordial este cu totul altul, și anume *imigrantul*. Tipul social al celui venit din afară devine generatorul unui conflict — al unei ciocniri între două lumi — ceea ce determină în Argentina înflorirea dramei mai mult decît în orice țară latino-americană. Această temă a imigrației va avea și ea istoria și etapele ei.

Bunăoară, pe la începutul secolului, în jurul lui 1910, apare drama intitulată *La gringa* (Venetica), datorită lui Florencio Sanchez, unul din cei mai de seamă dramaturgi ai continentului american. Aici, ostilitatea, dictată de trecutul tradițional, a unui bătrîn descendent din *gauchos*, față de o familie de imigranți agricoli italieni, se stinge prin îndrăgostirea fiului său de fiica imigrantului. Căsătoria tinerilor este văzută ca o nouă uniune simbolică între cele două mentalități rivale, uniune care va duce la înflorirea patriei. Mai recent, un alt dramaturg, Martinez Estrada — în același timp autor al unei foarte subtile *Radiografii a pampei* — în drama sa *Vîndătorii* evocă atmosfera retrogradă și sordidă dintr-o familie hrănită cu prejudecăți ale trecutului, unde domnește spiritul fraudei, al ipocriziei, al superstiției. Și aci intervine, în cele din urmă, un străin, de astă dată cu funcțiunea de justițiar, care denunță nelegiuirile familiei. Fără ca acest străin să fie un *gringo*, adică un « venetic », el răsfrînge totuși conflictul între două mentalități opuse, pe care l-a adus cu sine fenomenul imigrației, și care a decis predominarea genului dramatic în literatura argentiniană. Dar genul și tema evoluează o dată cu înrăutățirea condițiilor economice actuale. În asemenea condiții, imigrantul nu mai este generatorul unei ciocniri, ca în *La gringa*, ci un obiect în sine dramatic. Așa se întîmplă în zguduitoarea dramă *Mateo* de Armando Discépolo unde un bătrîn imigrant italian, după o muncă cîstită de zeci de ani, se află împins de mizerie în mocirla declasării. Nevoia îl silește să ajute pe niște spărgători, ceea ce face ca sfîrșitul unei vieți oneste să naufragieze în degradare civică și temniță.

Dar tema *imigrației* cuprinde aci și alte genuri decît cel dramatic. Ea contribuie și la închegarea unuiu din cele mai originale aspecte ale liricei argentinienne, așa cum se desprinde bunăoară din poezia unui José Pedrani sau a unui José Portogalo, ei înșiși fii de imigranți. Pedroni și Portogalo cîntă lupta grea a imigranților pentru existență, precum și muncile lor agricole sau meșteșugărești.

Amîndoi fii de muncitori, amîndoi persecutați pentru vederile lor înaintate, ei ne ajută să înțelegem cum imigrația, care a adus în țară o mare masă de oameni ai muncii, a stimulat prin aceasta promovarea ideilor progresiste în Argentina. Filonul tematic al *imigranților* a avut, deci, o constantă valoare reprezentativă și a fost mereu prezent în această importantă zonă a Americii albe.

Nu același lucru se întîmplă în Brazilia. Deși au avut loc și aici puternice valuri de imigrație, totuși faptul n-a constituit niciodată o problemă acută

și primordială; în Brazilia mina de lucru era cu anticipație asigurată prin existența milioanele de sclavi negri, care, și după eliberare, au continuat să practice muncile cele mai grele. Iată, deci, cum orbita problematicei sociale se deplasează în raport cu cea argentiniană, împrumutînd, în felul acesta, alte ecouri și literaturii. Obiectivul cel mai însemnat devine aci emanciparea negrilor, acea luptă pentru *abolitionism*, care a mobilizat energiile și mințile luminate din Brazilia veacului trecut, și care a dus în cele din urmă la victoria cauzei. Încă de pe atunci această luptă s-a răsfrînt în literatură, și anume în lirica genialului romantic brazilian Antonio de Castro Alves, a cărui culegere *Sclavii* («Os escravos») a avut un răsunset imens. Mai tirziu, către sfîrșitul veacului trecut, Brazilia l-a dat pe primul mare poet negru, Juao da Cruz e Souza, autorul celebrului *Cîntec negru* («Canção negra»), care este izbucnirea sfîșietoare a unei dureri seculare.

Deoarece condițiile de viață ale negrilor nu încetează nici în veacul nostru de-a fi apăsătoare, conștiințele înaintate ale Braziliei continuă să-și aștească și acum privirile asupra lor. Astfel, un poet extrem de dotat ca Jorge de Sima, în a doua sa fază de creație, cînd scrie *Poemele negre*, caută să pătrundă folclorul negru; el nu-l cultivă, însă, pentru pitorescul său, ci pentru a se transpune la izvorul strigătelor de durere ale oropsitului popor african și a-i înțelege mai adînc suferințele acumulate de-a lungul anilor de sclavie. La rîndul său, un scriitor atît de multilateral ca Jorge Amado, căruia nu i-a scăpat nimic din aspectele sociale majore ale Braziliei, n-a trecut cu vederea nici această componentă a vieții braziliene. În romanul său *Jubiahá* se lasă și Amado cucerit de datinele și folclorul negru; printre altele, el ne dă o magnifică evocare a ritului orgiastic *macumba*. Totuși nu se oprește aci, ci urmărește destinul apăsător al unui negru, care, trecînd prin tot felul de privațiuni și umilințe, își găsește în cele din urmă adevăratul drum în rîndurile partidului comunist. În sfîrșit, un fapt literar cu adevărat senzațional, și petrecut numai în 1960, este *Încăperea cu lucruri de aruncat*, însemnările zilnice ale unei negrese, Carolina Maria de Jesus, care timp de cincisprezece ani s-a întreținut culegînd hîrtie și alte obiecte de prin gunoaiele unei mizerabile periferii din orașul Sao Paulo. Cartea prezintă un protest viguros împotriva inegalității sociale, protest ridicat de o persoană apartenență la categoria năpăstuită a foștilor sclavi. Faptul relevă că motivul *negrilor* este încă viu și central în Brazilia, alcătuiind o importantă trăsătură distinctivă a literaturii ei naționale. Același lucru se poate afirma și despre alte țări latino-americane cu o compactă populație neagră, uneori chiar exclusivă, cum este cazul cu Haiti; aci marii lirici haitieni, Jean Briere și René Dêpestre, cîntă cu accente de o inegalată intensitate suferințele seculare ale negrilor și exploatarea lor de către albi.

În sfîrșit, pentru a completa imaginea grupării noastre disociative, după criteriul a trei Americi divers colorate, vom mai semna și ceva din literatura continentului roșu. În acest sector, țara cea mai importantă este, desigur, Mexicul. Spre deosebire de multe alte țări latino-americane, care, la începutul colonizării spaniole sau portugheze, au găsit pagini albe în istoria indigenilor respectivi, Mexicul — vechiul Anahuac — a adăpostit pe teritoriul său o civilizație strălucită, cea aztecă, ale cărei numeroase și mărețe vestigii aduc mereu aminte de ea. Grandoarea ei pune în cumpănă orgoliul iberic al descendenților din vechii colonizatori europeni; cuceritorii devin astfel cucerii și vor să se integreze în tradițiile autohtone ale patriei. Un poet reprezentativ ca Ramon Lopez Velarde, care, în ciclul său liric *Suavă patrie* întonează cele

mai vibrante accente de patriotism, nu evocă nici domnia lui Carol Quintul, nici a lui Filip al II-lea, ci destinul tragic al lui Cuahtémoc, ultimul împărat aztec. Această înscrisiere în tradiția autohtonă influențează, după cum se știe, și opera marilor pictori progresiști mexicani, a unui Rivera sau a unui Siqueiros. O asemenea orientare devine cu necesitate progresistă, fiindcă ea atrage atenția asupra unei răsunătoare nedreptăți sociale. Tocmai indienii, vechii și legitimi stăpâni ai țării, a căror civilizație autorizează actuala mândrie națională, tocmai ei alcătuiesc categoria socială cea mai urgentă. Fiind deposedați de bunurile lor, li s-a acordat numai pământurile cele mai pietroase și mai sterpe, fără altă perspectivă decât a mizeriei și a foamei. Un poet ca Alfonso Reyes, în cunoscuta sa poemă *Ierburile Tarahumarei*, consemnează tulburător această dramă a nedreptăților indieni. Iată, deci, cum *imigrantul, negrul și indianul* determină sunete deosebite în vastul ansamblu al literaturilor latino-americane.

Dar o altă grupare a țărilor respective am spus că se precizează după nivelul mai mult sau mai puțin ridicat al conștiinței politice și sociale. Locul întâi, în această privință, îl ocupă țările cu o compactă clasă muncitoare, cum ar fi Cuba, unde imperialismul yankeu își stabilise exploatarea sa de zahăr, și Chile, folosit încă pentru industria sa extractivă. Nu este, deci, de mirare că cea mai înaltă conștiință socială și cea mai artistică expresie literară își află împlinirea în doi poeți de faimă mondială aparținând acestor țări, cubanul Nicolas Guillén și chilianul Pablo Neruda. În același timp, Chile a dat și un prozator, în a cărui operă răsună accentele puternice ale luptelor



muncitorilor și aspirațiile lor curajoase către emancipare și dreptate socială. Este vorba de V. Teitelboim, care, o dată cu romanele sale *Fiul salpetrului* și *Sămînță în nisip* — unde printre altele ni se prezintă în chip zguduitoare o grevă a foamei — reușește să atingă nivelul și exigențele realismului socialist.

Cu totul altul este obiectul scriitorilor din țări mai înapoiate, menținute la faza agrară, scriitorii care ilustrează îndeobște numai un realism critic, am spune de cea mai bună calitate, dacă n-ar fi solicitat uneori de tentații naturaliste. Ei evocă viața grea de pe plantații, precum și suferințele *peonilor*, acești muncitori agricoli, supuși regimului de sclavi. Așa este venezuelanul Rómulo Gallegos, cu romanul său *Doña Bárbara*, și columbianul José Eustacio Rivera, care, în romanul *Virtejul* («Voragine»), înfățișează existența de infern a recolțatorilor de cauciuc. În unele țări tot agrare, însă mai mari și cu o viață mai complexă, aspirația emancipării și atitudinea de luptă pătrunde și la peoni. Faptul poate fi surprins în romanele lui Jorge Amado, bunăoară în *Țara fructelor de aur*, care oglindește truda muncitorilor de pe plantațiile de cacao. În aceeași categorie intră și romanul *Riul negru* al argentinianului Alfredo Varela, evocatorul peonilor care muncesc la arborii de *maté*. Pe eroii acestor scriitori nu-i aflăm cu conștiința gata formată, ca aceea a muncitorului Raimundo din *Sămînță în nisip* de Teitelboim, ci ei ajung trudnic să-și găsească drumul revendicărilor, după un stadiu îndelung de întuneric, de ignoranță și de durere. După cum e și firesc, mediul economiei agrare dezvoltă mai greu și mai lent conștiința de clasă a oamenilor muncii decât mediul economiei industriale. Aceasta ar fi distincția primordială din cadrul celei de-a doua grupări, după care ne-am organizat privirea asupra literaturilor latino-americane.

În sfârșit, ultima grupare, care-și are drept criteriu lupta împotriva imperialismului yankeu, ne arată acele literaturi latino-americane în care acesta se aude mai puternic și mai continuu decât oriunde. Este vorba anume de țările aflate în vecinătatea geografică a Statelor Unite — adică acelea din America Centrală și din Marea Antilelor — unde apăsarea venită din nord s-a exercitat din apropiere și cu o deosebită intensitate. Apare, deci, explicabil faptul că motivul literar anti-yankeu a apărut tocmai în această regiune și s-a dezvoltat apoi mai puternic aici decât în celelalte țări.

Prima mare manifestare în sensul amintit — care are loc pe la începutul veacului nostru — provine astfel din America Centrală și este datorită marelui poet nicaraguan Ruben Darío. Politica abuzivă a Statelor Unite față de Panama îl determină pe poet să abandoneze vechiul său crez formalist și să denunțe cu înflăcărare patriotică — în poezia sa din această fază — tendințele acaparatoare nord-americane. Un asemenea motiv literar începe să capete tot mai mult dinamism, îndeosebi în țările din regiunea ce ne preocupă. Astfel, un Luis Llorens Torres, poet din Porto-Rico, adică dintr-o țară ce nu și-a cucerit nici până astăzi independența, numără printre cele mai importate creații ale sale tocmai poema intitulată *Imperialismul yankeu*. Cea mai marea expresie a acestei lupte o cuprinde, însă, extinsa poemă *West Indies Ltd* de Nicolas Guillén, unde, în izbucniri de un energic sarcasm, care ajunge până la vehemența pamfletului, poetul înfierează exploatarea patriei sale de către imperialism.

O asemenea luptă nu este dusă numai direct împotriva monopolurilor, ci și a persoanelor aservite lor — în speță împotriva dictatorilor, care reamintim că formează sau au format rețeaua cea mai deasă în regiunea Americii Centrale și Antilelor. Așa se explică faptul că tocmai de aci s-a ridicat cea mai

Înaltă expresie literară antidictatorială, și anume romanul *Domnul Președinte* al scriitorului din Guatemala, Miguel-Ángel Asturias. Putem spune că nici un alt romancier n-a sugerat cu atita intensitate atmosfera anti-naturală, halucinantă, de coșmar, pe care o produce dictatura. O asemenea literatură pleacă direct de la realitățile locale, fiindcă modelul lui Asturias nu este altul decât teribilul dictator Estrada Cabrera, care a înăbușit Guatemala timp de douăzeci și unu de ani (1899–1920). Scrierile literare anti-dictatoriale sînt, de fapt tot săgeți îndreptate împotriva imperialismului american, care își ascunde dominația în spatele unor asemenea instituții, în America Latină. Desigur că această temă, care afectează întreaga lume latino-americană, nu apare numai în America Centrală și Antile. Este destul să amintim, printre altele, minunata nuvelă a brazilianului Origenes Lessa, intitulată *Incidentul Ruffus*, și apărută chiar în 1960 (în volumul *Balbino, om al mării*). Însă regiunea vecinătății cu Statele Unite apare ca un avanpost geografic, ca un prim element de șoc, unde tema acestei lupte se relevă mai intensă și mai concentrată decât în restul Americii Latine.

Iată, deci, trei grupări și trei criterii, după care pot fi privite, în trăsăturile lor diferențiate, literaturile latino-americane. Asemenea grupări se conjugă parțial sau se interferează și, din jocul acestor interferențe, rezultă caracterul specific literar al fiecărei țări. În limitele modestei încercări de față sîntem departe de a fi dat o imagine integrală a literaturii din America Latină. Ne-am mulțumit numai ca în acest labirint grandios, în această pădure tropicală, să tăiem cîteva drumuri și să fixăm cîteva puncte de orientare spre a nu ne rătăci.

Dincolo de distincțiile stabilite, stă, însă, subiacenta unitate a literaturii latino-americane, care înfrățește popoarele respective în aceeași aspirație a emancipării depline, și care leagă marile ei spirite în lupta pentru idealurile cele mai înalte ale întregii umanități, lupta pentru progres, pentru libertate și pentru pace.

Ilustrație de ORLAND S. SUAREZ (Cuba)

VIAȚA ȘI SOARTA ROMANULUI LATINO-AMERICAN

UNEORI ni se întâmplă să auzim exprimându-se părerea că romanul este condamnat și că acest gen va dispărea cu timpul. Aceste concepții, departe de a fi împărtășite de majoritatea romancierilor, se bazează pe o așa zisă cotitură bruscă a gusturilor publicului larg spre alte genuri de artă, cum sînt de pildă cinematograful și televiziunea. Ca argumente principale se aduc pe de-o parte date despre restrîngerea tirajului romanelor iar pe de altă parte despre creșterea numărului cinematografelor și centrelor de televiziune.

Sînt întemeiate oare aceste pronosticuri? Se observă oare în America Latină o criză a romanului ca gen literar? Se poate afirma oare că cititorii din America Latină își pierd interesul pentru roman, dînd preferință altor genuri literare sau altor arte?

Se afirmă că ritmul furtunos al vieții de azi și-a pus pecetea asupra gusturilor publicului, care cere în prezent de la operele de artă în primul rînd conciziune: cititorii n-au timp și, mai ales, n-au răbdare să citească romane, fie ele chiar de proporții mijlocii. Dacă aceste afirmații ar fi întemeiate, ar însemna că un cititor nerăbdător ar prefera povestirile sau poeziile, dar și aceste genuri au suferit aceeași soartă: atît poeziile cît și povestirile se tipăresc într-o cantitate restrînsă, fiind citite de un public mai restrîns.

În noua sa carte *Națiunea și cultura*, remarcabilă prin profunzimea considerațiilor și finețea analizei problemelor dificile și litigioase ale culturii, criticul argentinian Hector P. Agosti spune: « Cel mai caracteristic pentru criza noastră culturală este, evident, faptul că ea a fost generată de acele greutăți vitale pe care, cu toate declarațiile despre primatul spiritului, le încearcă masele largi ale populației, izolate de viața spirituală. Mă gîndesc la compatrioții mei fără încălțăminte, fără medicamente, fără apă și locuință, fără posibilități de lucru și afirm că tocmai pe această „scenă” își găsește expresia sa dramatică criza culturală... »

În această caracterizare stă crudul adevăr. Tocmai ea furnizează cheia pentru rezolvarea problemei. Criza cuprinde toate domeniile culturii. În America Latină, există șaptezeci de milioane de analfabeți. Masele uriașe ale populației din țările noastre, necunoscînd nici cartea, nici teatrul, nici cinematograful și ascultînd numai arareori radioul, sînt străine de viața culturală. Tocmai de aceea e atît de limitat numărul cititorilor de romane.

Ca rezultat al înapoierii economice și al înfrîngerii revoluției burghezo-democratice, începută la timpul său de burghezia națională și înăbușită în urma amestecului economic și financiar al imperialiștilor (care după cum

se știe, nu se dau în lături pentru a-și realiza țelurile nici de la intervenția armată), popoarele noastre au rămas izolate de dezvoltarea culturală.

În trecut, noi n-aveam condiții propice pentru o înflorire culturală. Totuși, aceasta nu înseamnă de loc că situația trebuie să se permanentizeze (recentul exemplu al Cubei ne confirmă contrariul). Și firește, este absurd să se vorbească despre o decădere a genului literar, aflat numai într-un proces de stagnare.

O dată, într-un articol (nu-mi amintesc nici de unde și nici numele autorului), am citit următoarea afirmație: românul, ca gen literar, s-a ivit pe lume cu nemuritorul *Don Quijote de la Mancha* în epoca de avânt a orînduirii burgheze și a servit combaterii feudalismului și afirmării burgheziei; acum însă, în perioada agoniei orînduirii burgheze, acest gen, îndeplinindu-și menirea, se află și el în agonie. O atare concepție este cu totul mecanică.

În primul rînd, pentru a schimba definitiv starea de lucruri, e nevoie încă de multe eforturi; în al doilea rînd, orînduirii burgheze îi succede nu haosul și nu un gol oarecare, ci era socialismului, care, așa cum a prezis Lenin, va crea o cultură nouă, sintetizînd întreaga moștenire culturală mondială (inclusiv romanul); în al treilea rînd, vorbind în speță despre roman, nici un om cult nu poate nega rolul romanelor lui Gorki și ale altor scriitori mari în opera de înlăturare a burgheziei rusești și de stabilire a unei orînduirii noi, socialiste. Și n-avem motive să presupunem că în lumea socialistă romanul își va pierde însemnătatea.

II

Întrucît opiniile mele asupra viitorului romanului se întemeiază pe principiile generale expuse mai sus, îmi rămîne numai să lămuresc pentru ce, în momentul de față, la noi, în America Latină, se remarcă o restrîngere a cererii de romane și ce anume a provocat panica născută în rîndul editorilor.

Politica imperialiștilor subînțelege inevitabil o agresiune ideologică. Începșoarea conștiinței poporului, pentru a submina împotrivirea față de lăcomia nesățioasă a colonialiștilor — iată scopul acestei agresiuni. Uriașul deficit cultural, despre care am vorbit mai sus, se adîncește prin pătrunderea tot mai adîncă a pseudoculturii și obscurantismului în domeniul ideologic, prin stimularea cu ajutorul dolarilor a tot ceea ce se manifestă monstruos și dăunător, în țările noastre. În acest scop, imperialismul a creat un gigantic aparat de propagandă, care, folosind diferite agenții de reclamă și acaparînd presa, radioul, cinematograful și televiziunea, frînează, cu toate mijloacele de care dispune, gîndirea științifică și înăbușe simțămintele patriotice, în orice formă s-ar manifesta.

Broșurile și revistele antimuncitorești, anticomuniste și antisovietice, edițiile semipornografice — semipolitice, comicsurile infame și alte genuri de maculatură sînt propagate; în jurul lor se face reclamă, sînt impuse opiniei publice. Astfel se creează o barieră aproape de ne străbătut între public și scriitori.

Să admitem că un autor încearcă să încheie cu o solidă agenție de presă un contract pentru difuzarea unei reviste literare naționale, capabilă să concureze cu edițiile comerciale străine ale agenției, legate de capitalul străin, care are o atitudine negativă față de această încercare. Se înțelege, o agenție de cărți nu va refuza să difuzeze un roman editat cu greutate și chiar de autor, pe socoteala sa, dar ea îi va percepe 50—60% comision și nu va cheltui nici o centimă pentru reclamă. Dacă în cele din urmă cartea intră într-o librărie (cu condiția ca proprietarul să n-o respingă din conside-

rente comerciale), pentru ea nu se va găsi un loc liber în vitrinele umplute pînă la refuz cu maculatură antisovietică sau cu ultimele bestseller-uri americane, pe care reclama asurzitoare le promovează întotdeauna pe primul plan.

În concluzie, scriitorul local nu va reuși să-și vîndă nici un exemplar din opera sa. Avînd bani, el ar putea să-i facă reclamă cărții prin presă; toată nenorocirea constă în faptul că el n-are bani și este lipsit de posibilitatea de-a uza de un drept atît de democratic. Nu de mult, un respectat scriitor din Uruguay a venit în redacția ziarului din capitală «El Pais» cu propunerea de a-și publica un roman gratuit în paginile gazetei. Pe lîngă alte argumente, el și-a exprimat opinia că datoria presei este de-a ajuta pe scriitorii băștinași să-și difuzeze operele și că, în loc de romane străine, mediocre și frivole, pentru a nu spune proaste și dăunătoare, revistele ar putea să tipărească cu succes operele autorilor locali. Redacția a fost de acord cu argumentele lui, dar după ce a mulțumit, a refuzat propunerea, declarînd că contractele cu agențiile străine (mai ales americane) interzic categoric să se publice în ziar orice alte opere în afară de cele furnizate de aceste agenții. Se înțelege că aceasta nu era o simplă mențiune și cazuri similare au loc aproape în toate țările latino-americane.

Firește, ne putem întreba: oare statul nu-i dator să ajute pe scriitori și artiști, să aloce fonduri pentru dezvoltarea culturii? Fără îndoială că este obligat. Dar statului îi lipsește memoria în acest sens, și, în afară de asta, el este ținut de angajamente cu caracter extern, care-l fac și mai uituc. De pildă, acordul secret dintre guvernul chilean și Fondul Valutar Internațional (Fondul Valutar Internațional e folosit în mod practic de S.U.A. ca să exercite presiuni financiare în alte țări) prevede reducerea cu 10% a mijloacelor bugetare pentru instrucțiunea publică, în timp ce această mică țară este în deficit cu trei mii de școli și douăsprezece mii de profesori. În Uruguay, alocațiile pentru premii literare de stat sînt atît de ridice încît cu acești bani poți trăi cu greu două sau trei săptămîni. Și cu toate acestea, premiile acordate pentru anul 1958 n-au fost încă plătite și cînd ministrul instrucțiunii s-a adresat în acest sens ministrului de finanțe, acesta, respectînd neclintit directivele Fondului Valutar Internațional, a răspuns reprezentanților Asociației Scriitorilor din Uruguay că pe el scriitorii... nu-l interesează.

Convențiile încheiate de multe țări latino-americane cu Fondul Valutar Internațional se reflectă catastrofal în economia acestora. Costul vieții a crescut simțitor, majoritatea populației, aflată într-o sărăcie cumplită, suferă de pe urma epuizării, spitalele sînt arhipline. În aceste condiții, nevoile culturale ale omului, și așa limitate, în speță nevoia de carte, se reduc și mai mult sau dispar cu totul — oamenii fiind copleșiți de grija existenței. Nimeni nu va cumpăra o carte în locul unei bucăți de pîine pentru copii. Printre altele, prețul cărților a crescut și el, devenind inaccesibil pentru săraci și oamenii cu mijloace modeste, alcătuiind majoritatea în țările noastre. În Argentina, unde am fost des în ultimul timp, cartea este un obiect de lux. În librăriile din Buenos-Aires, cumpărătorii răscolesc teancurile de cărți cu preț redus pentru a o căuta pe cea mai ieftină.

În ce privește țara mea, reforma bănească impusă de Fondul Valutar Internațional și efectuată anul trecut, prevede că hirtia pentru cărți, importată mai înainte la cursul de schimb 4,11 pesos pentru un dolar, se va importa de acum cu plata la cursul de 11,30 pesos pentru un dolar, și aceasta va determina o și mai mare urcare a prețurilor la cărți. În alte țări se întîmplă același lucru. Ramura editurilor în Chile, care încă cu cîțiva ani în urmă

era cea mai importantă ramură a economiei, se află în prezent în decădere. În ultimă analiză, prețul unui roman de 200—300 pagini, editat în Uruguay, Mexic sau Argentina, corespunde aproximativ câștigului zilnic al unui muncitor cu calificarea mijlocie. Salariul în țările noastre, în prezent, de-abia dacă acoperă o treime din necesitățile minimale de trai.

După cum vedeți, cauzele care explică scăderea cererii pentru roman sînt mai mult decît îndestulătoare. Oricare altă analiză a acestei probleme, ignorînd situația economică a țării, riscă să se transforme într-o simplă pălăvrăgeală.

Pe de altă parte, în politică și știință s-au produs evenimente extrem de importante, care au atras asupra lor atenția întregii omeniri. Lansarea de către Uniunea Sovietică a rachetelor cosmice și, legate de aceasta, surprinzătoarele descoperiri științifice din cosmos; folosirea pașnică a energiei atomice — prevestitorul unui progres fantastic, cercetările în domeniul chimiei și biologiei și uluitoarele rezultate ale aplicării lor în practică; schimbările politice și sociale care se petrec cu o iuteală vertiginoasă în lume; modificările geografice, politice și culturale de pe diferite porțiuni ale globului pămîntesc și din diferite țări, aproape sau cu totul necunoscute pînă nu de mult; acutele probleme de economie politică ajunse la ordinea zilei în urma crahului sistemului imperialist și colonial și marile succese ale socialismului — toate acestea au pus miile de cititori în fața alternativei de-a folosi mijloacele lor modeste destinate cărților pentru achiziționarea lucrărilor beletristice sau a cărților prezentînd un interes științific. Majoritatea le preferă pe acestea din urmă. Pentru cititorii dornici să capete cunoștințe obiective despre lumea înconjurătoare, romanul s-a situat pe planul doi.

Putem oare considera acest fenomen ca fiind negativ? Eu îl consider pozitiv în cel mai înalt grad (deși eu însumi scriitor-romancier). Îți face plăcere să vezi interesul purtat științei de un asemenea număr de cititori. Dar aceasta nu duce oare la o decădere treptată a literaturii beletristice și în speță a romanului? Se va solda oare aceasta cu o dispariție completă a romanului? Eu sînt ferm convins că nu. Uitarea nu amenință de loc acele romane care — și în aceasta constă esența artei — reprezintă o formă deosebită de cunoaștere, reflectă lumea și viața sub aspecte inaccesibile științei.

Vom încerca să ilustrăm prin exemple concrete teza noastră că soarta romanului în țările Americii Latine nu depinde de concurența întîmplătoare a altor genuri de artă (de fapt această concurență este ațîțată artificial, din afară, cu scopuri interesate). Vom arunca o privire fugitivă asupra Cubei contemporane, unde evenimentele revoluționare, care au eliberat țara din dependența imperialistă, și reforma agrară care a început, au pus capăt orînduirii economice semi-feudale și unde, într-o perioadă de timp atît de scurtă, au și început să se contureze succese vizibile în domeniul culturii.

Nu există cuban care să nu vorbească cu mîndrie despre Editura de Stat, înființată recent de guvernul revoluționar; această editură înzestrată cu două complexe moderne de utilaj tipografic, este chemată să umple uriașul gol ivit în țară ca rezultat al slabei dezvoltări a activității editoriale. În trecut, scriitorii trebuiau să acționeze în modul obișnuit în America Latină și anume să-și editeze cărțile pe cont propriu într-un tiraj mult mai mare și să le difuzeze la prețuri mici, editura asumîndu-și protecția drepturilor de autor, ceea ce înainte părea un vis de neîmplinit. Aceste măsuri sînt o parte din progresul de dezvoltare culturală, elaborat de guvernul revoluționar. Potrivit acestui program, se deschid școli în încăperile fostelor cazarme, în anul viitor se

va realiza pregătirea a zeci de mii de profesori, se înființează un teatru național, un ansamblu de dansuri, un institut de artă și cinematografie. Toate aceste măsuri vor contribui fără îndoială la un avânt cit mai rapid al culturii cubane. În Cuba, se înfăptuiește pe deplin apelul ministerului instrucțiunii din guvernul revoluționar: «Cultura este chezașia libertății».

III

Pe arena literară a Americii Latine au apărut și continuă să apară romane, cărora nu li se face reclamă de agențiile de difuzare a edițiilor literare, care sînt sistematic trecute sub tăcere de presa burgheză, care au de luptat cu samavolnicia polițienească, care au uneori de evitat pînă și confiscarea întregului tiraj și care, totuși, își găsesc drum spre cititor. Unul din aceste romane este *Mamita Iunai* al scriitorului din Costa-Rica, Carlos Luis Falias. Prima ediție a acestei cărți a fost confiscată și arsă de societatea *United Fruit*, înspăimîntată de faptul că romanul îi atîță pe muncitori la lupta de eliberare. În Chile s-au epuizat repede romanele lui V. Teitelboim *Fiul salitrei* și *Sămînță în nisip*, care descriu organizarea proletariatului în mine și lupta deținuților politici din lagărul de concentrare de la Pisagua, unde a stat închis și autorul însuși. De șase sau de șapte ori s-a editat romanul *Rîul negru* al scriitorului argentinian Alfredo Varela; în această carte este înfățișată crîncena exploatare a muncitorilor de pe plantațiile de «yerba mate» din Paraguay și lupta lor pentru îmbunătățirea condițiilor de trai. În Brazilia, se editează cu succes romanele lui Jorge Amado, *Pămînt fără lege*, *Pămîntul fructelor de aur*, *Mlădițe roșii*, *Pivnița libertății* și altele (în celelalte țări din America Latină ele sînt cunoscute în traducerea spaniolă) care reflectă viața poporului, a proletariatului și partidului său și exprimă speranța într-un viitor mai bun. Ultimul roman al scriitorului bolivian Jesus Lara *Sîngele nostru*, în care autorul arată lupta maselor de indieni pentru reforma agrară, luptă condusă de comuniști, a fost întîmpinat cu căldură de cititori. Este bine cunoscut romanul, *Petrolul nostru*, în care scriitorul José Mancisor, prematur decedat, zugrăvește lupta clasei muncitoare din Mexic pentru bogățiile petrolifere ale țării sale, aflate în miinile imperialiștilor. A devenit clasic romanul scriitorului haitian Jaques Roumain, *Stăpinii rouei*, zguduitoare tablou al vieții și deșteptării conștiinței țaranilor din Tahiti. Scriitorul guatemalez, Miguel Angel Asturias, și-a cucerit aprecierea datorită satirei la adresa regimului de tiranie tipic pentru America Latină — prin romanele *Domnul Președinte*, *Sfinția sa verde*, și *Vintul puternic*, în care biciuiește deprinderile exploatare ale companiei *United Fruit*. Operele multor altor autori sînt citite și prețuite de popor. Am în vedere romanul *Constructorii* de scriitorul din Honduras, Ramon Amai Amador, care povestește despre amărăciunile și lupta pietrarilor din Honduras; romanele scriitorului argentinian Raúl Larra, *Fără răgaz*, care descrie lupta aspră a muncitorilor de la abatoarele frigorifere și *Era numit Vihrast*, în care este înfățișată trezirea conștiinței politice a unui ziarist adolescent. Putem cita de asemenea pe scriitorii argentinieni Juan José Manauta și Ernesto L. Castro, pe chilienii Luis Gonzales Senteno, Luis Enrique Délano, Diego Muñoz, Manuel Guerrero, pe brazilienii Alino Paim și Dalsidio Jurandira, pe uruguaianul Enrique Amorima și pe alții (prezentul articol nepropunîndu-și însă o enumerare completă). De ce, cu toate nenumăratele obstacole, operele acestor scriitori sînt cerute și se reeditează? Cum de reușesc să învingă boicotul sistematic al imperia-

liștilor străini și al oligarhiei locale? Pentru ce se transmit ele din mână în mână ca o comoară, în fabrici, la sate și chiar în închisori? Prin ce sînt atrăgătoare? Aici nu există nici un secret. Pur și simplu, aceste romane zugrăvesc tablouri veridice din viața țăranilor și muncitorilor, arătînd marile forțe potențiale ale popoarelor, nădejdiile și lupta lor pentru un viitor mai bun. Aceste opere, pătrunse de idei marxiste, au absorbit cele mai bune tradiții naționale, ele sînt pline de ură față de imperialism și față de feudalismul latifundiar și apără progresul, democrația, libertatea și pacea. Ele sînt adevărate mlădițe ale realismului socialist în America Latină. Sub ochii noștri, se naște un cititor nou — muncitor, țăran, intelectual progresist. Este absolut limpede că mizeria, înapoierea, barierele artificiale, înălțate de imperialismul străin între țările latino-americane, se opun creșterii numărului de cititori. Dar perspectivele în acest sens sînt colosale.

V. Teitelboim într-un articol publicat în revista *Problemele păcii și socialismului* (nr. 3/1960) arată că minierii din diferite regiuni din Chile îi cer partidului comunist să le trimită scriitori care să locuiască cităva vreme împreună cu ei, în mediul muncitoresc și să scrie un roman despre munca, viața și lupta lor. Și mie mi s-a întîmplat de multe ori să aud o asemenea rugămintă.

Lucrul cel mai interesant în aceste doleanțe este că muncitorii nu năzuiesc (deși aceasta le place) să se vadă eroi literari, nu le cer scriitorilor să-i omăgieze, ci să se îngrijească să dea poporului posibilitatea de a cunoaște mai în adîncime problemele care-i frămîntă, experiența, greutățile și succesele lor în lupta pentru o viață mai bună. Ei au conștiința rolului lor revoluționar și pe bună dreptate cer scriitorilor să înfățișeze veridic realitatea.

În prezența unor asemenea fapte importante, este absurd să ne gîndim la dispariția romanului. Numai poporul este supremul creator de valori culturale și un scriitor (sau un artist) care nu reflectă interesele lui, care nu se simte o părțică integrantă și inseparabilă din popor, este condamnat uitării.

Nu există simptome care să indice o slăbire a gustului poporului pentru roman, ci mai degrabă invers, dezvoltarea culturală a cititorului de tip nou, duce la intensificarea acestei inclinații, și dacă o carte reușește să-l intereseze pe cititor, acesta caută să înlăture orice greutate și s-o cumpere. Astfel, în Argentina, muncitorii au strîns bani pentru a cumpăra cartea *Riul negru* a lui Alfredo Varela. Se cunosc și alte cazuri similare atît în rîndul muncitorilor cît și al țăranilor.

Eu cred că dacă nu ținem seama de existența romanului de tip nou și de apariția unui nou tip de cititor, este greu de făcut pronosticuri asupra perspectivelor și căilor de dezvoltare ale romanului latino-american. Ignorînd însă acest tip de roman care cere un cititor nou, poți deveni prizonierul propriilor născociri.

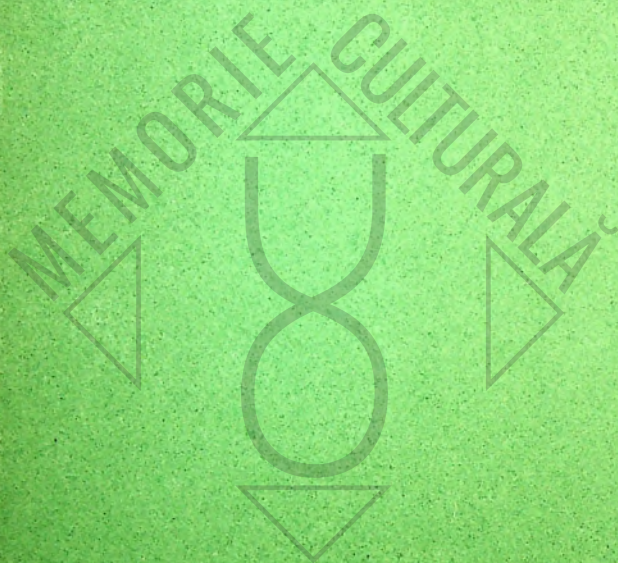
În ce privește romanul decadent, cosmopolit, de un erotism exacerbant care exaltă descompunerea morală și viciile de orice fel, generate de societatea capitalistă, precum și romanul formalist, care denaturează adevărul asupra vieții și lumii înconjurătoare, — acest tip de roman este într-adevăr condamnat. El va pieri o dată cu orînduirea capitalistă. Dar romanul ca gen literar nu este în pericol. Romanul de tip nou va merge înainte (chiar acum el înaintază cu pași rapizi), paralel cu creșterea conștiinței antiimperialiste a maselor, cu răspîndirea ideilor socialiste și cu ridicarea spiritului de organizare de clasă al proletariatului.

de vorbă cu:

GUILHERME FIGUEIREDO — la București

GRIGORI KOZINTEV — la Leningrad

ELSA TRIOLET — la Paris





GUILHERME FIGUEIREDO

În zilele ce au urmat concertului simfonic în programul *Aruia* a figurat, în primă audiție, suita simfonică *Bachianas Brasileiras* de Villa Lobos, cițiva dintre membrii misiunii diplomatice a Braziliei la București, pentru stabilirea relațiilor dintre țările noastre, au făcut vizite și au legat prietenii, în lumea literară și artistică românească. La teatrul de stat din Timișoara a avut loc, în prezența autorului, un spectacol de gală cu piesa *Vulpea și strugurii*. Guilherme Figueiredo, director adjunct al Asociației Oamenilor de Teatru brazilieni și șeful comisiei culturale a misiunii, mai fusese în România, cu prilejul premierei aceleiași piese, la Teatrul Municipal din București.

E un bărbat jovial de vîrstă mijlocie (s-a născut în orașul Campinas, lângă Sao Paulo, în 1915), blond-roșcovan, cu o privire vioaie și fermă, sub ochelarii cu rame groase de baga. Conversația lui este scilpitoare și o poartă, cu egală subtilitate, în trei limbi străine: franceza, engleza și spaniola. Și evident, în portugheză, limba mamei sale patrii natale. Vorbim despre el și despre unele aspecte ale literaturii braziliene contemporane.

— Cum și pentru cine scrieți teatru?

G.F.: La prima parte a întrebării e mai ușor de răspuns, fiindcă problema creației dramatice m-a preocupat nu numai ca practician, dar și din punct de vedere teoretic, ca profesor de specialitate, la Institutul de Teatru din Rio. În legătură cu aceasta am scris și o carte, intitulată *Xantias*. Evocam aici figura eroului lui Aristofan din *Broaștele*, care intră în infern, de unde vrea să-l scoată pe Sofocle pentru a remedia criza dramaturgiei originale din epoca aceea îndepărtată, și-mi îngăduiam să dialoghez cu mine însumi pe marginea unor desbateri despre critica dramatică. După părerea mea, orice piesă de teatru este gata, în mintea autorului, cu mult înaintea scrierii ei, spre deosebire de proză, care se poate lucra și din mersul mașinii de scris.

— Ați scris deci și proză?

G.F.: Desigur. Și mai scriu încă, cu multă pasiune. Ultimul meu roman, *Dincolo de fluviu* «Otro lado da Rio» va ieși de sub

tipar probabil luna viitoare. E o carte despre plaga prostituției într-un cartier sărac din Rio, în deceniul care a urmat războiului.

— Ați scris și versuri?

G.F.: Acum douăzeci și cinci de ani, *O viaară în umbră* («Un violino na sombra») primul și... ultimul meu volum de versuri. Precum spuneam, cred că orice piesă trăiește o viață latentă, completă, mai înainte de a ieși la lumina rampei. Această viață, tănuită publicului, începe cu alegerea și determinarea subiectului, a conflictului, continuă cu stabilirea și caracterizarea personajelor, a rolurilor și se completează, tot mental, cu scenele și principalele replici. Apoi urmează asaltul: zile și nopți, la scris. Pe urmă, proba de foc, întâlnirea cu publicul. Fiindcă nu autorul își alege publicul, ci publicul își alege autorul. Și orice autor dorește să întrunească cel mai mare număr de voturi.

— Care au fost temele preferate ale creației dumneavoastră literare?

G.F.: Nu am plecat de la teme preconcepute; acestea s-au impus de la sine, prin subiectele care m-au atras în anumite perioade, iar la rindul lor, acestea au solicitat modalitatea de expresie care mi s-a părut mai potrivită. Astfel, în romanul *Treizeci de ani fără priveriște* («Trinte annos sem paisagem») am descris ședința de judecare a unui criminal la curtea cu juri, făcând examenul de conștiință al fiecăruia dintre jurați. Aceasta s-a petrecut în 1939. În 1955, am scris romanul *Călătoria* («Viagem») în care povestesc, sub forma unei utopii satirice, în genul lui Samuel Butler, aventura unui parașutist brazilian care cade într-un peisaj imaginar.

— O satiră de moravuri?

G.F.: Ceva în genul acesta.

— Când ați debutat în dramaturgie?

G.F.: În 1948, cu piesa *Lady Godiva*, o comedie în trei personaje, în care aduceam în discuție morala burgheză a căsătoriei. Pe o temă similară, a urmat o altă comedie, pe care am intitulat-o, în glumă, *Greva generală* («Greve General»), o actualizare a clasicei *Lysistrata*, despre pacea conjugală.

— Se pare că actualizarea unor teme din antichitatea clasică v-a atras îndeosebi. De pildă, *Vulpea și strugurii*, în care reluați o seamă de pagini din *Esopia*.

G.F.: Actualizarea vechilor clasici m-a atras, într-adevăr, foarte mult. În anumite circumstanțe virtuțile parabolei nu

sînt de fel de disprețuit. Am scris patru asemenea «piese grecești», care au precedat *A raposas e as uvas* jucată aici, în România, dintre care unele nereprezentate încă, decît în cerc restrîns, de către studenții mei. Am dramatizat, de exemplu, în spirit modern, antimitologic, istoria lui Amfitrion, în satira *În casa asta a dormit un zeu* («Un deus dormiu la em casa»), o alta din *Satiricon* de Petronius, în *Nemaiauzita poveste a virtuosei matroane din Efes* («A muito curiosa historia da virtuosa matrona de Efeso») și istoria morții lui Socrates, în alegoria filosofică *Fantomele* («Os fantasmos»).

— Ați scris și satire cu ținta mai directă?

G.F.: *Tragedia amuzantă* («Tragedia para rir») este o asemenea satiră, la adresa filantropiei și tot ca o satiră trebuie interpretată și comedia polițistă *Portretul Ameliei* («O retrato de Amelia»). Dar drama și comedia nu trebuie separate mecanic în sfere exclusive. Zimbetul amar nu este mai puțin omenesc și nimic din cele omenești nu trebuie să ocolească scriitorul. În *Faust*, acțiunea se petrece în antratele reprezentării dramei lui Goethe pe o scenă, în culise, în cabinele actorilor și descrie drama actorului, care refuză să accepte ideea că a îmbătrînit. Aci teatrul devine «profesiunea diavolului», iar machiajul operează miracolul întineririi eroului.

— Care este ultima dumneavoastră lucrare dramatică?

G.F.: *Maria de sub poduri* («Maria da ponte»), povestea iubirii dintre o femeie albă și un bărbat negru, un act de acuzare împotriva rasismului.

— Care sînt, după părerea dumneavoastră, principalele tendințe și curenți manifestate în dezvoltarea literaturii braziliene contemporane?

G.F.: Judecînd după preferințele mele personale, cred că un stil nou și-a săpat albie în literatura braziliană prin pleiada de artiști grupată în jurul său, între cele două războaie mondiale, de Mario de Andrade, cel mai mare scriitor brazilian, mort în 1945. Era originar din sud, din Sao Paulo. El a antrenat spre arta modernă, muzicieni ca Villa Lobos, pictori ca Portinari, arhitecți ca Oscar Niemeyer și Lucio Costa (autorii grandiosului proiect al noii noastre capitale, Brasília) și poeți ca Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, sau ca Vinicius de Moraes, autorul piesei și scenariului *Orfeu negru*. Forța lui Mario de Andrade a constat în revalorificarea tezaurului folcloric al poporului.

În ce privește diferența de preocupări dintre scriitorii noștri, cred că aceasta depinde în mare măsură de situația populației regionale pe care o reflectă, adică: nordul, centrul, sudul țării, aflate la mii de kilometri depărtare. Brazilia este o țară multirasială și multinațională care se întinde de la ecuator și pînă departe, la sud de tropicul capricornului.

— Aceste caracteristici îi conferă, într-adevăr, o originalitate, poate unică în lume; totuși, de la desființarea « peonajului », a rămășițelor feudale și pînă la actualele cuceriri burghezo-democratice, luptele neconținute ale poporului pentru drepturile sale s-au răsfrînt în literatură, fără să depindă neapărat de « determinantele » stabilite în secolul trecut de Taine: rasa, momentul, locul, clima. Istoria funcționează după alte legi, nu credeți?

G.F.: De bună seamă; tendința spre progresul social este generală și nu se lasă încorsetată în considerentele... critice.

Culegînd porumb

GNECEO JORGE A. (Argentina)



Vreau numai să spun că specificul vieții poporului se traduce în specificul literaturii noastre. Romanele despre viața pescarilor din provincia nordică Ceară, care înfruntă oceanul în bărcuțele lor de lemn, sau «romanele secetei» care descriu exoduri de milioane de oameni înfometaji, spre centrele populate, după pîine și apă, sînt rezultatul altor fenomene sociale decît epica retrospectivă și mai lirică, deși nu mai puțin dureroasă, a unor scriitori din Brazilia centrală. Mă refer la scriitori ca *Ciro dos Anjos*, autorul romanului psihologic *Existența funcționarului Belmiro* («O amanuense Belmiro») care deplînge viața fără orizont a păturilor nevoiașе urbane, sau ca romancierul *Guimaraes Rosa*, un meșter original al limbii literare, care descrie în ciclul *Codri și poteci* («Grandes sertoes veredas») cu un spirit de observație deosebit de ascuțit, viața marilor ferme din provincia centrală Minas de Gerais.

— Prin urmare, ar fi vorba, în fond, de o tendință sănătoasă, realistă, menită să reflecte adevărurile vieții, oricît de dureroase și, prezentîndu-le ca atare, să mobilizeze cititorii către remedierea unor stări de lucruri ce contrazic progresul social. Diferențierile la care vă refereați mai înainte îmi apar deci, mai curînd, ca o «specializare» a unor scriitori într-o zonă a realității pe care o cunosc mai îndeaproape. Consider că și această însușire este pozitivă nu numai pentru literatura braziliană contemporană, dar și ca un exemplu stenic, într-un moment literar internațional în care presa reacționară exaltă virtuțile «anti-romanului» și divorțul de «documentar».

G.F. : Noi avem, într-adevăr, o serie de admirabile lucrări în genul romanului, care iau atitudine în probleme de interes național. Printre acestea trebuiesc negreșit menționate acelea care se ocupă de regiunile sărace din nordul și nord-estul țării, de pildă ciclul trestiei de zahăr al romancierului *José Lins do Rego*, cu *Micuțul de la mașină* («Miningo de engenbo») și *Maica apă* («Água mai») sau trilogia *Timpul și vîntul* («O tempo e o vento») a lui *Erico Verissimo*, distins om de cultură, prieten cu Hemingway și Dos Passos, romancierul care face procesul marilor «fazendas» și «estancias» (fermele cu uriașе turme de vite) din sud. *Erico Verissimo*, azi în vîrstă de 48 de ani, e grav bolnav de inimă. Toate aceste opere analizează și descriu pe larg procesul de descompunere al vechilor latifundii, datorat ritmului industrializării și, paralel cu acesta, proletarizarea

mîinii de lucru. O poziție specială, de prim-plan, ocupă în proza actuală braziliană opera lui Jorge Amado, al cărui ultim roman *Travo e canela*, cunoscut în Europa sub titlul *Gabriela*, se bucură de un enorm succes. Acest minunat înfățișător al lumii populare a Bahiei a primit, de curînd, titlul de academician cu o impresionantă unanimitate de voturi.

— O ultimă întrebare, cu care ne întoarcem la principala dumneavoastră creație artistică, la teatru. Ce apreciați ca demn de luare-aminte, în dramaturgia braziliană contemporană?

G.F. : Noi încă nu avem un teatru național. Apreciez ca foarte pozitivă opera acelor dramaturgi care, mai înainte de a se repezi să imite modernismul nord-american sau european, lipsit de orice contingente cu istoria noastră de azi, cugetă de ajuns spre a nu se lăsa smulși din solul fertil al țării lor. Cele mai bune piese de teatru din ultima vreme mi se par comediile satirice la adresa burgheziei retrograde. De exemplu *Domnul Ministru în 26 de poze* (« El senhor Ministro en 26 poses ») de Silveira Sampaio, îndreptată contra marei burghezii din Rio, și comediile lui Abilio Pereira, *Marca fabricii Santa Maria* (« Santa Maria Fabrie ») și *În moneda curentă a statului* (« Em moeda corrente do pais ») care satirizează lipsa de scrupul a fabricanților și bancherilor din Sao Paolo. În teatru se manifestă și alte tendințe. Una se îndreaptă spre dezvoltarea studiilor de caracter, așa cum face Nelson Rodriguez în *Gura de aur* (« Bôca de ouro ») drama ridicolă a unui om sărac, care ține să pară bogat. Altele încearcă forme noi în tehnica dialogului, ca Pedro Bloch în *Mîinile Euridicei* (« As maos de Euridice »), piesă în care unicul personaj vine acasă, nu găsește pe nimeni și-și povestește publicului, istoria lui. « Specializat » în acest tur de virtuozitate, actorul spaniol Enrique Guitard o joacă, în turnee, de șase ani. Reprezentanții tinerei generații își cîștigă și ei, cu succes, un loc în frunte. Dintre tinerii dramaturgi de succes, proveniți din mediul muncitoresc și studentesc, Antonio Galado, autorul dramei progresiste *Petru cel negru* (« Pedro Mico ») îmi place mai mult decît Juanfrancesco Guarnieri, ai cărui *Oameni fără ștaif* (« Elos nao usam black-tie ») a stîrnit vii discuții. Piesa nu-i rea de loc, dar mi-ați cerut să vă comunic niște opinii strict personale; și eu am rezervele mele. Altceva?

— Noi vă mulțumim, fără nici o rezervă. Doriți să terminați acest interviu într-un anume fel? Aveți cuvîntul.

G.F. : Trăiască prietenia romîno-braziliană ! Trăiască pacea !



GRIGORI KOZINȚEV

Regizorul Grigori Kozințev este una dintre personalitățile cele mai marcante ale cinematografiei și teatrului sovietic. Distins om de cultură și îndrumător stimat al tinerei generații de cineaști ai Lenfilm-ului, G. Kozințev este un bărbat înalt și vioi, de vîrstă mijlocie, a cărui prezență într-un juriu artistic internațional este o garanție de gust și exigență. El lucrează și călătorește mult, în țară și peste hotare; realizările sale indică dealtminteri pasiunea artistului pentru informarea exactă și multilaterală, o curiozitate intelectuală de cea mai bună calitate și un subtil spirit de discernămint. Artiștii romîni care l-au vizitat la Leningrad, în primitoarea și eleganta sa locuință din Malaia Posadskaia, s-au putut bucura de ospitalitatea și conversația aleasă a unui om de artă contemporan în intelesul deplin al cuvîntului.

Întrevederea relatată mai jos spicuește un număr de confidențe pe care regizorul sovietic ni le-a făcut în cursul unor întâlniri prietenești completate cu fragmente din corespondența noastră cu dinsul.

— Am aflat cu plăcută surprindere, că pregătiți o nouă ecranizare a lui *Hamlet*.

G. K.: Aș dori să o pot realiza; mă aflu, deocamdată, în faza proiectelor, poate ceva mai mult.

— De la *Cartierul Viborg* și pînă la *Don Quijote*, preocupările dumneavoastră au îmbrățișat o multiplicitate

de teme și forme artistice pe care am denumi-o semnificativă pentru munca dumneavoastră. O asemenea operă presupune multă atenție față de interpretarea și dozarea «documentelor» oferite publicului de azi. Cineva scria că au existat atîția Hamleți, cîți actori l-au interpretat. Ehrenburg a adăugat, într-un interviu, că «au existat atîția Hamleți, cîți spectatori i-au privit»...

G. K.: Vă referiți, desigur, la această arzătoare problemă a contemporaneității. Cred că nu atît «documentele» conținute într-o operă de artă, cît receptivitatea specifică a publicului de azi reprezintă argumentul de fond. Romain Rolland zicea, pe drept cuvînt, că «și atunci cînd ne întoarcem la operele din trecut, la marile depozite de artă ale trecutului, nu trecutul reînvie în noi, ci noi ne proiectăm în trecut umbra: dorințele noastre, întrebările noastre, ordinea sau dezordinea noastră». Atitudinea publicului nostru față de acțiunea unui roman, a unei piese de teatru, sau a unui film, este un act de viață, un proces creator. Spectatorul *participă* la munca noastră; el reface, prin lentila imaginației și a concepției sale despre viață, munca scenaristului, a regizorului și a interpreților. El poate admira măiestria artistului, după cum îi poate detecta, cu o siguranță neiertătoare, stîngăcia sau nepriceperea.

— Prin urmare, nu credeți în «*permanența*», sau «*eternitatea*» pasiunilor și tipurilor umane?

G. K.: În limitele formulei, nu. Artă adevărată reușește să reflecte esența unui fenomen al vieții, al unei epoci. Personajele devin tipuri și se aplică la fenomene noi diferite de acelea care le-a fost sursa inițială. Lista «firtaților din familia Oblomovilor», începută de Dobroliubov acum o sută de ani, n-a fost epuizată de vremea lui. «Oblomovi au rămas — scria Lenin — deoarece Oblomov e nu numai un moșier, ci și un țăran, și nu numai un țăran, ci și un intelectual, și nu numai un intelectual, ci și un muncitor și un comunist... bătrînul Oblomov a rămas, și el trebuie multă vreme spălat, curățat și scuturat, ca să scoatem ceva din el.» Sînt însușiri care supraviețuiesc epocilor, în forme și condiții diferite. Eroii literari se preschimbă în supra-nume, însoțind viața multor generații, așa sînt: Don Quijote, Tartuffe, Oblomov, Faust, Hlestakov ș.a.

— E vorba și de Hamlet?

G. K.: Bineînțeles. Acum doi ani am publicat în revista «Priboi» un amplu capitol din cartea despre Shakespeare, la care lucrez, intitulat *Hamlet și hamletismul astăzi* în care arăt

cum s-a produs, în conștiința istorică a publicului nostru, trecerea de la Oblomovii care încercau să se dea drept Hamlet, la eroul care se ridică nu numai împotriva Danemarcei-temniță, ci și împotriva tuturor temnițelor popoarelor. Văicăreala și plictisul melancolic caracterizează « hamletismul » reacționar. Herzen scria că au existat donquijoti ai revoluției și donquijoti ai reacțiunii. Aceasta se referea nu la eroul lui Cervantes, ci la noțiunea de donquijotism. Acelaș lucru s-a întâmplat și cu hamletismul. În fondurile Arhivei de partid din Vorosilovgrad s-a găsit jurnalul intim al partizanei Ulia Gromova, executată de fasciști. Pe una din pagini e această însemnare: « *Trebuie să fiu crud, pentru a fi bun* » (Shakespeare, *Hamlet*.) Eroina *Tinerei Gârzi* a confirmat cu viața ei înțelegerea profund contemporană a lui Shakespeare. Ea a marcat un nou capitol al citirii tragediei lui Shakespeare de către umanitate.

— Ați remarcat deosebiri de interpretare și în țara poetului ?

G. K. : Există într-adevăr asemenea deosebiri, uneori în interpretarea unuia și aceluiași actor. De pildă John Gielgud l-a jucat în 1943, pe Hamlet, portretizînd un tînăr idealist, profund dezamăgit, care își pierde elanul în cuvîntări, chinuit de propria-i șovăială fatală, iar în 1944, atunci cînd Anglia trăia elanul patriotic al victoriilor coaliției antihitleriste, revista *Theater World* nota, cu surprindere, cum : « caracterul prințului nu mai e trist, ci plin de mînie, mînia ascunsă și repulsia sclipesc pe scenă ca un oțel bine ascuțit ». L-am văzut apoi pe Paul Scofield și pe Laurence Olivier, și am remarcat, cu multă satisfacție, trăsăturile moderne, realiste, ale interpretării lor.

— Ați fost recent în Anglia ; ce v-a impresionat mai mult din peisajele shakespeareane pe care le-ați văzut ?

G. K. : Dacă prin « peisaj » înțelegeți tot ce se leagă de arta lui Shakespeare, voi începe cu cărțile. M-a emoționat nespus momentul în care d-l S. E. Childes, directorul adjunct al Muzeului Britanic mi-a așezat, cu multă luare-aminte, pe pupitru, o carte mare, în scoarțe de piele, scoasă special pentru mine dintr-o înveli-toare de marochin roșu : prima ediție a operelor lui Shakespeare, celebrul *in-folio*. Viața unei cărți se cîntărește cu măsuri invizibile și imponderabile. Atingeam paginile cărții, cu sentimentul că re-trăiesc, privindu-i tiparul și pipăindu-i calitatea hîrtiei — o păticească reală din epoca apariției ei în lume, și mă gîndeam cît este de greu să « atingi cu mîinile » viața pe care o închide această carte. Și orice carte...

— Dar dintre spectacole?

G. K.: Am văzut, la Shakespeare Memorial Theatre, din Stratford pe Avon, *Visul unei nopți de vară*, în regia lui Peter Hall și cu decoruri de Mina de Nobili. Mi-a plăcut *spiritul popular* în care concepția regizorului a reconstituit universul fantastic shakespearian. El s-a despărțit cu succes, de edițiile ilustrate, de muzica lui Mendelsohn și de tradițiile coregrafiei bucolice, urmărind să-i înfățișeze pe eroii comediei elizabethane așa cum și-i imaginau povestitorii populari din vremea poetului. Sub trapa din care ieșea Puck, era greu să-ți închipui că ar fi un regat subpământean, ci mai curînd o pivniță unde fermierul își păstrează cerealele și legumele. În antract am ieșit pe terasă. Deasupra clădirii, luminat de un reflector, flutura în bătaia vîntului o flamură galbenă, avînd pe ea brodată emblema Teatrului Memorial și a lui Shakespeare: o sulită și un șoim. Nu de mult, acest steag a fost înălțat la intrarea unor teatre din Moscova și Leningrad. Și nu de mult, la Londra se trăgea o cortină avînd brodat pe ea un pescăruș. Este bine cînd popoarele se apropie sub stindadrul artei pe care sînt înfățișați șoimul lui Shakespeare și pescărușul lui Cehov.

— Credeți că literatura clasică transpusă în spectacolul contemporan trebuie să recurgă și la noile concepții ale compozitorilor și artiștilor plastici?

G. K.: Cred că este inseparabilă de ele. Urechea muzicală și ochiul plastic al spectatorului contemporan solicită eforturi serioase inovatoare din partea autorilor spectacolelor noastre de teatru și de cinematograf. Exigențele estetice ale publicului au depășit de mult «standardul» pe care-l mai servesc unii dintre noi. Dacă un pictor scenograf de azi ar declara de pildă, că n-a auzit de Fernand Léger, n-ar fi de loc spre lauda lui.

— Totuși, în *Don Quijote* ați utilizat o documentație de epocă.

G. K.: Deși contemporani, Cervantes și Shakespeare au trăit în lumi deosebite. Spania Inchiziției și a Armadei reprezenta ultimul mare bastion al reacțiunii feudal-catolice internaționale. Adevărul era mai trist decît orișice imagine ar încerca să-și facă despre el contemporanii noștri. Am redat curtea Spaniei cu cea mai deplină acuratețe, spre a-i evidenția dogmatismul aristocratic fără seamăn pe lume și a-i sublinia despărțirea de popor, tocmai prin senzația de *ridicol* pe care o stîrnește în spectatorul de azi.

— Surprinz în răspunsul dumneavoastră ideea de tristețe și de ridicol, care se reunește îndeobște în caracterizarea cavalerului de la Mancha. Ați urmărit-o și în film?

G. K. : Într-un fel, da. Dar nu tocmai în sensul în care este îndeobște reunită. După părerea mea, eroul lui Cervantes nu este un erou comic. Acțiunile lui au putut apărea comice, în împrejurările potrivnice, copleșitoare, în care le înfăptuia, în mîndra și tragica lui singurătate și datorită armelor cu care a înțeles să se opună puternicei orînduiri inumane a Spaniei poleite în aur și în fier. Incumetarea lui se aseamănă, întrucîtva, strădaniilor omulețului lui Chaplin, pe care publicul popular îl înțelege bine și îl îndrăgește, în complexitatea lui, conștient de pricina înfrîngerilor sale. Hotarul dintre tragic și comic este, ca și în Shakespeare, foarte elastic. *Don Quijote* este o operă cu trăsături populare și progresiste curajoase, dacă o raportăm la intenția, abia disimulată, a autorului. Cu acest personaj se întîmplă o poveste similară (deși pe un cu totul alt plan) cu a eroului tragic al lui Shakespeare. Vorbind despre Hamlet și Don Quijote, Turgheniev vorbea în realitate despre « hamletism » și « donquijotism » în formele date acestor noțiuni de realitate contemporană lui. Noi vorbim despre realitățile lumii noastre, în care adversarii umanismului poartă alte veșminte și se supun altor protocoale decît locatarii Escorialului, dar care nu sînt, pentru aceasta, mai puțin ridicoli, sau mai puțin odioși. În multe țări astăzi și printre ele în țara lui Cervantes, replicile celebre vibrează de actualitate. Vremea costumării ideilor a trecut.

— Pe lîngă activitatea dumneavoastră de regizor, știm că duceți și una de neobosit critic și istoric de artă. La ce lucrați acum?

G. K. : La o carte de impresii și amintiri personale despre opere și oameni pe care i-am cunoscut, despre începuturile filmului sovietic, despre tinerețea generației mele.

— Ne-ar face plăcere să spicuiți citeva, în « avanpremieră », pentru cititorii « Secolului 20 ».

G. K. : Cu condiția ca întîietatea unora dintre ele, în ordinea memoriei să nu fie considerată prioritate în ordinea aprecierilor. Încep la întîmplare. Sînt treizeci de ani de-atunci: Cînd au trecut? Vîntul anului 1919 pătrunsese în teatrul nostru. Un vînt care venea din cartierele mărginașe străjuite de uzine și de pe fronturile războiului civil. Și pînzele noastre s-au umflat sub impulsul

acestui vînt viguros. Puterea revoluționară l-a numit pe regizorul Mardjanov, profesorul meu, comisar al Teatrului Lenin. Konstantin Alexandrovici pregătea un spectacol în cinstea lui 1 Mai. În zilele noastre aceste cuvinte sună obișnuit. Atunci fiecare dintre ele era rostit pentru prima oară și trezea asociații puternice cu evenimentele reale. Aceste asociații au contribuit la poezia spectacolului. Nu era vorba să «modernizăm» pe clasici sau să-l adaptăm pe Lope de Vega la necesitățile momentului. Mardjanov nu avea obiceiul să adapteze nimic la revoluție. El trăia revoluția... Acum, după atîția ani, cînd aud uneori spunîndu-se că tendențiozitatea este ceva plicticos, didacticist, incompatibil cu libertatea interioară a artistului, mi-aduc aminte de cel mai romantic și cel mai pasionant spectacol care am avut fericirea să-l văd, de acest *Fuente Ovejuna*. Cuvintele lui Lope de Vega au răsunat ca o propagandă în adevăratul și cel mai minunat înțeles al cuvîntului. Ca răspuns la cele ce se petreceau pe scenă, sala a intonat Internaționala. În acest spectacol totul era tendință, agitație, chemare. Și totul era poezie. Nu era nimic calculat, nimic dinainte compus. Da, un clasic în Revoluție... Frumos și ca titlu, nu-i așa?

— Și acum, în încheiere, revenim la prima noastră întrebare...

G. K. : Planurile mele despre un nou *Hamlet* cinematografic? Cînd mă voi clarifica, cu mine însumi și cu alții, iar lucrurile vor trece de pe planul teoretic în cel practic, îți făgăduiesc că dumneata vei fi cel dintîi prieten de peste hotare căruia îi voi împărtăși această veste bună.

ELSA TRIOLET



Elsa Triolet are mulți cititori în România și nu puțini sînt acei care au citit în original principalele lucrări care-i compun opera: *Bonsoir Thérèse* (« Bună seara, Thérèse »), *Mille regrets* (« Mii de regrete »), *Le cheval blanc* (« Calul bălan »), *Le premier accroc coûte deux cents francs* (« Prima ruptură costă două sute de franci »), *Quel est cet étranger qui n'est pas d'ici* (« Cine-i străinul care nu-i de pe meleagurile noastre »), *Anne-Marie*, *L'Inspecteur des ruines* (« Inspectorul ruinelor »), *Le cheval roux* (« Calul roșcat »), *L'Histoire d'Anton Tchekhov*, *Le Rendez-vous des Etrangers* (« Întîlnirea străinilor »), *Le Monument* (« Monumentul »), și, în fine, cele două volume făcînd parte dintr-o suită cu titlul general: *L'Age de Nylon* (« Evul de nylon »). Primul din aceste două volume este *Roses à crédit* (« Trandafiri pe credit »); al doilea, *Luna-Park*...

Pentru a completa, trebuie să adăugăm că o antologie cuprinzînd textele cele mai frumoase și pasajele cele mai semnificative din operele Elsei Triolet a apărut în vitrine prefăcută de Aragon în timp ce cartea lui Jacques Madaule vedea lumina zilei la un alt editor: *Ce que dit Elsa* (« Ceea ce spune Elsa »).

Această operă, așadar, e importantă ca dimensiuni. Dar ea e, tot atît de importantă și ca semnificație. Scriitori diferiți, ca Albert Camus și Martin du Gard îi acordau o importanță deosebită și, din corespondența lor cu Elsa Triolet, se vede bine că o prețuiau și unul și celălalt, ca pe una din cele mai mari romanciere franceze de azi. Se știe că primele cărți ale Elsei Triolet au fost scrise în rusește. Și, se știe, de asemenea, că primele texte publicate, ale Elsei, au apărut într-o carte a lui Victor Sloviski și au fost remarcate de Gorki. Și că Maxim Gorki a fost cel care a sfătuit-o călduros să scrie mai departe.

Am cerut Elsei Triolet cîteva cuvinte destinate cititorilor și prietenilor ei romîni.

Era firesc să ne oprim, mai întîi, la ultima etapă a operei și la ceea ce nu e încă terminat: *Evul de nylon*. În *Trandafiri pe credit* e vorba de o tînară fată care s-a născut într-o baracă sordidă și care-și propune ca țintă ceea ce pentru alții e un bun cîștigat, pierzînd astfel drumul către adevărata fericire.

— Spuneți-mi, ce ați urmărit scriind *Evul de nylon* și, de asemenea, ce încercați a demonstra?

E.T.: O descriere. Aceasta se referă în mod esențial la decalajul ce există între descoperirile omului și omul însuși. Cu alte cuvinte: ea se aplică asupra rupturii care există între omul obișnuit pe de o parte, și enormul salt înainte pe care-l reprezintă, de pildă, zborul în cosmos al lui Gagarin de cealaltă parte. Sau, mai departe: ea se referă la frământarea pe care o reprezintă acest divorț, această ruptură, pentru fiecare individ în parte și pentru umanitate în general. Asta seamănă puțin cu o coborîre în ascensor, un ascensor foarte rapid. Inima întirzie să se pună de acord cu viteza. În același mod, noi nu izbutim să fim în pas cu înfăptuirile omului (prin aceasta înțeleg ceea ce omul realizează și continuă să realizeze, progresul său)...

— În cărțile dumneavoastră, ați acordat întotdeauna o importanță deosebită problemei solitudinii. Aceasta este o temă aproape obsedantă în opera dumneavoastră, și e strîns legată — cred — de faptul că individualismul trebuie să cedeze locul unei morale și unei existențe colective. *Evul de nylon* pune, și ea, aceeași problemă?

E.T.: Bineînțeles! Voi încerca să arăt cum cred eu că stau lucrurile. În mitologie există Icar și, în același timp, singurătatea lui Icar. Icar este singur. El se prăbușește singur. Icar se zbate, singur, între visul și sacrificiul lui...

— Este sentimentul pe care-l trezește frumosul tablou al lui Breughel unde căderea lui Icar, plasat în colțul din dreapta al pinzei, abia dacă se zărește...

E.T.: Când Icar cade și moare, nimeni nu-l plînge, și nu-i nimeni care să regrete moartea lui. Dar astăzi? Astăzi, există Gagarin. Și întreaga omenire își îndreaptă privirile spre el și îl admiră.

— El nu mai este singur.

E.T.: Istoria lumii urmărește să înfrîngă singurătatea, să înlăture ceea ce dumneata numești «individualism» și ceea ce eu numesc, totuși «singurătate». Dar, să ne-nțelegem: este vorba despre un individualism de fapt și nu de un individualism (de o singurătate) deliberată, aleasă, voită... Da, cred că nu prețuim la justa ei valoare această transformare a omului care aparține unei vaste colectivități. A fost nevoie de mii de ani pentru ca această transformare să se desăvîr-



DEINEKA (U.R.S.S.)

Fată cu carte



ANTONIO BERNI (ARGENTINA)

Prinzul țăranilor

șească. Cucerirea vitezei, de pildă, a slujit mult la trezirea spiritului colectiv al omenirii de care vorbim, deoarece viteza îmblinzită a creat posibilitatea deplasărilor rapide și decisive...

— Atunci, asistăm la sfârșitul singurătății, Elsa Triolet?

E.T.: Izolarea se micșorează. Dar ea există încă. E loc destul, încă, pentru *Inspectorul ruinelor*...

— Să vorbim puțin despre *Trandafirii pe credit*, primul volum din *Virșta de nylon*...

E.T.: Este vorba, bineînțeles, de un caz limită. Eroina mea e asemenea omului din caverne, pentru că se naște într-un mediu lipsit de orice confort: nici apă curentă, nici electricitate, nimic. Apoi, această femeie este transplantată în însăși inima confortului modern. Și, din această clipă, confortul acesta încetează de a mai fi ceea ce este pentru ceilalți, adică o condiție banală a cotidianului, — și devine o țintă, un scop în sine. Ei da, în sfârșit, asimilez, aici, mica burghezie sălbaticilor, ca să mă explic mai repede și exagerînd, deși ce spun nu-i prea drăguț pentru sălbatici... Există, firește, în această carte, și alte teme care se țin în jurul celei amintite, iubirea, de pildă, iubirea dintre două ființe ce aparțin unor stări diferite de cultură...

Al doilea volum din *Evul de nylon* se intitulează *Luna Park*. Un om închiriază o vilă mobilată. Trăind aici, el începe să fie obsedat de proprietara casei, o femeie care are o meserie primejdioasă, pilot de încercare. Și, prin curiozitatea acestui om, ni se va dezvălui chipul femeii care, într-o bună zi, începe să se intereseze de problemele Africii de Nord (torturile, represaliile sîngeroase etc. ...) și pleacă să participe, alături de cei de partea cărora este dreptatea, la evenimente. Iată ce mi-a spus Elsa Triolet în legătură cu această carte:

E.T.: Încerc, în acest al doilea volum, să surprind problema psihologică pe care o pune faptul că niște oameni (în general) pot în zilele noastre, să tortureze alți oameni: scriu povestea unei femei care trăiește în totală necunoaștere a acestor lucruri, cu toate că profesiunea pe care o exercită și cercetările pe care le face în domeniul astronauticii o situează pe culmile omenirii. Dar cînd această femeie descoperă acele grozăvii, ea se găsește fulgerător în fața a ceea ce ignorase: faptele

ce se petrec în Africa de Nord, și e cutremurată de descoperirea ei. Și, pentru că e om, ea trebuie să plece...

— Aceste două volume din *Evul de nylon* vor avea o urmare?

E.T.: Nădăjduiesc. Dar nu pot spune nimic în această privință. Un al treilea volum se va ocupa, poate, de ceea ce îți spuneam adineaori: de la Icar la Gagarin... Nu știu...

— Ați spus adeseori, că, în ceea ce vă privește, realismul socialist e un unghi de vedere deschis asupra lumii. Unii susțin că aplicați metoda realismului socialist, alții, dimpotrivă, susțin că nu. Care e părerea dumneavoastră în această privință?

E.T.: Pentru mine, realismul socialist este și rămîne rezultatul unui unghi de vedere asupra lumii. Ieși pe balconul socialismului și privești în jurul tău. Asta e. În ceea ce mă privește, cred că nu se începe niciodată cu «metodă». Nu mi-am spus niciodată: «Asta-i hîrtia, asta e tocul, vreau să întrebuițez această metodă, dă-i drumul!» Se desfășoară, din acest punct de vedere, dispute absurde. Nici scrisul, nici realismul socialist nu sînt exerciții de gimnastică suedeză, totuși!...

— Și pentru dumneavoastră, atunci cînd scrieți, care e faptul cel mai important? Înțeleg prin aceasta: pe planul scrisului...

E.T.: Un singur lucru, și pentru mine el este capital. Să supun forma subiectului. Asta-i tot...

Înainte de a ne despărți, ți spun încă o dată Elsei Triolet că în România, ea are cititorii ei credincioși.

Ea îmi răspunde:

«Spune-le că le mulțumesc și că mă voi strădui să nu-i dezamăgesc.»

(Interviu acordat lui Hubert Juin în
exclusivitate pentru «SECOLUL 20»)

LITERATURA ÎN ARTE ȘI SPECTACOLE

Născută în Virginia (S.U.A.), fiica unui profesor de istorie la Universitatea din Chicago, Martha Dodd a primit o educație umanistă și democratică. În 1933 președintele Roosevelt l-a numit pe prof. Dodd ambasador la Berlin. Întorși în S.U.A., tinăra scriitoare debutează cu cartea *Prin ochii ambasadei* în care relatează cele văzute în Germania. Împreună cu fratele ei, editează celebrul *Jurnal* al tatălui ei, lucrare care face senzație. În 1945 publică la New York romanul *Semănaud vint* în care combate războiul atomic preconizat de revanșarii germani. Noul său roman, *În căutarea luminii*, a apărut în 1955. Martha Dodd este o ziaristă apreciată și una din conștiințele progresiste ale literaturii americane contemporane.

FLACĂRA LUI SIQUEIROS

de MARTHA DODD

Siqueiros în închisoare



Nu poți uita o întâlnire cu David Alfaro Siqueiros așa cum nu poți uita o înfruntare cu unul din elementele naturii. Impresionanta sa personalitate umană și artistică i-a făcut pe unii să-l compare cu un vulcan în erupție, cu un talaz al mării, cu o furtună! Înalt și bine legat, mișcările sale îți amintesc de iureșul vântului și vorba sa, plină de tăria convingerii îi este tot atât de firească precum răsuflarea. O coamă sură, inelată îi împodobește capul bine sculptat și nasu-i puternic deasupra buzelor pline, minunat cizelate, are o îndrăzneală de vultur. Ochiul exprimă generozitate, agerime și sint adumbriți de arcade puternice.

Îl cunosc de mult și l-am văzut în nenumărate rânduri, mai cu seamă în Mexico. Acum cîțiva ani, se sfîrșea construirea spitalului de la Raza. Pereții urmau să fie pictați de Siqueiros și Diego Rivera. Vechi prieteni, rivali, polemești inflăcărați și membri ai partidului comunist, cei doi lucrau cot la cot.

Împreună cu José Clemente Grozco, cei doi pictori mexicani revoluționari, vestiți în lumea întreagă, sint autorii renașterii picturii murale în veacul nostru, care a avut o mare înrîurire asupra pictorilor de pretutindeni, influențînd ideile acestora despre formă și conținut, și schimbînd astfel cursul artei progresiste moderne.

La spitalul De la Raza cei doi pictori extraordinari și neastîmpărați se luaseră la întrecere, cum le era obiceiul.

La etajul întâi, bătrînul maestru Rivera, ros de boală își instalase un fotoliu pe schelă, și picta cu mîgălă în felul său aparte, care purta pecetea artei populare, scene din istoria medicinei mexicane, începînd din timpurile dinastiei Maya și pînă în zilele noastre. Rar găsești astăzi o siguranță în minuirea penelului și un simț al culorii asemeni celor care-l caracterizau pe Rivera. Siqueiros se afla în altă încăpere ai cărei pereți și tavan căpătaseră o înfățișare uluitoare datorită formelor geometrice și perspectivei folosite de el. Am rămas înmărmurit de iluzia apropierei fizice a acelor scene de luptă care, atunci cînd treceai prin dreptul lor păreau vii și în plină mișcare. Jos, într-un colț trupul unui muncitor rănit de moarte zăcea întins pe hidoasa bandă rulantă a industriei capitaliste. Ura și suferința aprigă a muncitorilor, arată mai departe fresca, a dus la izbucnirea tumultuasă a Revoluției, care mai tirziu s-a transformat în belșugul și pacea mult visate.

Ceea ce am simțit atunci explică cum nu se poate mai bine ideea sa: «privitorul nu-i statuie și nici un automat cu axă fixă, ci o ființă care se mișcă pe întreaga suprafață a topografiei arhitecturale.» Sus pe schelă, mindru, Siqueiros picta liber, ridicîndu-și cu gesturi largi brațele spre tavan, disprețuind penelul și folosind în locul lui injectorul cu peroxilin care, după cum spune el însuși, este unul din «produsele chimiei moderne care constituie un progres imens față de toate celelalte procedee folosite în trecut în pictură».

Fresca aceea și nu numai ea, ci întreaga operă a lui Siqueiros adevărate spusele lui Serghei Eisenstein: «Un pictor bun este înarmat mai înainte de toate cu o concepție generoasă despre societate și o ideologie înaltă. Păstrînd un echilibru între izbucnirea emoțională și intelectul disciplinat, Siqueiros merge asemeni unui neobosit ciocan pneumatic pe drumul care duce la felul final, pe care-l are mereu în față».

Nimeni nicăieri nu poate fi într-atîtă amăgit încît să creadă că operele, ideile și visurile unui astfel de om pot fi destrămate sau date uitării. Cu toate acestea, de șapte luni, el este ținut sub obroc la Lecumberri, închisoarea îngrozitoare, veche de o sută de ani din Mexico City. A fost arestat în

ziua de 9 august 1960. La început a fost aruncat într-o celulă în care abia putea sta în picioare, fără hrană, fără apă, fără nimic.

În lunile care au urmat a fost victima unei cruzimi răzbunătoare și a unor insulte ticluite dinainte. Nu i s-a permis să-și vadă nici soția și nici avocatul, nici prietenii. Chiar și acum, cu toate că de puțin timp i s-a dat voie să picteze un perete al închisorii (același guvern mexican, înainte de a-l aresta, îi comandase zugrăvirea uneia dintre cele mai mari fresci din viața sa la Castelul din Chapultepec!) este supus unui regim arbitrar, «privilegiile» îi sînt retrase și prietenilor li se refuză dreptul de a-l vizita — și toate acestea se datoresc toanelor temnicierilor și politicienilor.

Renumitul artist și inovator îndură de șapte luni asemenea injurii, în urma învinuirii ridicole și fanteziste că organizează «descompunerea socială», condamnare tot atît de vagă și ușor de aplicat ca și aceea de «activitate subversivă» în Statele Unite. A fost ridicat fără mandat de arestare, fără ca apoi să i se ia vreun interogatoriu, fără să i se intenteze vreun proces sau să i se aplice altă procedură penală. Împreună cu el se află și alți «instigatori», mulți frunțași ai vieții politice și intelectuale din Mexic și simpli muncitori de la căile ferate, care zac în închisoare de mai bine de doi ani fără a fi judecați, pentru că au îndrăznit... să facă grevă! Unde ne aflăm? În ce țară? În ce timpuri? Sînt răsunetele politicii lui Franco și Salazar, ale lui Mc Carthy și Batista.

Și Siqueiros știe ce înseamnă o grevă. La vîrsta de 15 ani a participat la prima; a fost o grevă lungă de protest împotriva programului politic și artistic reacționar al Academiei de Artă, la care studia. Cea mai recentă este cea făcută la 64 de ani: o grevă a foamei în închisoare. S-a alăturat altor treizeci și cinci de deținuți politici pentru a protesta împotriva detenției lor nedrepte. Greva aceasta a ținut mai mult de o săptămînă, soldindu-se cu eliberarea a opt dintre tovarășii săi.

Nici lupta cu arma în mînă nu-i este străină lui Siqueiros. La 17 ani s-a înrolat ca soldat în Armata Revoluționară Mexicană și timp de patru ani a luptat în rîndurile ei, ajungînd pînă la gradul de căpitan. La vîrsta de 40 de ani s-a înrolat în brigăzile internaționale și a participat, sub comanda generalului Lister, la Războiul Civil din Spania, devenind locotenent-colonel în brigada 29.

Tot timpul, din adolescență și pînă în anii maturității, Siqueiros s-a situat în primele rînduri ale luptei, ca organizator al muncitorilor, artiștilor și intelectualilor, ca activist sindical, în calitate de membru de seamă al Partidului Comunist, combatînd reacționarismul în artă și politică. Fără îndoială pentru toate acestea a avut de suferit. De nenumărate ori a fost azvirlit în închisoare, maltratată, a fost nevoit să treacă în ilegalitate sau să se exileze. Aceste grele încercări i-au îmbogățit experiența sa de luptător neînficat și incoruptibil. Om al ideilor, om al creației, om de acțiune!

Pe măsură ce lunile trec, protestele care răzbat prin zidurile bătrînei și sumbrei închisori se propagă în întreaga lume; aduse la cunoștința guvernului mexican, acesta simulează însă o indiferență totală față de ele. Dar măsura disperată luată împotriva lui Siqueiros și a tovarășilor săi, nu este decît o dovadă a slăbirii puterii stăpînitorilor Americii Latine, mai ales a celor din Mexic, foarte sensibili la presiunile exercitate de «uriașul înfricoșat» de la granița sa.

Profesori, muncitori, studenți mexicani sînt din ce în ce mai activi în ultimii ani, declarînd greve și demonstrînd împotriva condițiilor economice

care se înrăutățesc pe zi ce trece. Fără îndoială Siqueiros a sprijinit cererile lor și a participat la activitatea comitetelor lor de acțiune. Munca sa neobosită, în sprijinul profesorilor și studenților persecutați și conducerea efectivă a Comitetului pentru Eliberarea Deținuților Politici (mai ales a muncitorilor de la căile ferate crunt prigoniiți) au stîrnit fără doar și poate minia guvernului. Clica de la conducerea Mexicului a privit alarmată reînceperea acțiunilor de luptă pentru reorganizarea Partidului Comunist Mexican, la care Siqueiros a participat în mod firesc, fiind membru al Comitetului Central și al Biroului Politic. Dar, poate, frica cea mai mare a fost cauzată în cercurile guvernante și ale marii burghezii de către evoluția evenimentelor din Cuba învecinată, pentru care Siqueiros și mulți alți mexicani și-au manifestat deschis simpatia.

Se spune că una din cauzele principale ale întemnițării lui Siqueiros este meschina răzbunare personală. Cum se poate ca un guvern mexican puternic și cel mai mare stat imperialist din lume, S.U.A., să se teamă de vocea și injectorul unui pictor mexican?

Artiștii, intelectuali și muncitorii mexicani, împotriva așteptărilor și speranțelor impilatorilor, nu s-au lăsat intimidați de persecuția mișlească exercitată asupra lui Siqueiros și a tovarășilor săi. S-a întîmplat tocmai contrariul: disprețul și minia lor au crescut și vor crește din zi în zi. Acum citva timp, Fernando Camboa, remarcabil critic de artă și redactor al publicației *Belles Artes* a spus următoarele despre neînfricatul pictor: «Siqueiros este expresia spiritului eroic, revoluționar în esență... este flacăra entuziasmului, neostoit și turburător, care arată posterității sarcina de a continua drumul trasat de Revoluția Mexicană.» Posteritatea despre care vorbea el sintem noi, dar sarcina rămîne aceeași și mai departe.

Între timp David Alfaro Siqueiros, poate cel mai militant dintre marii pictori ai zilelor noastre, luptă și lucrează fără încetare și în închisoare. După cum scria el o dată «chiar cu prețul încetării pentru o perioadă de timp a muncii artistice, este foarte important ca un artist să-și reinnoiască capacitatea sa de luptă.» Orice artist cetățean este conștient de acest lucru, pentru că fără a-și reinnoi și întări în orice condiții capacitatea de luptă, talentul lui se destramă și se ofilește.

«Închisoarea nu distruge o poziție politică revoluționară și istoricește dreaptă» — a scris nu de mult Siqueiros. «Detenția la care am fost supus mi-a întărit poziția». Oamenii din lumea întreagă trebuie să fie alături de cei mai buni fii ai Mexicului, înfîrind acțiunea îndreptată împotriva lui Siqueiros și a tovarășilor săi și sprijinind campania pentru eliberarea lor. Din nou pe schelele de la Castelul istoric, împrăștiind flacăra artei sale, el va cinsti și mai mult patria și poporul său pe care întotdeauna le-a slujit cu credință.

Pablo Neruda, în minunatul său poem, a declarat că pictura lui Siqueiros a fost întemnițată, dar apoi el a adăugat «Cum poate fi încătușată flacăra?» Arta sa este Patria sa, a adăugat poetul cuban și astfel «MEXICO ESTA CONTIGO PRISIONERO». Este un avertisment și totodată o sfidare.

(În exclusivitate pentru «SĂCOLUL 20»)

ÎNTÎLNIRE CU DOVJENKO

CINEASTUL ucrainian Alexandr Dovjenko a murit în 1956 lăsînd în urmă amintirea unui suflet înflăcărat și a unui mare artist cetățean. Alături de Eisenstein și Pudovkin el figurează printre cele mai de seamă personalități ale cinematografeii sovietice iar opera sa se bucură de un uriaș prestigiu în rîndurile iubitorilor artei ecranului din întreaga lume. Încă înainte de apariția sonorului, Dovjenko a creat cîteva filme memorabile, între care *Pămînt* rămîne ca un poem înscris pe peliculă, de o profundă rezonanță emotivă și o zguduitoare forță de convingere, dedicat luptei comuniștilor pentru transformarea lumii. În acest film imagini simple și transparente, de o autenticitate aproape documentară, se îmbină cu un lirism de o intensă vibrație, care transportă fiecare gest cotidian și fiecare obiect familiar, într-o zonă aerisită și pură, unde demnitatea umană se afirmă în toată bărbăteasca ei măreție.

Acceași pasionantă încercare de a cuprinde sensurile epocii zugrăvindul pe omul nou în acțiune și arătînd cum el, pe măsură ce domesticește natura și stăpînește legile mișcării sociale, se primenește interior și capătă aripi capabile să-l poarte tot mai sus, a continuat-o Dovjenko în cîteva filme realizate în

Dovjenko și Iulia Solnșeva împreună cu Georges Sadoul și soția acestuia



perioada sonorului. Dintre acestea amintim de *Sciors, Micurin* și de *Poemul mării*, pe care însă, din cauza unui sfârșit prematur, n-a apucat decât să-l gîndească și să-l imagineze.

Recent, la Moscova, fără a le căuta, ne-au fost oferite trei prilejuri de a cunoaște mai intim gîndirea și universul poetic al marelui artist. Transcriem aci ecoul acestor întîlniri disperate cu Dovjenko, în speranța că din ele se va încheia, fie chiar și într-o palidă aproximație, profilul unuia din creatorii ce au impus lumii întregi valoarea artei cinematografice sovietice, a cărui experiență de lucru, cu succesele, înfrîngerile și chinurile ei căutări, merită a fi meditată atent.

Literatură și cinematografie

Prima întîlnire cu Dovjenko a avut loc pe terenul, destul de mărcinos încă, al teoriei cinematografice. Mi-a fost semnalat un articol *Cuvîntul în scenariu*, reprodus într-o culegere de dramaturgie cinematografică, editată în 1954, în care cunoscutul regizor își expune punctul de vedere asupra ceea ce noi considerăm astăzi că reprezintă, pentru arta filmului, problema problemelor: scenariul.

Dovjenko pornește de la o constatare a simțului comun: prin însăși natura sa de artă sintetică, filmul are afinități cu nuvela, romanul și piesa de teatru, dar se deosebește de toate aceste genuri literare întrucît dispune de capacitatea de a evoca lumea vizibilă în toată diversitatea ei nelimitată. Pentru a releva ceea ce e specific cinematografiei autorul insistă asupra comparației cu teatrul. Necesitatea unei construcții dramatice coerente e obligatorie, într-o piesă ca și într-un film. Ecranul impune însă, în plus, afară de mișcarea internă a subiectului, o deplasare permanentă în spațiu, ca și cînd spectatorul ar fi solicitat să-și părăsească scaunul și să se apropie sau să se depărteze, privind pe eroi mereu din alte unghiuri. Dacă, de pildă, putem asista 30 de minute la un act din *Carmen*, asimilînd conținutul emoțional prin expresia muzicală, dublată de mimica și jocul interperșilor, într-un film care ar prezenta aceeași scenă prin reproducerea tabloului de operă într-un unic plan general ne-am plictisi în 30 de secunde. Spectatorul își însușește rapid, aproape instantaneu, planul general și dorește imediat schimbarea cadrului: eroina i se pare minusculă, oamenii de pe scenă depărtați și străini; el vrea s-o vadă pe Carmen de aproape, să-i citească în ochi sentimentele, să-i depisteze umbrele ce-i întunecă expresia sau jubilația momentelor de triumf. De unde își trage originea această exigență atît de naturală a spectatorului de film, pe care oricine a putut-o verifica în experiența lui personală? În faptul că — răspunde Dovjenko — publicul *știe* că aparatul de luat vederi are proprietatea mobilității, a circumvoluției în jurul obiectului, a mîririi sau micșorării distanței care ne separă de el. De aceea, convenția spațiului rectangular al scenei și a punctului fix de privire, pe care o acceptăm la teatru, ne jenează și devine impracticabilă la cinematograf. Aci trebuie să luptăm cu nevoia, creată și amplificată prin întreaga dezvoltare a artei filmului, de a cunoaște pas cu pas și de a pătrunde cu ajutorul aparatului de filmat, indiscret, dar pe nesimțite, în intimitatea vieții eroilor.

O a doua particularitate a dramaturgiei cinematografice o constituie modul specific al corelației dintre imaginea vizuală și cuvînt. Pe de o parte, Dovjenko stăruie asupra însemnătății dialogului și a valorii limbii, pe de alta, protestează

contra excesului de discursivitate, a verbozității, care tinde să se substituie unor mijloace de a suscita emoția și a influența pe spectatori, proprie ecranului. La mijloc nu e nici o contradicție, după cum se va vedea îndată.

Datorită limitelor filmului, obișnuit de cca. 2700 m de peliculă, ceea ce corespunde unei proiecții de o oră și jumătate, într-un scenariu nu se utilizează mai mult decât 8000 de cuvinte, adică, în medie, de două ori mai puțin decât într-o piesă de teatru. Rezultă de aci o exigență sporită pentru ceea ce un autor de film comunică prin intermediul vorbirii, căci singura cale de obținere a unui efect similar, cu mijloace mai reduse, e de a înzestra aceste mijloace cu o eficiență superioară. Valoarea unei opere cinematografice rezidă, după Dovjenko, în mare măsură, în calitatea literară a dialogului, în expresivitatea, bogăția și stilul limbii scriitorului.

La aceasta se adaugă și faptul că filmul presupune, prin definiție, un grad de autenticitate mai mare decât piesa de teatru, întrucât pe peliculă se înregistrează lumea reală, natura vie și nu un surogat al acestora, combinat din decoruri de carton. Deci, prin ceea ce spune și prin modul intonării, actorul are obligația să rivalizeze în veridicitate cu natura. Pe ecran, cuvântul cenușiu sau inexpressiv e mai acut perceput ca atare de spectator iar replica albă, chiar când e abil camuflată de acțiunea dramatică, aduce prejudicii prin aceea că ratează ocazia unui plus de caracterizare.

Însă, subliniază Dovjenko, sensul filmului nu e exprimat numai prin ceea ce eroii își spun unii altora. În afara cuvintelor există o gamă largă de mijloace de expresie în stare să declanșeze emoția puternică a publicului: «acestea sînt luptele, munca, victoriile, iubirea, suferințele, pateticul vastelor spații, calmul creației și al contemplării, semnificația citeodată foarte complexă a tăcerilor în timpul cărora artiștii, fără a avea nevoie de cuvinte și ca și când s-ar degaja de latura lor concretă, îl răscolesc pe spectator prin profunzimea pasiunilor lor neexprimate». Excesul de literatură dăunează cinematografeiei în măsura în care o constrînge pe aceasta să renunțe la modalitățile sale specifice (citește *vizuale*), de a exprima realitatea într-o formă pregnantă. Dovjenko distinge între noțiunea de bogăție a cuvîntului artistic și aceea de proximitate. El critică ascuțit, în termeni care-și păstrează azi întreaga actualitate, înlocuirea veritabilei concepții dramatice printr-un fel de «educație — instrucție mutuală» în care actorii sînt reduși la rolul de «lectori» și-și comunică informații sau teze didactice.

Concluzia acestor considerațiuni e că scrierea unui scenariu implică tot atîta inspirație, trudă și măiestrie ca și crearea unui roman sau a unei piese reușite. Scenaristul, în concepția lui Dovjenko, nu e un autor de «idee» cinematografică, un meșteșugar mărunț care însălează vorbele la împlinare, ci un scriitor stăpîn pe toate resursele limbii, capabil să zugrăvească psihologia umană prin utilizarea celor mai exprese și laconice cuvinte. În același timp, el trebuie să-și consolideze dialogurile, amplificîndu-le profund rezonanța, prin contrapunctul imaginilor, prin elocvența limbajului obiectelor, a tăcerilor, a metaforelor, metonimiilor și celorlalte mijloace de expresie, independente de cuvînt, care provoacă totdeauna la spectator un sentiment de satisfacție pentru încrederea ce se acordă inteligenței sale. În aceste condiții, scenariul, proiectul viitorului film, trebuie elaborat pînă la ultimul detaliu, în spiritul celei mai mari răspunderi. Pe lîngă enunțarea completă a dialogului, Dovjenko preconizează o amănunțită dezvoltare a indicațiilor de joc, în scopul dezvăluirii în întregime a sensului operei, a creerii ambianței juste în interpretarea diferitelor secvențe și a determinării stilului filmului.



Dovjenko și soția lui, puțin timp după ce s-au căsătorit.

O capodoperă a artei cinematografice socialiste

Filmul *Pământ*, pe care ni l-a pus la dispoziție, spre vizionare, arhiva cinematografică a U.R.S.S. a fost realizat de Dovjenko în 1929. Au trecut de-atunci mai bine de trei decenii și, în acest răstimp, arta filmului a înregistrat progrese uriașe în domeniul tehnicii, a îmbogățirii procedeelelor și mijloacelor de exprimare. Dar spectatorul zilelor noastre asistă la proiecție cu o intensă emoție, nestinjenit nici de lipsa sonorului, nici de inevitabila rigiditate a aparatului de luat vederi, nici de crăpătură mimice și aceea insistență pe expresia

fiziognomică, proprie filmului mut. Plecăm de la vizionare zguduți și simțim încă o dată că adevărata valoare nu trebuie căutată în fastul montării, în calitatea peliculei, în rafinamentul limbajului; ea depinde de unitatea dintre un conținut de idei înaintat și o formă îndrăzneță, clară și accesibilă.

Filmul *Pământ* însumează câteva din trăsăturile caracteristice ale artei lui Dovjenko: legătura sa nemijlocită cu cele mai ascuțite probleme ale contemporaneității (în cazul de față transformarea socialistă a satului); caracterul puternic militant al fiecărei imagini, expresie a unei tendințe politice precise, încorporate organic universului poetic al artistului; un lirism vibrant, pătruns de avânt revoluționar, bărbătesc și grav, care atribuie eroilor monumentalitate și faptelor lor, dimensiunea unor acțiuni de răscruce; forța construirii de personaje reprezentative și a găsirii de imagini-cheie care dezvăluie până în adâncuri sensul evenimentelor și sugerează o vastă perspectivă simbolică; în fine, simțul patetic al naturii, al marilor spații calme și al puterii inepuizabile de germinație a vieții, poezia unei senzualități aspre și viguroase.

Din punctul de vedere al narațiunii cinematografice, filmul lui Dovjenko se desfășoară discontinuu. În centrul atenției sînt patru episoade, între care autorul nu aruncă punți de trecere artificiale. Potrivit concepțiilor sale teoretice, el îl lasă pe spectator să gîndească singur și să reconstituie întregul din succesiunea cîtorva momente esențiale, judicioase alese. Subiectul are o structură liniară, degajînd mesajul cu claritate.

Filmul începe cu o imagine simplă și tulburătoare: un lan de grîu, întins pînă unde stea se confundă cu cerul, se undulează leneș în bătaia vîntului, sub mîngîierile unui soare torențial. În acest peisaj, scîldat în lumină, printre merii încălțați de roade, bătrînul țaran Simion trage să moară. Îl asistă ai săi, rude și prieteni, ca la o solemnitate tristă dar familiară și inevitabilă, căci e hărăzit de legile eterne ale firii. Simion își odihnește încă o dată privirea pe oamenii ce i-au fost dragi și absoarbe lacom miresmele acestei zile saturate de pulsație vitală. Alături de el gînguresc neștiutori niște prunci. Ceașul despărțirii a venit, dar bătrînul nu se teme căci el se simte integrat în ciclul materiei în veci reversibile. Și iată că, brusc, își ia adio și aștepte senin, aproape zîmbitor, cu capul rezemat de pămîntul din care s-a zămislit și în care cu toții ne vom întoarce. Avem aci tabloul existenței umane raportate doar la procesele eterne ale naturii. Sîntem încă în afara timpului.

Episodul al doilea ne aduce însă în istorie. În sat s-a constituit un colhoz și acum Vasili revine de la oraș pe un tractor, cel dintîi care pătrunde pe aceste meleaguri. Țăranii s-au strîns cu toții ca să fie martorii evenimentului. Sînt de față și cei devotați noilor rînduiri și cei, puțini, care spumegă de furie simțindu-și pieirea aproape. Toți privesc cu încordare de parcă soarta întregii lor vieți va fi decisă în clipele ce urmează. Femeile își reazimă mașinal palmele de guri, bătrînii și-au scos pălăriile, bărbații își țin respirația. Tractorul e o mașinărie modestă care scîrție din toate încheieturile. Dar merge. Și oamenii aclamă cu entuziasm: ochii li se umezesc iar gîtlejul le e uscat de emoție. Tractorul înaintează maiestuos și o dată cu el viața cea nouă își croiește drum larg. Dar deodată motorul gîfie astmatic și se oprește. Oamenii înlemnesc. Cît va dura oare? Strigoi trecutului mal au putere? Drumul pe care au pornit are întoarcere? Cîteva clipe, lungi cît o veșnicie, și uralele pocnesc ca o explozie. Mașinăria s-a pus din nou în mișcare. Tractorul înaintază, ca și crucișătorul Potemkin din filmul lui Eisenstein, drept, puternic și invincibil, ca un semn viu al revoluției triumfătoare.

Episodul al treilea e de un lirism răscolitor: dragostea și moartea se împletesc într-un dans macabru și vertiginos... O noapte de vară caldă și umedă. Liniște tulburată numai de cîntecul infundat al greicilor. Dorm oamenii, dorm animalele. Niște boi culcați pe pămîntul reavîn, cu capul ridicat, par a ține luna pe coarneau lor nemîșcate. S-ar putea auzi pînă și mișcarea misterioasă a lungilor tulpine de lămiță sau lenta ascensiune a sucului în arborii fructiferi din marginea drumului. Vasili și Natalia s-au iubit în această noapte tandră și acum se despart, în tăcere, simțind parcă viața misterioasă care animă toate obiectele din jur. Vasili o strînge la piept pentru ultima oară. Pleacă liniștit. Și mergînd, singur sub stele, printre parfumurile nopții, cu gîndul la fata lui și la zările ce se arcuiesc senine ochilor minții, îl vedem deodată începînd să danseze. Da, Vasili dansează, cu ardoare și ușurință, stîrnind praful și surîzînd unui vis tainic, numai de el știut. Mișcările lui sînt atît de suple și de vii încît pare că s-a smuls gravității și că planează deasupra solului, într-un soi de zbor frenetic. Deodată răsună o împușcătură: un nemernic a tras și întreaga armonie a nopții s-a sfărîmat în pîndări. Vasili zace mort.

Finalul filmului se înalță într-o veritabilă apoteoză. O serie de scene halucinante: tatăl lui Vasili, urcat pe o colină, la o întretăiere de drumuri, lingă firele de telegraf care gem în vînt, transmițînd tristețea în spațiile fără hotar, întreabă în toate zările: «cine l-a omorît pe fiul meu?»; Natalia își plînge iubitul cu jalea inimii în veci îndoliate și furia cărnii răzvrătite; ucigașul e torturat de o cîință trzie. Dar peste aceste imagini frapante, mai presus decît ele și dîndu-le un sens, e scena înmormîntării lui Vasili, cu satul întreg care-i urmează cosciugul într-o procesiune de o forță grandioasă. Corpul imobil al tînărului e purtat pe sub copaci inundați de poame, ale căror crengi îi mîngîie fața. Înaintea gropii, țărani stau într-o adîncă reculegere dar dirji, cu ochi de flacără. Și cineva rostește vorbele care parcă plutesc în aer, rezumînd ideea filmului. Destinul oamenilor, pare a ne spune Dovjenko, nu e de a-și cîștiga pîinea cu lacrimi și a stropi pămîntul cu sînge. Marele Octombrie a arătat tuturor oropsiților un drum și a luminat viitorul cu o imensă speranță. Dar pentru a ajunge aci trebuie ca fiecare să se angajeze în luptă, căci viața cea nouă se naște în dureri, ea se moșește în fiecare casă, în sufletul fiecărui individ și nu o dată calea spre victorie e presărată cu jertfe. Vasili a murit, dar numele lui a devenit acum un steag, un simbol al cauzei socialiste invincibile.

Filmul *Pămînt* rămîne prin soliditatea armăturii ideologice, prin intensitatea dramatică și pregnanța expresiei, nu numai culmea operei lui Dovjenko dar și o realizare memorabilă a cinematografiei realist socialiste. Văzîndu-l, ai sentimentul de a surprinde pe viu intrarea omenirii într-o nouă epocă istorică, de a simți freacăntul lumii trezite la viață în Octombrie 1917, de a fi martorul și participantul unei epopei violente, eroice și sublime.

Artistul cetățean

... Ne vorbește, despre Dovjenko, Iulia Solnțeva, soția și colaboratoarea de peste trei zeci de ani a remarcabilului cineast. E o femeie cu păr cărunt, ochi pătrunzători, un zîmbet cald și afabil. Are o mină obosită: abia de curînd a terminat filmul *Povestire despre anii înflăcărați*, după un scenariu de Dovjenko, realizare de prim ordin, într-un procedeu panoramic nou, pe peliculă de 70 mm, cu sunet stereofonic.

«Dovjenko — ne spune ea — a văzut lumina zilei în familia unui țăran sărac din Ucraina, împreună cu alți 14 copii din care au rămas numai doi. De câte ori se gîndea la bordeiul părintesc, după cum a declarat-o și într-o încercare autobiografică publicată postum, regizorul își amintea numai de plîsete și înmormintări. Mama lui era o femeie simplă, analfabetă; se născuse pentru cîntec dar toată viața a condus pe cîte cineva la groapă. Poate de aceea în toate scenariile lui Dovjenko există înmormintări și despărțiri. Eroii lui își iau rămas bun, grăbindu-se să plece spre o viață mai bună care-i atrage în chip irezistibil; ei pleacă de obicei în grabă, fără a mai privi înapoi, ca să nu li se rupă inima...

... Vocația pentru film s-a manifestat tîrziu. La drept vorbind a fost mai de grabă o intuiție. Dovjenko trecuse prin multe meserii, ultima fiind aceea de pictor decorator, cînd, într-o zi din luna iunie a anului 1924, la vîrsta de 30 de ani, după o noapte nedormită, petrecută în reflexii amare asupra a tot ce făcuse pînă atunci, și-a luat valiza și a plecat la Odesa, abandonînd pentru totdeauna pensula și șevaletul. Aci a vrut să se consacre exclusiv comediei dar împrejurările au hotărît altfel...

... În tot lungul activității sale a lucrat sub imperiul unei mari tensiuni emoționale. Dar la început n-avea experiență. Proceda ca acela care, fiind angajat într-o încăierare, lovește în toate părțile, fără a se îngrijii, dacă se bate sau nu, conform regulilor. Ar fi putut spune ca și Courbet, care întrebă o dată la ce se gîndește cînd pictează un tablou, a răspuns: «Nu mă gîndesc la nimic, mă las în voia emoției». Emoția lui era suscitată de elanul impetuos al revoluției socialiste și marile sale forțe creatoare. Totdeauna, cînd începea un film, i se părea că nu știe nimic iar în fața lucrului resimțea o mare neliniște. Se frămînta mult și nu rezolva nimic în mod superficial. El repeta mereu că cinematografia cere o mare conștiinciozitate, conștiinciozitate nu numai pe platou dar în tot procesul de elaborare și realizare a filmului. Spunea că cinematografia e arta celor obsedați...

... Dovjenko era un mare luptător pentru cauza socialismului. Îl interesa în gradul cel mai înalt marea operă de construcție care schimba fața patriei sovietice și nici n-ar fi conceput ca în filmele sale să se ocupe de altceva decît de viața contemporană. Se simțea responsabil pentru fiecare lucru, săvîrșit de el sau de alții. Cînd greșea, își era primul critic și cel mai sever. Rădăcinile lui erau în popor și de aceea îi plăcea să umble printre oameni. În ultimii săi ani, pregătind *Poemul mării*, a vizitat de multe ori șantierul de la Kahovka. În fiecare dimineață apărea pe drumul buldozerelor. Muncitorii îl cunoșteau și stăteau adesea de vorbă cu el...

... Iubea natura cu un simț plin de frăgezime. Pînă la sfîrșitul vieții își amintea de cositul finului la Desna și de peisajul copilăriei sale, ca de locul cel mai frumos din lume. Credea că fără o dragoste puternică pentru natură, omul nu poate fi artist. Ar fi vrut ca peste tot să se facă grădini. Visa o urbanistică aerisită și clară, menajînd spații verzi. La Kahovka a propus ca pe una din cele mai mari construcții să se amenajeze o terasă, pentru ca, acolo sus, deasupra fluviului, tinerii să poată dansa...

Ne-am luat rămas bun de la Iulia Solnșeva cu părere de rău. Împreună am trecut prin sala muzeului de istoria cinematografiei de la Mosfilm și am răsfoit filele îngălbenite ale unor manuscrise și un teanc de fotografii, păstrate cu evlavie. Dar personalitatea lui Dovjenko nu aparține figurilor muzeale. Ea trăiește viu în sufletele a milioane de oameni care au învățat și s-au inspirat din filmele lui. Iar pentru cineaști, opera sa e un îndemn și va rămîne, prin spiritul ce o animă, un exemplu.

NEOREALISMULUI

LA festivalul filmului ținut la Veneția în toamna lui 1960, decernarea premiilor a stîrnit un scandal care s-a prelungit multă vreme în presă și a avut rezonanțe internaționale. Principalele comentarii din timpul festivalului îl indicaseră drept laureat pe Luchino Visconti, pionierul neo-realismului italian, pentru *Rocco și frații săi*. Dar Vaticanul reușise să impună ca director al festivalului un om de încredere care a manevrat din culise, pe baza unei străvechi experiențe de intrigi pioase. Premiul cel mare — «leul de aur» a fost acordat francezului André Cayatte pentru *Trecerea Rinului* film apreciat în general ca mediocru și confuz.

Nedreptatea flagrantă a stîrnit indignare în cercuri destul de felurite. Serghei Bondarciuk, membru al juriului, și-a exprimat public dezacordul. Au protestat și critici burghezi, printre care și directorul săptămînalului «Tempo». Visconti, înlăturat pentru a treia sau a patra oară a refuzat premiul de consolare oferit.

Întîmplarea aceasta, de loc neobișnuită pentru cadrul de combinații dubioase în care se dezvoltă producția capitalistă de filme, a arătat, între altele, două lucruri: că neo-realismul pe care mulți comentatori cinematografici îl îngropaseră, e încă foarte robust. În afară de filmul lui Visconti care relua o temă mai veche a autorului lui *La terra trema* («Pămîntul se cutremură») — mizeria și destrămarea țărănimii sărace italiene — printre filmele premiate se număra și *Adna și tovarășele ei* care, cu câteva imperfecții de concepție și realizare, spunea un adevăr foarte dur: că prostituția e inseparabilă de actuala organizație socială din Italia. După desființarea formală a caselor de toleranță, cîteva pensionare încearcă să-și schimbe existența, deschid un restaurant. Dar sînt puse curînd în fața alternativei de a transforma localul într-un bordel clandestin, patronat în schimbul unei părți din beneficii, de un personaj cu relații, sau de a închide. Refuză, strigă în public adevărul despre protectorul lor, ajung pe băncile comisariatului și, de acolo, la prostituția nedeșființată de la colț de stradă. E de notat că, *Adna și tovarășele ei* — remarcabil jucat de Simone Signoret, se înrudește estetic cu neo-realismul.

Festivalul de la Veneția a mai arătat că ostilitatea oficială împotriva neo-realismului a rămas la fel de vie. E o recunoaștere indirectă a forței lui de acțiune politică și artistică. Vaticanul își gospodărește intrigile și nu le consumă pe adversari neprimejdioși. Ostilitatea e mai veche. Într-un articol din 1950, Alberto Moravia povestea: *Îmi amintesc că am auzit într-un salon din Roma, pe o doamnă care căldătorise mulți și care se plîngea că filmul neo-realist ne defăimează în alte țări și ne înfățișează ca pe o țară de cerșetori.*

Articolul de față se ocupă de filmul neo-realist. Înrudită cu aceasta, «literatura neo-realistă» are trăsături proprii și pune probleme speciale care pretind să fie discutate separat.



Există atâtea peisaje frumoase în Italia, spunea doamna, de ce să nu facem un film cu peisajele noastre frumoase? I-am răspuns, firește, că singurul mod de a face să dispară filmele despre săraci era să dispară sărăcia, ca săracii să ajungă oameni îndestulați. Dar doamna nu s-a lăsat convinsă.¹

Neo-realismul nu e epuizat ori compromis estetic, așa cum a clamat-o critica estetizantă ori cea catolică. Cîteva ani filmul neo-realist a fost înecat de producția comercială. După *Il tetto* — «Acoperișul» — Sica n-a mai putut face film și a jucat — deși actorul De Sica e foarte departe de excepționalul regizor — în diverse fabricate mai mult sau mai puțin comice. Au trebuit să tacă și De Santis, Emmer sau alții. Producția comercială a invadat piața cu cîteva «specialități italiene». Spre deosebire de cineștii francezi care multiplică de

¹ Citat de Carlo Lizzani — *Le cinema italien*, Les Editions Français Réunis, 1955, pg. 179

cîțiva ani filmele cu gangsteri, răfuieli singeroase și hold-upuri, italienii nu concurează acest produs american. Specialitățile italiene actuale sînt un soi de comedie dulceagă de tipul *Tinerilor soți* ori farsele cu pitoresc meridional ca *Pline, amor și fantezie*, *Plîne, amor și gelozie* etc. Correspndentul italian al filmelor de comic marsiliez sînt la antipodul filmelor neo-realiste care se petrec în regiunea Nappoli sau în Sicilia («De doi bani speranță» al lui Castellani, «Nu e pace sub măsline» al lui De Santis). Caracteristică e și reînvierea, după aproape jumătate de secol, a evocării istorice de mare montaj. În 1912, *Cabiria* lansase un gen care reducea istoria la emfază și spectaculos și umplea sute de metri de peliculă cu oști, șiruri de elefanți, bătălii și ceremonii în temple. După primul război mondial genul a fost imprumutat de Hollywood și a devenit marca de fabrică a lui Cecil B. de Mille sau Fred Niblo. Imprumutul se plătește astăzi, căci noul film istoric italian are evidente altoiuri stilistice americane. Ca și produsele de același gen ale Hollywoodului *Hercule* sau *Ultimele zile ale Pompeiului* nu se încurcă în prea mult verosimil în costum, limbaj sau mentalitate, ci transpune într-un monumental de carton trama filmului senzațional sau chiar — prin exploatarea sistematică a violenței — a filmului cu gangsteri. Actorul cel mai folosit e un fost luptător și acrobat profesionist și scenariile de o descurajatoare ineptie au grije să-i valorifice aptitudinile. Recentă versiune din *Ultimele zile ale Pompeiului* îl transformă pe Glaucus în Tarzan, îl pune să oprească armăsari înfuriați și să lupte cu mîinile goale cu un crocodil.

Cine a văzut afișele care colorează violent zidurile orașelor italiene își poate de seama de ambianța în care trebuie să se reafirme autorii neo-realiști. Și totuși, există destule date care confirmă că neo-realismul n-a fost o formulă trecătoare. Astfel, e semnificativ că multe din fabricatele care domină piața se văd nevoite, cînd vorbesc de viața contemporană, să imprumute din stilul neo-realist. Vagul social de tip american cu apartamente nediscriminat elegante și telefoane albe, a dispărut în cele mai multe cazuri. Chiar cînd deapănă un film convențional, ca în seria scrisă pentru Lolobrigida *Plîne, amor și fantezie e tutti quanti* — filmul respectă un minim de localizare socială, descrie satul sudic cu mizeria lui străveche, periferia orașului cu șomerii și casele leproase. Mai semnificativ e ecoul pe care neorealismul l-a găsit în cinematografia mondială — ecou de care ne vom ocupa ceva mai departe. Afirmția lui Moravia, din articolul citat de acum un deceniu, își păstrează valabilitatea: «Neo-realismul cinematografic e departe de a-și fi epuizat potențialul de inspirație și de actualitate».



Noutatea, conținutul ideologic și estetic ale neo-realismului se desenează mai clar pe fondul istoric în care curentul a apărut și s-a dezvoltat.

Curentul s-a conturat în primii ani după sfîrșitul războiului. Dar orice privire istorică asupra filmului italian din ultimele două decenii se referă la cîteva filme încă din anii războiului. Aceste filme sînt *Patru pași în nori* (1942), *Obsesie și Copiii ne privesc* (1942—1943). Noutatea lor a fost în primul rînd de ton.

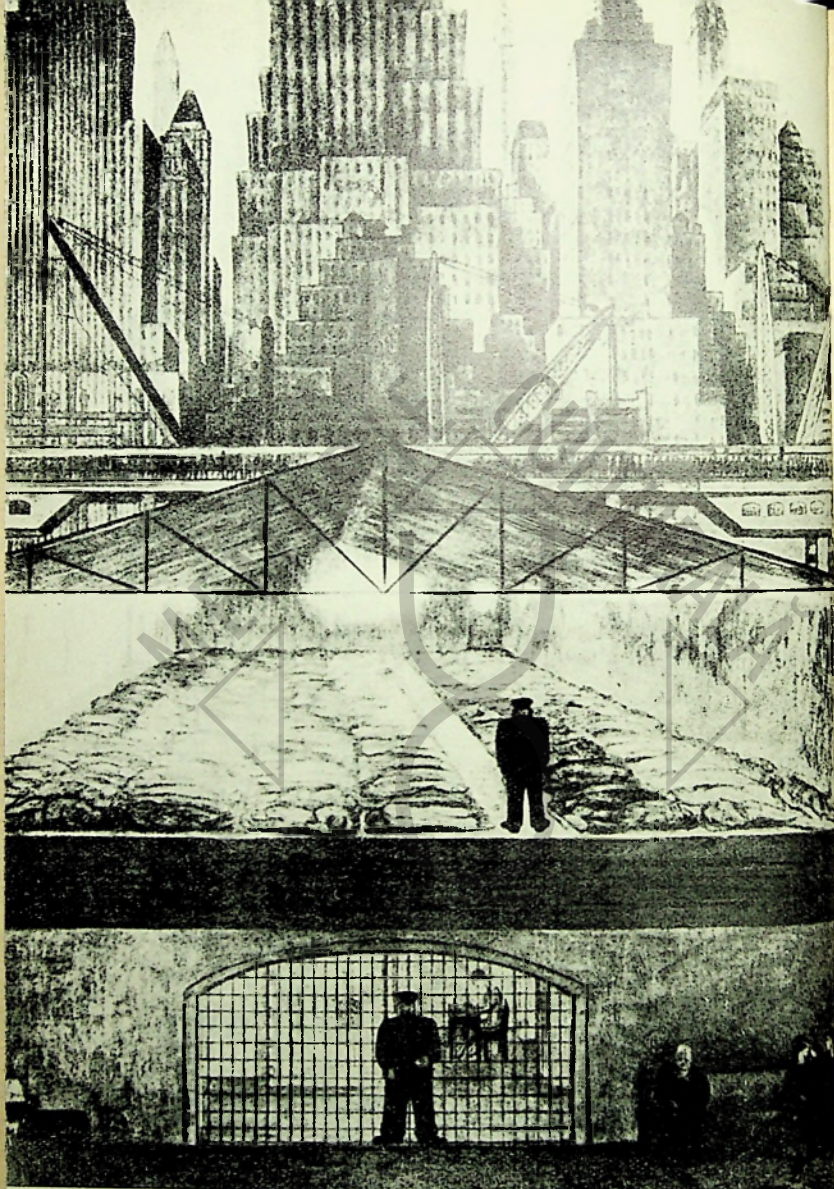
Fascismul mussolinian încercase să-și creeze o cinematografie care să ascundă teroarea și mizeria sub faldurile marilor montări. Deși a atras o vreme cîțiva cineaști de talent ca Blasetti și Genina, clogiul fascismului, fie că se referea la anii de început, fie la momente din al doilea război mondial, a sunat la fel de puțin convingător ca și încercările similare hitleriste. Tonul fascist s-a făcut însă simțit în amestecul de simili eroici și siropos, în gigantismul



CHARLES WHITE (S.U.A.)

Încarceratii

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



DIEGO RIVERA (MEXIC)

@Asociația Ziaristilor Independenți din România

« New-York »

găunos al filmelor de felul *Coroanei de fier*, în optimismul de paradă. S-a creat o discrepantă izbitoră între film și realitate. Atunci a început să se petreacă fenomenul pe care Lizzani îl denumește « *cinematograful în opoziție* ». Titlul e justificat în măsura în care se referă la ceea ce era mai bun în cinematografia italiană. În jurul revistelor de film încep să se strângă acei care vor deveni principalii autori ai neo-realismului. Ei au întâmpinat cu entuziasm cele trei filme pomenite care întrerupeau declamația oficială.

Primul film aparține unui vechi meșteșugar. Pocăit după conlucrarea trecătoare cu fascismul, Blasetti se interesează în *Patru pași în nori* de omul de pe stradă fără cămașă neagră și fără paradă. *Aventura unui mic funcționar* interludiul idilic care-i luminează o clipă existența de lipsuri și resemnări cotidiane a însemnat un prim refuz al convenționalului și al emfazei. În literatură refuzul se auzise mai de mult; o dată cu *Indiferenții* lui Moravia, mai apoi cu Vittorini, Pavese, Pratolini. E de remarcă că scenariul filmului lui Blasetti era semnat de Cesare Zavattini, nume care avea să fie legat de dezvoltarea neo-realismului italian. Zavattini a scris scenariile principalelor filme ale lui De Sica și De Santis.

Obsesie, filmul lui Visconti, a rupt mai violent decorul convențional. La bază avea un roman al americanului Cain *The Postman Always Rings Twice* (« *Postașul sună totdeauna de două ori* »), carte din vina neo-naturalismului frecvent în literatura americană din ultimii treizeci de ani. Două ființe fruste, care nu cunosc decât apelul violent al instinctului, se doresc și amestecă sensualitatea cu crima făptuită la fel de spontan, fără probleme morale. Povestirea aceasta neagră a fost ecranizată și de americani, ceea ce a atras pentru filmul italian o lungă interdicție de difuzare în afara Italiei. Dar localizind întâmplarea, Visconti introducea în cinematografie lumea vagabonzilor și a șomerilor, cartierele periferice filmate cu o fidelitate a amănuntului care avea să devină caracteristică. Însăși violența dezmințea beatitudinea oficială.

De Sica fusese cunoscut mai ales ca actor agreabil și facil. Citeva dintre primele lui puneri în scenă — *Teresa Venerdì*, *Un garibaldian la mîndșire* — stîrniseră interesul criticii de stînga. *Copiii ne privesc* a fost nou prin problematica socială și morală care înlocuia produsul tip al fabricii de visuri, prin unghiul narațiunii — totul era privit cu ochii unui copil — și prin exactitatea ironică cu care era descris un mediu burghez.

Noi prin ton, prin observația de detaliu și prin veridicul cadrului social, aceste trei filme n-au încheiat încă ideologia și estetica neo-realistă. Curentul s-a definit începînd cu anii de după război, o dată cu *Roma, oraș deschiș* al lui Rossellini. A urmat marea număr de opere cu pondere artistică deosebită care au însemnat pentru filmul italian mai mult decît o reabilitare. Alături de regizorii deja notorii — Visconti a dat în acești ani *Pămîntul se cutremură* și *Senso* — e de notat o eflorescență de nume noi, în timp ce altele s-au afirmat pe primul plan. Gazetar, scenarist, De Santis a trecut de la generalitatea unui mesaj social tratat încă cu mijloace senzaționale sau melodramatice — *Urmărirea tragică*, *Orez amar*, *Nu e pace sub mîșlini* — la capacitatea de a surprinde implicațiile sociale într-un fapt de viață din *Roma, orele 11* Renato Castellani și-a folosit verva, cheltuită pînă atunci cu oarecare facilități, pentru a înfățișa mizeria satului meridional — *De doi bani speranță*. Poate că numele cel mai prestigios al neo-realismului rămîne De Sica.

De Sica e și azi în luptă cu greutăți financiare¹. E destul de surprinzător contrastul între actorul rutinat pînă la manieră care în joc nu disprețuiește efectul, și rigoarea, lipsa de concesiі a regizorului. La actorii cineaști cunoscuți anterior exista corespondență evidentă între limbajul autorului și cel al regizorului. Cu mai mult gust sau mai multe concesiі Sacha Guitry și Noel Coward au tradus același spirit boulevardier. Dar actorul nu totdeauna ferit de cabotinism a realizat *Sciuscia*, *Hoții de biciclete*, *Miracol la Milano*, *Umberto D.*, *Acoperișul*.

Evident că nu ne gîndim la o filmografie a neo-realismului italian. Ea se poate găsi în diverse lucrări de specialitate, deși caracterizarea nu e totdeauna ușoară, căci există filme aflate la granițele curentului, influențate doar exterior. Exemplele date scot însă la iveală o trăsătură fundamentală — semnificația politică și socială a mișcării.

Primele caracterizări s-au legat de aspecte superficiale și nici măcar toate caracteristici: mai ales de preferința pentru interpreții neprofesioniști și de fuga din studio. Prima trăsătură e departe de a fi generală. E drept că mai ales în materie de figurație, neo-realismul a preferat să filmeze omul de pe stradă și cadrul real. Astfel apar cartierele muncitorești din *Roma oraș deschis*, satul sudic din *De doi bani speranță*. De Sica a evitat în mai toate filmele pe care le-a regizat să folosească actori de profesie. A făcut în acest sens reale descoperiri cinematografice, cum e șomerul din *Hoții de biciclete* ori perechea din *Acoperișul*. Într-o formulă estetică doar învecinată cu neo-realismul, francezul Bresson avea să reia ideea interpretului neprofesionist în principalele lui filme *Un condamnat la moarte a evadat* ori *Pick-pocket*. E de remarcat că acești interpreți recrutați pentru un singur film în care au jucat un rol apropiat de mediul și experiența lor, n-au reapărut în altele.

Procedeele departe de a se fi generalizat e, dimpotrivă, mai curînd excepțional în cadrul neo-realismului. Primul mare film de după război, *Roma, oraș deschis* a fost jucat de doi actori încă puțin cunoscuți care aveau să se afirme printre numele principale ale cinematografului mondial: Anna Magnani și Aldo Fabrizi. Curînd, diferiți actori cu faimă mai veche sau mai proaspătă — Raf Valone, Massimo Girotti, Marcello Mastroianni, Silvana Mangano, ș.a. — au devenit inseparabili de producția neo-realistă.

Mai caracteristică e cealaltă trăsătură. De la început, neo-realismul a refuzat să se izoleze în studio și a folosit decorul în minimă măsură. În *Obsesia* a izbit insistența cu care Visconti își plimba aparatul de filmat prin străzi mizere și prin localuri de mîna a treia. După război, filmatul în aer liber a ajuns să se confunde aproape cu neo-realismul. Există și o explicație simplă, de ordin financiar. Decorurile costă scump. Dar faptul are și altă semnificație. E legat de înclinația caracteristică pentru documentar. Curentul revendică printre înaintași pe Antonioni dintr-un documentar făcut în timpul războiului despre *Oameni de la Po*. Filmatul în aer liber exprimă tocmai atașamentul pentru concret, ostilitatea față de dublarea convențională în studio.

¹ «Într-o mă pe cale să vorbesc de probleme financiare, în loc să vorbesc de artă — scrie ironic De Sica în răspunsul dat la ancheta Universității radiofonice internaționale... Regret, dar pentru mine problema financiară a fost totdeauna cea mai grea. Doisprezece ani după *Hoții de biciclete* și după succesele obținute cu *Miracol la Milano*, *Umberto D.*, *Gara Termini*, *Aurul din Napoli*, *Acoperișul*, mă zbat iarăși cu greutăți economice. Caut mereu un mijloc ca să pot produce *La ora 18 începe Judecata de apol...* Tot ce cîștig ca actor — și mulțumesc cerului că nu am părăsit profesia aceasta, chiar dacă mi-e uneori rușine de personajele pe care sînt silit să le încarnez — banii aceștia îi folosesc bucuros pentru producția de filme. De altfel, din nenorocire, se topește repede și nu mai reapar» (*La Table Ronde*, număr special — «Cartea albă a cinematografului» mai 1960, pag. 8).



«**UMBERTO D.**»
de Vittorio de Sica

MOMENTE DIN FILMELE

«**HOȚII DE BICICLETE**»



«**OBSESIE**» de Luchino Visconti
cu Michele Morgan și Raf Vallone

Chiar cînd procedeul și-a pierdut caracterul tranșant, cînd n-a mai exclus folosirea răzleață de decoruri, el a rămas caracteristic și filmul s-a reîntors cu predilecție spre străzile mărginașe, a fotografiat camerele strimte ale *Fetelor din Piața Spaniei* sau cele din *Acoperișul*, unde se înghesuie cite opt oameni, străzile mai pline și mai zgomotoase decît orice local. Dar cît ar fi de răspîndit procedeul, nu putem reduce la el estetica noului curent, nu putem măcar porni de la el. A devenit componentă în limbajul comun unei mari părți din cinematografia italiană. Estetica lui Fellini nu se opune neo-realismului dar se diferențiază evident. Filmatul în aer liber o caracterizează. Pe Il Bidone sau pe Cabiria îi însoțim pe străzile periferice ale Romei — Cabiria mărturisește că nu prea se aventurează în centru, pe Via Veneto — prin barurile mărunte sau prin cinematografele ieftine în care un cabotin îmbătrînit agită sala cu străvechi trucuri iluzioniste. Mai mult, după cum am spus, contrafacerile pornesc tocmai de la procedeul socotit caracteristic.

Aspectele diverse ale neo-realismului își dobîndesc unitatea estetică dacă pornim de la sensurile mai profunde. E esențial că această mișcare s-a născut în timpul războiului ca un protest împotriva fascismului, s-a maturizat în primii ani după război cînd condamnarea fascismului mussolinian s-a lărgit și a devenit condamnarea însăși a capitalismului.

E semnificativă evoluția foarte cotită a unui regizor pe care mai toți criticii îl descriu influențabil pînă la oscilare — a lui Roberto Rossellini. După cum avea s-o povestească într-un interviu publicat în 1948 de revista progresistă *Ecran Français*, Rossellini a trăit în ultimii ani ai războiului într-o casă unde activau comuniști din rezistență. După propriile lui mărturisiri, Rossellini i-a privit cu admirație și uimire. Consecința acestei experiențe a fost *Roma, oraș deschis*, continuat de *Paisa*. Ulterior, Rossellini a rătăcit în Germania, anul zero, prin explicații nebuloase ale înfrîngerii naziste, a trecut apoi la simbolica mistică. Coborîrea artistică a fost semnalată aproape unanim. Dar e semnificativ că îndepărtarea de sensurile politice din *Roma, oraș deschis* a însemnat pentru Rossellini și îndepărtarea de estetica neo-realistă pe care avea s-o regăsească doar în ultimele sale filme ca *Generalul della Rovere*. Raportul nu e totdeauna atît de simplu, dar el traduce esența curentului.

În mai toate filmele neo-realiste regăsim pe primul plan aceeași situație: omul mediu, omul de pe stradă prins în angrenajul capitalismului, încercînd să înțeleagă și uneori, să se împotrivească. Tonul din *Hoții de biciclete* e foarte deosebit de cel din *De doi bani speranță*. În amîndouă filmele un om se izbește de o orînduire socială, care-i refuză condițiile minime de a fi om, nu-i permite nici să-și întrețină nici să-și întemeieze familia. Întîlnim apoi pe profesorul pensionar care se zbate să-și păstreze în mizerie aparența demnă, pe țărani sicilienii în luptă cu micii despoți și cu mafia locală, devenită pentru patroni și proprietari un instrument comod — pe un muncitor tînăr în căutarea unui adăpost-miraj.

Neo-realismul pune în termeni mai limpezi problema de care se lovește în capitalism oricare artist onest. E interesant de comparat creația actuală a lui Fellini cu neo-realismul. Deosebirea de temperament pot explica unele nuanțe de stil individual dar cînd e vorba de deosebiri stilistice între curente, explicația prin temperamente devine foarte stîngace.

În răspunsul dat la ancheta Universității radiofonice internaționale, Fellini a arătat că în fiecare film pune înaintea spectatorului o problemă de dezlegat. Datele problemei sînt clare — condiția subumană la care e condamnată o făptură cu nebanuite rezerve de prospețime și vitalitate, prostituata Cabiria,

totala degradare a lui *Bidone*, ori vidul și secătuirea orgiacă a eleganților care trăiesc «*la dolce vita*». Dar la Fellini accentul cade asupra întrebării, ceea ce se traduce printr-o zbatere disperată. Aprecierea lui K. Zelniski și G. Breitbund în excelențul lor articol despre *Realismul socialist și neo-realismul* e prea severă atunci când scriu explicind premiarea *Noptilor Cabiriei* de către un juriu catolic: «La o asemenea frontieră a disperării nu mai rămîne decît lumina carității divine. Filmul pune în evidență tocmai faptul că există o limită, dincolo de care dispar nu numai speranțele, dar și posibilitățile intervenției obiective a societății». Premiarea e una din micile abilități tactice ale bisericii catolice. Caracterizarea lui Zelniski și Breitbund trece prea ușor peste teribila forță demascatoare a filmului. Dar cei doi critici sovietici semnaleză pe bună dreptate caracterul insolubil al acestei zbatere. Rămasă deschisă, întrebarea ajunge să pună semnul egalității între condiția socială și condiția umană în genere. De aici disperarea, cruzimea aparentă, de fapt cruzimea unei condiții umane care apare iremediabilă. În finalul cu amărăciune concentrată al lui *Il Bidone* e folosit un procedeu asemănător cu cel din *Noptile Cabiriei*. Există însă în plus un efect de surpriză care sporește cruzimea. *Il Bidone* e un escroc mărunț care acționează de preferință printre cei săraci și creduli. Între altele, înșală un grup întreg de muncitori fără locuință, cărora, deghizat în emisar oficial, le face promisiuni și le ia avansuri. Filmul se deschide cu una dintre loviturile în care s-a specializat escrocul: deghizat în preot, exploatează lăcomia unor țărani din jurul Romei, «descoperă» pe pământul acestora bijuterii de sticlă și tinichea pe care le cedează în schimbul unor sume «dăruite bisericii». În ultima scenă, *Il Bidone* proaspăt ieșit din închisoare, își reîncepe lovitura. Dă peste o familie de țărani săraci care e nevoită să se împrumute pentru a strînge banii. *Il vedem* pe *Bidone* tulburat de o conversație cu fata paralizică a țăranilor. Cu puțin înainte, escrocul și-a întîlnit fata pe care o vede rar și în fața căreia a avut suprema umilință de a fi recunoscut de o victimă, bătut și arestat.

Banda pleacă, dar cînd se opresc să facă împărțeala, *Il Bidone* declară că n-a avut inima să ia banii. *Il credem*. Partenerii îl percheziționează și găsesc banii ascunși în pantofi. Emoția reală n-a avut urmări. *Il Bidone* e nerecuperabil. Snopit în bătai și abandonat, se tăvăleşte în șanț, își strigă partenerii, își strigă fata și moare fără să ajungă la marginea taluzului.

Din foarte multe filme neo-realiste se degajă o tristețe pe care ultima imagine o accentuează. Dar există și un subtext ce lipsește la Fellini. Întrebarea nu rămîne nedelegată. Din felul cum e pusă se deslușește mereu punerea în acuzație a sistemului social. Oamenii aceștia nu știu să lupte organizat. E firesc ca pensionarii care defilează cu pancarte să n-aibă prea multă forță de șoc. Iar bătrînul *Umberto D.* se desprinde din rînduri. Dar în aceste filme șomerii și țăranii sicilienii descoperă uneori sensul luptei organizate. Neo-realismul cuprinde într-un protest unitar atitudini cu claritate ideologică diferită. De Sica vorbește despre *Umberto D.* ca de un film închinat demnității burgheze și din tot ce spune reiese că se referă la soarta și la demnitatea intelectualului mic burghez. Echivocul terminologic e semnificativ. La *De Santis* se percepe o înțelegere superioară. Autorul *Urmării tragice* e unul dintre cineasții la care prezența maselor s-a făcut mai de mult simțită. Lui și lui Zavattini le datorăm *Roma, orele 11*, cea mai clară punere sub acuzare a capitalismului pe care o cunoaște filmul neo-realist. Inspirat dintr-o întimplare reală — un anunț pentru un post de dactilografă a făcut să se precipite peste o sută de șomere și scara prăbușindu-se, mai multe au fost ucise —

filmul Investighează existența citorva dintre aceste femei. Întrebarea « cine e de vină » circulă ca un leit-motiv. Conștiincios, comisarul interoghează pe arhitect și pe femeia care a încercat să pătrundă peste rînd și a provocat busculada. Întrebarea rămîne în aparență fără răspuns, stăruie pe ecran. Dar, ca în jocurile de copii în care contururile personajului căutat se întregesc din liniile răzlețe ale desenului, răspunsul se detașează net.



Încheierea narațiunii cinematografice se face uneori pe imaginea amară a înfringerii — ca în cele mai multe filme ale lui De Sica sau în *Rocco și frații lui* al lui Visconti — pe o iluzie sau pe o soluție temporară — în *Acoperișul* aceluiași De Sica — ori pe un gest de hotărîre și revoltă (*De doi bani speranță, Nu e pace sub măslini*). Dincolo de acest gest, filmul neorealist a trecut pînă acum rar. Dar în toate filmele, problematica diferită în termeni, se reîntoarce la relația individ-capitalism. Prezența acestei relații înseamnă singură un progres în înțelegere și în atitudine.

La acest punct de pornire trebuie raportate celelalte trăsături mai evidente și mai des menționate ale curentului, preferințele tematice, particularitățile de stil. De aici apare și diferențierea față de verism, pe care pare a-l continua și de care se află, evident, aproape.

Înrudit cu naturalismul francez, verismul italian se nutrește totuși mai mult din spiritul realismului prin semnificațiile critice și printr-o selectare mai riguroasă a materialului de viață. De aceea, la principalii reprezentanți ai curentului există mai multă unitate. Contradicția curent-metodă, contradicție sensibilă la toți marii reprezentanți ai naturalismului francez, între perspectiva critică care leagă faptele, sugerează semnificațiile și menținerea programatică la detașarea de proces-verbal, fetișizarea mioapă a obiectivității — se face mai puțin simțită la Giovanni Verga. De aceea un studiu recent asupra neo-realismului, cartea lui G. Ferrara, leagă direct curentul cinematografic de verism. « Nu e o problemă de rezolvare parțială — scrie Ferrara — trebuie raportat însuși simbul (il nesso) neo-realismului la verism »¹.

Ferrara a încercat o foarte minuțioasă monografie neo-pozitivistă, în sensul că, după cum spune prefațatorul său Carol Batisto, « a simțit nevoia să se dezbare de orice prejudecată filozofică sau pseudofilozofică și a refuzat să privească fenomenul cinematografic cu ochelari colorați ». Dar tot Batista remarcă imediat, corectîndu-și aprecierea: « E drept că privind faptele cu ochiul liber în lucrările cu caracter istoric, riști uneori să nu vezi »². O înțelegere efectiv istorică, mai puțin hipnotizată de fapte, pătrunzînd pînă la structura ideologică a celor două curente, i-ar fi permis lui Ferrara să vadă și marile diferențe.

Pămîntul se cutremură al lui Visconti se inspiră îndeaproape din *Familia Malavoglia* de Verga. Așa cum arată Ferrara, dialogul filmului transcrie multe pasaje din roman. Nu e numai un raport de la o carte la un film. Documentarismul trebuie pus în legătură cu respectul verist pentru concretul faptului de viață. Filmul neo-realist reproduce — ca și verismul și naturalismul în general — graiurile locale și dialectale. Pentru Italia, fărîmițată încă lingvistic în dialecte diverse, lucrul are importanță. Dialogul *Hoșilor de biciclete* se poartă în milaneză, accentul napolitan domină în filmele meridionale.

¹ G. Ferrara — *Il nuovo cinema italiano*, Firenze, Felice Le Monier, 1957, pag. 74.

² *Ibidem*, pag. XVI—XVII.

Există filme ca *Infernul în oraș*, *Marele război*, *Rocco și frații săi* în care se interferează dialecte diverse. Pentru cunoscătorul italienei literare, lectura unui scenariu neo-realist pune dificultăți de șaradă.

Diferențele și progresul față de verism își expresia unei alte etape și a unei alte atitudini. Filmul neo-realist nu are nimic din patriarhalismul nostalgic care se face simțit în curentul literar mai vechi. Punerea sub acuzare a capitalismului nu se însoțește de propunerea unei imposibile reîntoarceri. În opoziție cu viața în imperialism, stările sociale anterioare pot apărea într-o lumină mai blândă. Dar chiar dacă vreun personaj privește cu regret spre trecut, sensul filmului îl contrazice. Neo-realismul italian nu cunoaște decât excepțional (și atunci e îndreptățită întrebarea în ce măsură mai avem de-a face cu neorealism, ca în cazul lui *Policarp, maestrul caligraf*) filmul desuet 1900, parfumat cu regrete, film atât de frecvent în Franța și căruia René Clair i-a împrumutat grația stilului său. Antipatriarhale sînt filmele despre provincie, despre sat, despre Sicilia terorizată de Maffia. E și sensul ultimului film al lui Visconti, *Rocco și frații săi*. O familie siciliană — mama și cinci frați — e gonită de mizerie la Milano. Prinsă mai direct în angrenajul capitalist, familia se destramă, cei patru frați mai mari caută deslegări și drumuri felurite. Unul străbate o efemeră carieră de boxer, eșuează în lumpen-proletariat. Tîrît de o pasiune nefericită ucide și e prins. Rocco, personajul care dă titlul filmului e o figură interesantă de sfînt laic cu inepuizabile resurse de generozitate, gata mereu să se sacrifice visînd la reîntoarcerea în satul sicilian. Prin sensul evenimentelor și, explicit, prin glasul unuia din frați, muncitor cu capacitate superioară de înțelegere, filmul osîndește atitudinea tolstoiană și iluziile patriarhale. Îndrăgostit de aceeași femeie ca și fratele lui, Rocco s-a dat la o parte. N-a reușit decât să nenorocască trei oameni. Iluzia întoarcerii în sat subliniată și muzical — primele și ultimele imagini sînt însoțite de un melancolic cîntec sicilian — e și ea dezmințită. Rocco nu se va mai putea întoarce. Ultima imagine îl însoțește pe Luca, cel mai mic dintre frați, pe străzile marelui oraș.

În raport cu verismul, unghiul de înțelegere e diferit, perspectiva e mai vastă. Aceasta se simte și în preferințele tematice și în trăsăturile de stil.

Adesea, referințe critice la neo-realism răstoarnă estetizant relația dintre pasiunea pentru documentar și lumea, problemele de care se ocupă, curentul. S-ar părea că orientarea spre omul cotidian și problemele lui e o consecință a pasiunii pentru document.

Neo-realismul a învățat de la filmul sovietic — este una și nu singura dintre datoriile recunoscute în diferite rinduri — că realismul nu înseamnă transformarea cineastului într-un aparat indiferent de înregistrare. Neo-realismul nu e nici fascinat de obiecte ca în încercările răzele de film supra-realist. Obiectele și oamenii de fiecare zi sînt inseparabili de problema socială. De aici accentele tematice pe care le observă orice trecere în revistă a principalelor filme neo-realiste. Temele contemporane covîrșesc cu mult. De la *Senso* al lui Visconti la « Războiul cel mare » al lui Monnicelli, filmele neo-realiste despre trecut se pot număra pe degete. Nu e o opoziție estetică dar filmele neo-realiste se desprind greu de problema lor principală. În cadrul tematicii contemporane se remarcă preferința pentru subiectele care scot mai intens la iveală esența de clasă a relației, în care e vorba de țărani săraci din satele sudice — Visconti, De Santis, — de muncitorii lui Sica sau Rossellini, sau de pensionarii care-și camuflează mizeria. De aici interesul pentru problematica omului obișnuit, văzut nu prin ceea ce-l unificăm și-l reduce la nivelul automatismului, ci prin reacțiile sale dramatice. Decodarea

față de naturalism se impune. Dar totuși, mărginirea la caractere fără relief deosebit e pentru mulți o auto-îngrădire. Intervin aici și stilurile individuale. Ca orice curent artistic, neorealismul e compus din individualități variabile la care trăsătura generală se nuanțează divers. Și mai ales nu trebuie uitat că e vorba de un curent aflat în plin proces de desfășurare și căutare. La Visconti — mai ales în ultimul său film — nu întâlnim preferințe pentru caracterul mediu. Viața e mai diversă, mai bogată decît granițele pe care pină acum și le-a trasat filmul neo-realist.

Rigoarea documentară e o consecință și nu o cauză, dar are o importanță ce nu poate fi diminuată. Neo-realismul n-a descoperit exactitatea cadrului și reportajul cinematografic. Cu decenii înainte, filmul sovietic a cunoscut «Ochiul cinematografic» al lui Vertov. Dar puterea de a da concretețe cotidianului, fără a-l banaliza, extrăgîndu-i sensul, a devenit cea mai izbitoare trăsătură. Rolul ficțiunii e implicit diminuat. Și aici stilurile individuale diferă. Visconti e mai povestitor, în timp ce Zavattini care deține la revista *Vie nuove* o rubrică de documente omenești, e mai inclinat spre filmul reportaj.

Anti-emfaza e comună unor stiluri individuale foarte diverse. Se întîlnește și la De Santis care în *Orez amar*, *Nu e pace sub măslini*, a arătat totuși că nu refuză situația melodramatică. Limba italiană are virtualități retorice. Frecvența superlativelor și calificarea sonoră o caracterizează. Reținerea în expresia cinematografică e cu atît mai izbitoare. Aceasta se traduce prin folosirea foarte măsurată a primului plan, a efectelor de montaj, a unghiurilor de filmare. Aparatul e mobil, dar nu acrobatic. Cinematografia occidentală cu mesaj progresist cunoaște și alte stiluri foarte convingătoare: violența expresiei lui Bardem, montajul care subliniază asemănarea aparentă între două gesturi, între două atitudini, de fapt profund contrastante, stilul foarte înrudit cu Brecht al citorva filme remarcabile care au izbutit să iasă la lumină în Germania federală — *Copiii minune* al lui Hoffmann, *Rosemarie* al lui Thiele. Să comparăm reținerea, narațiunea cursivă a neo-realismului, cu sacadarea și contrastele lui Bardem, cu stilizările lui Hoffmann și Thiele (jobenele îndoliate, defilarea limuzinelor) cu revenirea ironică a personajelor în aceeași situație (marii financiari dansînd, marii financiari în escapadă erotică) și cu intervenția comentatorilor sau a «songurilor» care întrerup acțiunea și restabilesc distanța brechtiană. Evident că formele nu sînt incompatibile, că însăși existența lor paralelă e necesară și îmbucurătoare, semn de vitalitate pentru filmul progresist din statele capitaliste. Se poate remarca însă că ecourile lui Brecht în cinematograful german sau limbajul lui Bardem sînt mai proprii pentru vehemența satirică decît pentru saga omului simplu la care năzuiește neo-realismul.



Vitalitatea curentului se măsoară după forța lui de înrîurire. Fie că e vorba de cinematografia cu tradiții, fie de cele mai multe dintre cinematografiile naționale care s-au dezvoltat eruptiv în anii de după ultimul război, se poate discerne influența neo-realismului italian, grefată pe trăsăturile culturii proprii care o nuanțează deosebit. O regăsim în peliculele acelor cineaști iviți în cadrul televiziunii americane sau care au scăpat de pe listele negre ale Hollywood-ului și au izbutit să rupă plasa de interdicții, de convenții și mituri *Marty*, sau *12 oameni în furia*, cronici ale americanului simplu, sînt foarte deosebite în stil și concepție, de argentinianul *Întîlnire cu viața* sau de filmul grec *Fata în negru*. Ecourile neo-realiste sînt însă lesne de regăsit. Mai mult încă în filmul

indian sau japonez. În producțiile indiene, se percepe spiritul neo-realismului — evident nu în amestecul de operetă și feuilleton ca *Vagabondul* ci în filme de tipul a *Doi acri de pământ*. Multe filme istorice japoneze fac elogiul samuraiului și privesc nostalgic spre Japonia feudală. Dar reușitele, în afară de simbolică hieratică din *Rashomon* sînt cronici ale faptului cotidian și omului umil — *Omul cu rișă*, *Drumul cel lung*.

Cu toate diferențele locale, situația omului în capitalism face posibile influențe care nu se reduc la detalii, care fac să reapară în toate filmele aceeași întrebare și speranță, aceeași dorință chiar nelămurită de a acționa solidar și de a transforma societatea. Ultimele replici din *Rocco și frații săi* ar putea servi ca motiv pentru filme lucrate pe meridiane foarte îndepărtate.

Mai puțin se constată influența neo-realismului în fenomenul foarte amestecat pe care-l reprezintă «noul val» din Franța. Literaturizarea, excesul de dialog, gustul pentru artificii contrastează cu sobrietatea neo-realistă.

Situația este deosebită în ce privește raporturile dintre neo-realism și cinematografia țărilor socialiste. Nu mai vorbim de influențele pe care le pot exercita personalități de dimensiunile lui De Sica sau Visconti, așa cum, în poezie, iradiază fertil influența lui Aragon, Neruda sau Ritzos. Dar, în genere, contactul cu neo-realismul oferă un exemplu de sobrietate și de rigoare documentară pe care filmul din țările socialiste a știut să-l fructifice.

Condițiile sociale deosebite fac imposibilă calcarea. Realismul socialist posedă și în film altă perspectivă, rodul unui stadiu ideologic superior. Estetica omului mărunț care caută nelămurit o ieșire, schițează un gest de solidaritate, nu poate fi, evident, îndestulătoare pentru o artă care pornește de la alte personaje și de la altă problematică. Esența estetică deosebită se traduce și în stil. Măsura și anti-retorica sînt oricînd binevenite. Filmul realist-socialist nu poate îmbrăca însă toate trăsăturile de stil ce aparțin unui curent artistic de tranziție, unui protest anti-capitalist nedevenit încă atitudine revoluționară.

Cum va evolua neo-realismul? Întrebarea e riscată și nu putem accepta caracterizările care, pornind de la surrogate, anunță transformarea lui în neo-erotism. Trebuie subliniată vitalitatea curentului. Și, de asemeni, capacitatea de reînnoire. Un mesaj social mai limpede se va traduce probabil și estetic. Important e că în Italia și în alte țări masive forțe progresiste creează condiții pentru o asemenea evoluție.



IMAGINEA PREZENTULUI ÎN LUME

FRUMOSUL ȘI VIAȚA

Fenomenele și trăsăturile epocii noastre pot fi înțelese numai clarificând cauzele și condițiile care le-au generat. Astfel, un eveniment epocal, cum este zborul omului în cosmos, a fost perceput de noi ca ceva logic, determinat înainte de toate de idealul și cauza mareașă a epocii noastre — de comunism. De construirea societății noi, de construcția desfășurată a comunismului în Uniunea Sovietică, sînt legate cele mai importante trăsături care alcătuiesc profilul epocii noastre. Se poate afirma că o asemenea trăsătură caracteristică o constituie și importanța enormă ce se acordă astăzi în U.R.S.S. educației estetice a întregului popor.

Preocupările zilnice ne distrag adeseori atenția de la marile transformări ce se petrec în jurul nostru. Cuvintele lui Marx despre trecerea omenirii spre comunism, în imperiul libertății, le-am raportat pînă nu de mult la domeniul teoriei, previziunii științifice. Astăzi, însă, creația în sensul legilor libertății și frumosului constituie problema zilei în Uniunea Sovietică. Complexitatea acestei sarcini generează și împinge înainte gîndirea estetică. Nu întimplător, în ultimii ani, în U.R.S.S., numărul lucrărilor de estetică au crescut atît de mult. Viața își continuă mersul înainte, ea pune noi probleme și antrenează după sine știința, ale cărei eforturi ținesc să rezolve tocmai aceste probleme.

Rolul crescînd al esteticii în viața societății sovietice este ilustrat printre altele și de discuția deschisă în paginile revistei « *Voprosi literaturi* », despre *Estetică și viață*. Discuția se desfășoară aproape în fiecare număr al acestei publicații, începînd din noiembrie 1960 și pînă în prezent. Ea se bucură de o largă participare a cititorilor și de aprecieri pozitive în presă.

Deschizînd discuția, redacția revistei arată că miezul acesteia — conform necesităților impuse de viață — îl constituie problemele metodologice ale științei esteticii și teoriei literaturii. « *Pe ce căi vor trebui să meargă ele — întreabă redacția — pentru a fi la înălțimea sarcinilor construcției comuniste, formării omului nou, dezvoltării artei și literaturii realismului socialist? Răspunsul la această întrebare — se spune în continuare — îl vor da nu considerațiunile abstracte, ci o analiză teoretică și istorică concretă a problemelor respective.* »

Despre lipsurile metodologice ale lucrărilor din domeniul esteticii a scris, chiar la începutul discuției, A. Lebedev în articolul său *Teoria și practica*. Ulterior, în desfășurarea discuției, majoritatea participanților au căzut de acord cu A. Lebedev în ceea ce privește caracterul abstract, teoretizant, « *academismul* » și « *empirismul* » multor lucrări de estetică, insuficienta lor

legătură cu arta. A. Lebedev scrie că «numai fenomenele reale ale artei, „faptele” trebuie să devină izvorul judecății estetice ce se pronunță de pe pozițiile gusturilor estetice ale celei mai înaintate părți ale societății, de pe pozițiile idealului estetic al poporului, de pe pozițiile măreșelor sarcini ale construirii comunismului». Pe această linie, sînt criticate lucrările unor cercetători, în care exemplele din literatură apar doar ca o simplă ilustrare a tezelor teoretice. Autorul adaugă că, vorbind în estetică de «faptul artistic», ne referim nu numai la artă, ci și la exprimarea gustului estetic al oamenilor în viață, în modul de a trăi.

A. Lebedev socotește cea mai importantă problemă a esteticii, studiarea ontogenezei percepției estetice, a capacității estetice a omului, a psihologiei creației artistice. Participanții la discuție au apreciat, pe drept cuvînt, aceste perspective indicate de M. Lebedev ca fiind prea înguste, ele neputînd să asigure progresul esteticii. Ei s-au referit de asemeni și la «pesimismul» lui M. Lebedev vădit în aprecierea pe care acesta o face studiului științei estetice în U.R.S.S.

Articolul lui V. Razumnii, *Probleme adevărate și probleme aparente*, și cel al lui I. Borev, *Metodă și sistem în estetică*, se preocupă și ele de problemele metodologiei lucrărilor de estetică. Primul caută, în general, să răspundă la unele probleme ridicate de Lebedev (care a criticat printre altele și lucrările lui V. Razumnii), iar I. Borev subliniază în special necesitatea de a se crea studii referitoare la un sistem estetic cuprinzător, care să generalizeze întreaga artă a omenirii, asemănător sistemelor lui Aristotel, Hegel și ale democraților revoluționari ruși.

Dacă la baza sistemului lui Aristotel se găsea principiul imitației, la aceea a lui Hegel — principiul unității dintre conținut și formă, al corelației dintre spiritual și material, dacă la baza esteticii lui Bielski, Cernișevski ș.a. sta principiul adevărului în artă, idealul lor despre adevărul vieții fiind istoricește limitat, în sistemul esteticii marxist-leniniste, principiul de bază este profund științific: înfățișarea vieții în lumina comunismului, înfățișarea fenomenelor în lumina celor mai înalte țeluri ale dezvoltării sociale.

Referindu-se la sistemul lui Mendeleev, I. Borev subliniază rolul enorm al sistemului în știință: «*Însuși locul ocupat de o problemă nerezolvată în sistemul respectiv de probleme, ajută la rezolvarea ei științifică*». În continuare, I. Borev subliniază importanța istoricității ca trăsătură a metodei esteticii marxist-leniniste, trăsătură ce asigură cercetarea fenomenului în dezvoltare, descoperă legătura dintre fenomene și presupune studierea istoriei în lumina experienței contemporaneității. Conform acestui principiu, fiecare fenomen mai de seamă al artei contemporane devine parcă «străveziu» prin experiența întregii istorii a culturii spirituale.

În ceea ce privește problema de bază a esteticii contemporane — care, după părerea lui I. Borev, se referă la natura esteticului — el este de partea celor care susțin esența obiectivă și socială a fenomenului respectiv, socotind că orientarea cea mai justă o dă în acest sens V. Vanslov. Totodată, Borev respinge părerea unor cercetători, printre care și Dmitrieva, care consideră esteticul o însușire a realității la fel ca greutatea, culoarea, simetria. De altfel, afirmă I. Borev, aceste două teorii materialiste se opun altui idealismului obiectiv al lui Hegel, la care esteticul rezultă din pătrunderea «ideii» în real senzorial, cit și teoriilor idealismului subiectiv. (De pildă, teoria lui H. Hartman, care socotește că esteticul apare ca urmare a «proiectării» bogăției sufletești a omului asupra realității.) I. Borev, ridicînd și alte probleme, se

oprește asupra unor lipsuri ale lucrărilor sale, constînd în insuficienta cercetare istorică a categoriilor estetice.

O serie de articole — în special dintre cele publicate în ultimele numere ale revistei — ating problemele puse de redacție la începutul discuției. Astfel, în nr. 2/1961, apare articolul lui A. Driomov, *Specificul conținutului imaginii artistice*, în care autorul, asemeni multor cercetători sovietici, arată că, socotind ideea drept conținut al imaginii artistice, «*afirmăm un adevăr incontestabil, dar nu înaintăm nici măcar cu un pas în clarificarea specificului conținutului în artă*». A. Driomov se oprește pe larg asupra locului pe care-l ocupă în artă individualul și concret-senzorialul și consideră că «*trei momente (individualul, concret-senzorialul și esteticul), în complexul lor, în unitatea lor organică, caracterizează specificul conținutului în artă*».

În numărul pe aprilie al revistei *Voprosi literaturi*, în cadrul discuției despre estetică a apărut articolul lui V. Kuleșov — *Oare în aceasta rezidă izvorul artei?* — articol dedicat în întregime cărții lui G. Pospelov, *Despre natura artei*, apărută anul trecut la Moscova. Subliniind calitățile indiscutabile ale cărții lui G. Pospelov — originalitatea concepției, meritul de-a pune în discuție problema privind specificul obiectului și conținutului artei, noua — parțial reușită — tratare a însemnătății ideologice sociale și gnoseologice a artei, critica «*artei pure*» și a celor mai noi continuatori ai ei, a formalistilor, psihoanaliticilor și existenționaliștilor — autorul articolului critică pe larg una din tezele de bază ale lucrării.

În două dintre capitolele cărții sale — *Arta ca formă a conștiinței sociale și Particularitățile specifice ale artei* — G. Pospelov pleacă de la definiția că arta este «*cunoașterea ideologică nemijlocită*». După cum arată V. Kuleșov, această definiție a artei este greșită, deoarece ea deduce arta nu din viață, ci numai din ideologie, deoarece izvorul artei este considerat a fi doar concepția despre lume a scriitorului. Astfel, o formă a conștiinței sociale este dedusă din alta, ideologia dă naștere ideologiei. Recunoscînd influența altor forme ale conștiinței sociale asupra artei, V. Kuleșov amintește despre legătura dintre artă și viață, arătînd că izvorul artei îl formează copacul veșnic verde al vieții, realitatea însăși și nu numai reprezentările, umbrele obiectelor.

În același număr al revistei, dînd curs observației făcute de *Pravda*, că discuția trebuie să lege problemele esteticii nu numai de practica artistică, ci și de practica vieții în general, redacția publică articolul lui N. Gonciarenco: *Două probleme ce se impun*. Autorul acestui articol își expune părerea în legătură cu o serie de probleme ce s-au ridicat în desfășurarea discuției și, la rîndul său, atrage atenția cititorilor că teoreticienii artei și literaturii nu acordă încă suficientă atenție funcțiunii sociale a artei sovietice, rezultatelor influenței ei estetice, morale și educative. În această direcție în fața științei esteticii stau sarcini de răspundere — studiarea materialelor conferințelor cu cititorii, a aprecierilor pe marginea diferitelor expoziții, muzee literare, biblioteci etc., pretutindeni unde se poate lua cunoștință de gusturile estetice ale celor ce muncesc. Pe lîngă aceasta, N. Gonciarenko consideră că avînd o mare importanță studiul creației artiștilor amatori, care vădește influența artei asupra maselor, cei ce muncesc apărînd astfel și în postura de «*creatori*», nu numai de «*consumatori*» ai artei. Discuția *Estetica și viața* continuă, ea promițînd contribuții noi și interesante.

A. KOVACS

M. STELMAH, LAUREAT AL PREMIULUI LENIN

Numai cu două zile înainte de publicarea listei laureaților Premiului Lenin pe anul 1961, printre care se numără și Mihail Stelmah, în «*Literaturnaia gazeta*» a apărut, sub semnătura lui V. Baskakov, articolul intitulat *O epopee a vieții poporului*, consacrat operei marelui scriitor ucrainian.

Nu este întâmplător faptul că articolul lui V. Baskakov se deschide cu un citat din romanul lui M. Stelmah *Piine și sare*. Profund cunoscător al vieții și aspirațiilor țărânimii, dotat cu un ascuțit spirit de pătrundere, temperament liric și de o deosebită sensibilitate, M. Stelmah a zugrăvit în romanele sale *Piine și sare*, *Prețul singelui* și *Marea familie* — adevărate epopei ale vieții țărânimii ucrainiene — frământările și evenimentele satului ucrainian, începând din primele decenii ale secolului nostru și terminând cu anii de grea încercare ai Marelui Război pentru Apărarea Patriei.

Deși deosebite ca structură și material faptic, romanele lui M. Stelmah, înfățișând momente de răscruce ale vieții țărânimii ucrainiene, se leagă printr-o tematică comună și, anume, oglindirea problemelor complexe ale vieții, politiciii și psihologiei poporului.

În opera scriitorului ucrainian, și-au găsit răsunet evenimentele satului ucrainian de la începutul secolului, lupta de clasă din primii ani ai Puterii sovietice, munca de colectivizare a agriculturii, precum și lupta eroică a poporului sovietic pentru apărarea patriei în perioada ultimului război mondial.

Eroii romanelor-epopee ale lui M. Stelmah sînt o expresie a procesului de transformare a unor oameni înapoiți, îmbăcșiți de o morală religioasă, care, treziți la luptă pentru o viață fericită de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, reușesc să găsească, sub îndrumarea partidului leninist al clasei muncitoare, drumul spre construirea unei lumi noi. Dealtfel, tema fericirii omenești, nu a unei fericiri individuale egoiste, ci împletită cu fericirea întregului popor, o întâlnim în toate romanele lui M. Stelmah, căci, așa cum spune scriitorul, «*pămîntul nu poate trăi fără soare, iar omul fără fericire*». În romanul central al epopeii, *Prețul singelui*, despre care V. Baskakov spune că este și cel mai reușit roman al scriitorului, ni se povestește despre acei fii ai poporului ca Vasil Pidoprighors, Timofei Gorișvit și alții, care și-au vărsat sîngele pentru ca oamenii să umble pe pămînt «*cu bucuria în suflet*».

«*Lupta revoluționară pentru idealurile comuniste* — scrie V. Baskakov — nu este numai tema operelor sale, dar și sufletul, esența cărților lui M. Stelmah, căci autorul dezvăluie statornicirea unor relații noi, a unei morale noi, a unor idei noi».

Înfățișînd cu deosebită măiestrie creșterea conștiinței revoluționare a țărânimii muncitoare, M. Stelmah a reușit să dea viață unor remarcabile tipuri de eroi comuniști, cum este, de pildă, Svirid Miroșnicenko. Necrușător față de dușmanii poporului, plin de încredere în viitorul luminos al oamenilor muncii, Miroșnicenko luptă cu dîrzenie pentru a scoate din înapoiere pe fiecare țărăn, pentru a-l smulge de sub influența chiaburilor și a-l cîștiga de partea luptei pentru cucerirea unui viitor fericit.

Procedeul investigației psihologice folosit de autor îl duce la realizarea unor personaje negative bine conturate, lipsite de orice simplificări sau șarjă, personaje prin care sînt demascate naționalismul burghez și decăderea morală a oamenilor ce devin dușmani ai poporului. În figura moșierului Stadnișki, scriitorul a zugrăvit tipul unui reacionar înrăit și crud, iar în aceea a lui Varava, a

demascat cu abilitate pe demagogul perfid, străin de interesele țărânimii, care de frica revoluției încearcă să se dea drept un prieten al poporului.

Un loc deosebit în opera lui M. Stelmah îl ocupă descrierile plastice de natură, digresiunile lirice pline de semnificații filozofice, care sînt întotdeauna o imagine fidelă a timpului și stării sufletești a oamenilor, redînd esențialul din viața țărânimii ucrainiene într-o anumită etapă. De multe ori, descrierile de natură, cum este aceea a nopții ucrainiene din romanul *Prețul singelui*, îi servesc autorului pentru a crea o atmosferă contrastantă cu starea de spirit a țăranilor ce se pregătesc pentru o luptă cruntă și singeroasă.

Măiestria artistică a lui M. Stelmah este subordonată în toate romanele sale unui valoros conținut de idei, care zugrăvește bogăția morală a omului muncii, chemat să înfăptuiască, sub conducerea partidului comunist, o operă de importanță istorică.

Întreaga creație a scriitorului ucrainian este pătrunsă de umanismul activ al omului care, situîndu-se pe o poziție de clasă bine determinată, vede limpede acele forțe ce se opun drumului spre fericire al poporului muncitor.

Prin bogăția conținutului de idei, prin forța imaginii artistice, romanele-epopee ale lui M. Stelmah stau alături de cele mai valoroase opere ale literaturii sovietice, care zugrăvesc drumul nou al poporului sovietic, luminat de învățătura lui Lenin, spre orînduirea cea mai dreaptă și mai umană — comunismul.

N. BRIN



SAREA PĂMÎNTULUI

Autorul romanului *Sarea pămîntului* a cunoscut Siberia așa cum arăta înainte de Revoluție, prea puțin explorată, ascunzînd nebănuite și nesecate bogății, ademenind și intimidînd, plină de un veșnic inedit și solicitînd locuitorilor energii pe măsura inepuizabilelor sale resurse. G. Markov s-a născut și a copilărit într-un sat pierdut în vastele întinderi siberiene. Fiu al unui vîntor de urși, băiat la stîină, el a cunoscut îndeaproape rapacitatea proverbială a exploatareilor autohtoni. Și nu a uitat-o. A început să scrie din tinerețe, adăugînd în mod neașteptat firii reținute a siberianului ceva din sfătoșenia clasicului povestitor. Autorul și eroii săi sînt îndrăgostiți de țînutul în care vîd — și le place s-o spună — «*încăpînd o a doua Rusie*».

Sarea pămîntului este continuarea unui roman apărut în 1939 (*Strogovii*), care reprezenta o cronică a satului siberian din primele două decenii ale secolului nostru. Este perioada luptei eroice pentru instaurarea puterii sovietice, împotriva asupririi și a înapoierii ce domnea pe nemărginitele întinderi cu populație eterogenă.

După o întrerupere de cincisprezece ani și o îndelungată elaborare, G. Markov reia povestirea, aducîndu-și eroii — foștii partizani împreună cu descendenții lor — în epoca postbelică. Vechiul vis al siberienilor de a-și vedea pămîntul dezvăluindu-și bogățiile începe să fie realizat. Pentru aceasta este însă nevoie de o vastă și neostenită muncă, de-un puternic avînt al inițiativei creatoare, precum și de modificarea unor deprinderi adînc înrădăcinate. Ca urmare, cotituri hotărîtoare au loc în viața personajelor. Autorul — discursiv, cînd socoate de trebuință — ține să precizeze acest fapt, arătînd că problema valorificării zăcămintelor din Uluilue «*începea să facă parte din existența de zi cu zi a unui mînnunchi de oameni, iscînd răsturnări dramatice în biografia lor și dînd loc unei lupte ascutite*».

În Uluilue, inițiativa, priceperea și încrederea în viitor a omului sovietic sparg rutina și înving greutățile, deschizînd noi căi dezvoltării economice. Dușmani declarați ai inerției, eroii lui Markov se străduiesc și ajung să dovedească pînă la urmă că sub pădurile de cedri ale Uluiluei zac imense bogății. Determinantă aici, de multe ori, este convingerea vechilor locuitori că pămîntul lor poate oferi nesfîrșit de mult și că va veni și timpul cînd aceste bogății vor putea fi smulse naturii. Pe o rudimentară hartă întocmită de un



fost partizan ce a încercat să însemne resursele Uluiului, s-au găsit așternute următoarele cuvinte: « *Poporul muncitor este sarea pământului* ».

Asistăm la palpitante expediții și explorări în regiuni învăluite pînă nu de mult în misterul pădurilor neumbrate, în timpul cărora se îmbină și colaborează surprinzător vechi însemnări ale bășinașilor și legende orale păstrate de la foștii descălecători ai Siberiei, cu ultimele metode de investigație științifică. Opiniile se confruntă acerb și cu pasiune, pregătind terenul pe care va învinge noul. Acesta este simbul povestirii lui G. Markov.

Taigaua a încetat de mult de a mai fi patria indeletnicirilor primare, a inerteiei și a luptei, nu rareori tragică, pentru existență. Frumusețea și farmecul ei virgin continuă însă să încinte și vedem cum, o dată cu inițierea de către partid a unei intense valorificări a resurselor, omul sovietic nu uită să delimiteze zone pentru rezervații naturale, în care generațiile viitoare vor putea să admire mersul maiestuos al elanilor.

Într-un fel, cărțile despre Siberia au o tradiție — ele cuceresc și pasionează. Iar romanul lui G. Markov este deosebit de actual astăzi, cînd Siberia a devenit ținutul impresionantelor și rodnicelor deșelări, cînd ea dezvăluie mereu noi și noi bogății.

O. PĂSCĂLUȚĂ

K. SIMONOV ȘI ROMANUL CONTEMPORAN

ЛИТЕРАТУРА И ЖИЗНЬ

a început să publice meditațiile scriitorului K. Simonov despre romanul contemporan.

Tradiționala structură a « romanului de familie » începe — după

părerea autorului — să dispară. Încercările de a prelungi « în mod canonic » existența acestui tip de roman duc tot mai des la insuccese. Dacă, în momentul actual, mai sînt unele romane valoroase de acest gen, atunci este vorba neapărat de acelea în care familia, ca un mic colectiv, reprezintă o parte integrantă a marelui colectiv. « *Forța legăturilor dintre oameni, determinate de participarea lor la cauza construcției noii societăți este, în cele mai multe cazuri, mai puternică decît cea a legăturilor de rudenie, de familie. Aceasta este tendința esențială a vremii, legată printru altele și de faptul că, în noua societate, relațiile familiale bazate pe interese pecuniare, materiale, de moștenire etc., au încetat să mai fie dominante. Iar romancierii — arată scriitorul — trebuie să țină seama de această tendință esențială a timpului.* »

Vorbind despre « *romanul de familie* », autorul arată că nu are în vedere prin aceasta relațiile soț-soție, în întreaga lor complexitate, ci acele romane în care grupul familial este atît de numeros, încît amintește uneori de instituții cu state de funcțiuni extrem de bogate.

În general, K. Simonov se declară împotriva folosirii mecanice a principiilor construcției esteticii din *Forsythe Saga* pe terenul societății contemporane.

Fără a subestima « *cimentul legăturilor de rudenie* », scriitorul afirmă că societatea sovietică este sudată în toate celulele ei, în primul rînd prin « *cimentul cauzei comune* ». Acest fapt nu trebuie nici de cum subapreciat în redarea contemporaneității. « *Principalul torent al literaturii sovietice* — după părerea scriitorului — *își crează propria sa albie, care se îndepărtează tot mai mult de anumite forme arbaice (încă destul de puternice) ale romanului tradițional*. « *Ațiunea romanelor* — se scrie în articol — *se concentrează în jurul unei cauze comune, de o amploare mai mare sau mai mică, în jurul luptei pentru această cauză; și pentru a ilustra această teză, literatura noastră nu duce lipsă de exemple, începînd cu Pămînt desțelenit de Șolohov și terminînd cu Bătălia în marș de Galina Nikolaeva.* »

În literatura sovietică, romanul « *evenimentului* » se dezvoltă vertiginos în comparație cu romanul « *soartei* ». Scriitorul afirmă că există și vor mai apare « *romane-soartă* » valoroase, totuși, « *romanele-eveniment* » își găsesc tot mai mult izvorul și terenul de acțiune în însăși viața contemporană a societății sovietice. Astfel, romanul — ca o puternică rază de reflector — aruncă lumină asupra principalelor înfăptuiri din viața omului, iar preistoria lui nu este redată în mod artistic-desfășurat, ci în mod sumar, punctat.

Acest lucru nu este simplu — afirmă K. Simonov. Există pericolul uniformizării în zugrăvirea oamenilor; într-un cuvînt, este nevoie și aici de multă măiestrie, de măiestria de-a surprinde noul și de a-l înfățișa în artă într-o formă cit mai adecvată.

În sfîrșit, K. Simonov se ocupă de o altă problemă, pe care o enunță astfel: « *cu ce să începem și cum să încheiem romanele noastre?* » În ceea ce privește începutul romanelor, el nu vede vreo deosebire esențială între literatura din trecut și cea contemporană.

În ceea ce privește însă încheierea romanelor, lucrurile stau cu totul altfel. În literatura din trecut, epilogul constituia aproape o parte indispensabilă a romanului. Epilogul se impunea din necesitatea de-a încheia în mod « *obligatoriu* » evoluția soartei eroilor sub ochii cititorilor. Aceasta constituia una din cele mai puternice tradiții literare. Orice linie de subiect, orice « *soartă* » trebuia să aibă un sfîrșit. Mult timp, acest fapt a constituit un normativ în literatură, încît nu rareori, și astăzi, cititorul obiectează împotriva încălcării acestei tradiții. Astăzi, asistăm la dispariția epilogului, căci viața, « *soarta* » unui erou, nu se încheie obligatoriu o dată cu ultima filă a cărții, deschizîndu-se mereu noi și noi perspective. « *În viață nu se pune punct* — spune Simonov. *De ce să se împlinească aceasta în roman?* — » întrebă el mai departe.

Meditațiile de mai sus, afirmă scriitorul, au o legătură directă cu activitatea sa de romancier și, în special, de creator al romanului *Cei vii și cei morți*.

GH. BARBĂ



Noua povestire a lui Serghei Sartakov, *Să nu dai regina*, continuare a cărții *Vîntul de munte*, publicată de scriitor încă în 1957, se distinge printr-o prospețime surprinzătoare și prin originalitatea sa captivantă.

Sînt noi și neașteptate cuvintele care deschid partea întâi a primului volum: « *M-am apucat să scriu această carte nu fiindcă sînt scriitor. Sînt marinăr pe un vas fluvial. Dar mi-am dat seama că nu pot face altfel* ». Și aceasta nu este o declarație care se vrea originală. Aceste cuvinte îl introduc pe scriitor în atmosfera cărții, și-i fac de îndată cunoștință cu eroul său principal.

În aceasta și constă farmecul ambelor cărți ale lui S. Sartakov. Tocmai în faptul că povestitorul este un simplu marinăr, un fiu al clasei muncitoare, care le-a scris pentru că simțea că nu putea să nu le scrie. De aici, surprinzătoarea puritate a sentimentului moral, autenticitatea, umorul viu și scînteietor, serioasele cugetări asupra vieții și oamenilor, care-l fac pe cititor cînd să se adîncească în gînduri, cînd să surîdă vesel. Închizînd cartea, el își dă seama că, de aici în colo, în amintirea lui va trăi veșnic puternica și minunata Siberie cu oamenii ei interesați.

Subiectul ambelor povestiri este foarte simplu, putînd fi rezumat în cîteva fraze.

Povestirea *Vîntul de munte* ne istorisește despre un tînăr muncitor, un om simplu, pe nume Kosteia Barbin, marinăr pe vaporul « *Patria* », care navighează pe Enisei și despre dragostea lui — de care nu este conștient încă — pentru Mașa Terskova. Ea ne istorisește despre felul cum Barbin, înșelat la început de speculantul Ilia Șahvorostov, își dă seama pînă la urmă de adevăratul fond al acestui om, și-l demască în fața întregului colectiv.

În povestirea *Să nu dai regina*, în fața noastră se desfășoară lupta pentru un om, pentru Șura Koroleva. Ilia Șahvorostov caută s-o intimideze pe Șura, s-o inducă în eroare și s-o facă părtașă a afacerilor sale murdare. Kosteia Barbin, care pe vremuri fusese îndrăgostit de ea și acum li devenise prieten credincios, vrea s-o întoarcă spre o viață de muncă demnă, și izbutește. El «*nu dă regina*»¹ lui Șahvorostov, nu se lasă impresionat de amenințările acestuia, nici de considerațiile mic-burghize ale celor care-l înconjoară. Până la urmă, învinge adevăratul sentiment uman al prieteniei și încrederii în om.

Dar dacă subiectul cărților poate fi expus în două cuvinte, conținutul lor nu este atât de simplu de dezvăluit, întru cit el este bogat și surprinzător. Tema fiecărei cărți în parte și a ambelor cărți în ansamblul lor, nu se poate defini cu un cuvânt. S-ar putea spune că ea este Siberia. Și într-adevăr Siberia, această maiestruoasă frumusețe, și bravul ei Enisei, trăiesc și respiră în povestirile lui Sartakov atât de intens și de viu, încît cititorului, subjugat, i se pare că vede, aude și simte bătaia pulsului lor.

S-ar putea spune că tema acestor cărți este munca. Deoarece în ele este zugrăvită, cu o excepțională putere de convingere, frumusețea muncii — a oricărei munci, începând de la munca simplă, fizică, cînd mușchii joacă violent și vesel și întregul corp este supus unui ritm unic, și pînă la cea complexă, intelectuală, pururi însuflețită și dăruită oamenilor. Prin muncă și prin atitudinea față de ea, verifică S. Sartakov caracterele oamenilor. Și cititorului îi sînt clare pînă la urmă și origina faptelor josnice ale lui Ilia Șahvorostov, care trăiește din bani nemuncați, și cauzele amarei drame a Șurei Koroleva, care încă din copilărie «iubea simbăta mai mult decît ziua de luni», și sursa de forță și puritate a principalilor eroi ai povestirii, simpli oameni ai muncii.

S-ar putea spune că aceste cărți vorbesc despre prietenie și dragoste, despre relațiile cu adevărat omenești. S-ar putea spune că ele au ca subiect visul. Marele vis al omului, acela de a sluji oamenilor, de a le dăruia toate forțele, de a le consacra viața — fie construind poduri peste riuri, cum face bătrînul maestru Vitali Antonici, fie visînd că va zbura spre stele și va subjuga spațiile cerești, ca Mașa Barbina.

Se poate spune că aceste cărți vorbesc despre tinerețe și forță, despre fericire și frumusețe, despre plinătatea și bucuria vieții.

Dar cel mai bine din toate este să se spună că ele vorbesc despre om. Despre omul sovietic, minunat în simplitatea lui și modest în măreția sa.

Surprinzător de îndepărtat de orice schemă, greșind adeseori, eroul povestirii, Kosteia Barbin, îl cucerește pe cititor prin integritatea și puritatea lui, prin simpla și uneori naiva sa concepție despre viață și oameni, prin pasiunea lui pentru muncă — adînc înrădăcinată în el și într-un fel instinctivă — prin caldă și autentică lui dragoste pentru natură. Crescînd sub ochii cititorului, călîndu-se și devenind bărbat în muncă și luptă, el întruchipează cel mai deplin trăsăturile omului sovietic — ale celui om care extrage cărbunele și topește fierul, care învinge pădurea și desțelenește pămîntul, care străbate munți și văi, care zboară în cosmos. Și Kosteia Barbin își recunoaște singur puterile și visează să și le dăruiască pe toate oamenilor:

«*Și-așa am văzut în tablou că zeul indian Brahma avea cinci perechi de mîini. Eu... aș fi vrut să am zece perechi. Și știam ce aș face cu fiecare din*

¹ Titlul povestirii, care dezvăluie și ideea ei, se bazează pe un joc de cuvinte: numele «*Korolova*» este aproape identic cu numele unei figuri de șah, «*Koroleva*» (regina).

ele. Stăteam pe stîncă solidă, ca și cum aș fi fost una cu ea și simțeam de parcă singele mi-ar fi curs în stîncă întorcîndu-se din nou, sau ca și cum singele de piatră al stîncii s-ar fi vărsat în vinele mele, iar eu devin tot atît de uriaș ca și această stîncă și puternic ca însuși pămîntul. Voi putea săvîrși tot ceea ce voi vrea.»

Da, cărțile lui Sartakov vorbesc despre om. Despre omul care poate orice și este veșnic tînăr. Și despre secretul acestei veșnice tinereți: dragostea de viață, munca pasionată pentru binele oamenilor.

ELENA LOGHINOVSKI

OZONUL LUI OCTOMBRIE

TEATR

Dintre piesele care se reprezintă în ultima vreme pe scenele sovietice, comedia *Bucătăreasa* a cunoscutului dramaturg Anatoli Sofronov cunoaște un deosebit succes. După cum ne informează revista sovietică «Teatr», în decursul unui singur trimestru al anului 1960, ea a fost reprezentată de 1 450 de ori, pe scenele a 117 teatre.

Anatoli Sofronov aduce pe scenă oameni obișnuiți, cu năzuințele și frămîntările lor sufletești. Spectatorii se recunosc în personajele de pe scenă, se bucură și suferă împreună cu ele. Autorul plasează acțiunea comediei sale într-un bogat colhoz din Cuban. Eroii, cazaci colhoznici, oameni harnici și veseli, cu deosebite calități sufletești, sînt înzestrați cu o pasiune clocotitoare, de care dau dovadă deopotrivă în muncă și dragoste. Această iscusită îmbinare a problemelor de muncă cu viața personală a eroilor, stă la temelia succesului lucrării dramatice a lui Anatoli Sofronov.

«*Piesa lui Sofronov — scrie criticul sovietic I. Osnos — dovedește o dată în plus că gradul de actualitate nu se măsoară în dramaturgie cu numărul aluziilor la benzile rulante sau la mașinile electronice. Cunoaștem piese în care se întîlnesc numeroase asemenea aluzii și, în care, cu toate acestea, adevărata actualitate este foarte palid înfățișată. Actualitate înseamnă, mai înainte de toate, concepția despre viață a autorului, materialul lui de viață și acea atmosferă generală de idei a lucrării, pe care Maiakovski, la timpul său, a denumit-o atît de complex și fără greș „ozonul lui Octombrie”».*

Și, mai departe, același critic adaugă: «*Dragostea, care după cum tuturor le este bine cunoscut (în afara unor critici care gîndesc oarecum ascetic), ocupă un loc important în viața oamenilor, acționează direct asupra eroilor piesei. Și dragostea aceasta corespunde profund caracterelor lor.*

Acțiunea comediei degajă optimism și umor sănătos, iar limbajul joacă un rol deosebit în conturarea caracterelor personajelor piesei. «*Din cauza superficialității unor dramaturgi sau redactori — scrie criticul sovietic — personajele multor piese de actualitate nu se folosesc de vorbirea vie a oamenilor sovietici, ci de un limbaj propriu domnișoarelor din provincie, evitînd cu stăruință orice cuvînt ce s-ar dovedi nepotrivit într-o grădiniță de copii. Eroii lui Sofronov, oameni maturi și lucizi, vorbesc o limbă matură și, la drept vorbind, boabele de sare mai mărișoare cu care-i presărat uneori limbajul lor nu vor dăuna cu nimic moralului spectatorului nostru.*

Personajul principal, tînăra și frumoasa bucătăreasă Pavlina Hutornaia, conduce întreaga acțiune a comediei. De ea se îndrăgostește Stepan Kazanet,

un combinier destoinic, care o urmează pe Pavlina oriunde se duce, fiind convins că-n cele din urmă îi va cuceri dragostea, după cum se și întâmplă la capătul celor trei acte. Mîndră și ambițioasă, asemenea Pavlinei, este și brigadiera Galina Sahno. I-a fost de ajuns o umbră de bănuială în legătură cu frumoasa bucătăreasă, pentru a-i crea nenumărate complicații sufletești iubitului ei Serafim Ceaika, fost locotenent, azi brigadier al combiniilor. Conflictul este însă rezolvat cu sprijinul Dăriei Arhipovna, mama Galinei, o femeie înțeleaptă și hotărîtă, care intervine în acțiune pentru a-și scoate din impas fiica și viitorul ginere și a contribui astfel și la fericirea Pavlinei și a lui Kazaneț.

Bucătăreasa Pavlina sau Kazaneț, Galina, Ceaika, președintele colhozului, Salomka, sau bătrînul Sliva, paznicul plin de haz al colhozului, la fel ca și toate celelalte personaje ale comediei, sînt tipuri reprezentative ale oamenilor sovietici. Ele își au rădăcinile adînc înfipte în tradițiile de veacuri ale poporului rus.

« Prin integritatea lor — scrie I. Osnos — apropierea de natură, sinceritatea gîndirii și sentimentelor, personajele din Bucătăreasa amintesc de eroii nuvelei lui Tolstoi, Cazacii. Și această asemănare se produce, după cum ni se pare, nu din cauză că A. Sofronov a urmat conștient tradițiile lui L. Tolstoi, ci pentru că dramaturgul a reușit să surprindă veridic și să exprime clar în eroii săi, cazacii, particularitățile istorice și viabile pînă în zîna de azi ale fondului lor sufleteș și felului lor de viață ».

L. EFREMOV

PREZENȚA MONDIALĂ A LUI GORKI

O bibliografie pare a fi prin definiție o lucrare aridă, o înșiruire monotonă de titluri, autori, ani de apariție; un material, a cărui eventuală prelucrare și valorificare, ar putea căpăta consistență de sinteze sau analize, de tablouri de ansamblu sau desecări în amănunt. Dar *Bibliografia traducerilor din străinătate ale operelor lui Maxim Gorki* (apărută la Moscova, în Editura Camerei Unionale a Cărții) este o excepție, lucrarea fiind nu numai interesantă, dar — pe alocuri — chiar captivantă. Ea oglindește, în fapte și date foarte precise, răspindirea operei marelui scriitor sovietic, părinte al realismului socialist, difuzarea creațiilor sale în lumea întreagă, în cele mai diverse țări. Henry Barbusse spunea cândva: «În epoca noastră, Gorki este o măreață făclie care luminează căi noi întregii lumi». Bibliografia de care ne ocupăm vine să confirme din plin prezența bogată și înfrigurată puternică a geniului lui Gorki asupra literaturii mondiale de la 1900 încoace.

Renumele mondial al creației gorkiene a urmat curînd după primele afirmări ale autorului în literatura rusă. Dacă altor scriitori ruși le-a trebuit un răstimp adesea destul de îndelung pentru a se impune în fața opiniei publice din străinătate, faima lui Maxim Gorki a depășit granițele Rusiei încă din anii tinereței scriitorului. Astfel, dacă Gogol și Dostoievski și-au cucerit renumele european abia după moarte, iar Tolstoi la un interval de aproape două decenii de la debut, Gorki, care și-a publicat prima năvelă *Makar Ciudra* în 1892, număra cîteva traduceri după scrierile sale încă înainte de 1900 (în Germania, Franța, Italia, S.U.A.), iar, din 1901, începe să fie tălmăcit masiv în mai toate țările lumii (Anglia, Bulgaria, Danemarca, Franța, Germania, Iugoslavia, Italia, S.U.A., Spania etc). Numai în 1901 s-au tradus în Germania 16 titluri din opera lui Maxim Gorki. În anii următori, procesul de răspindire a creațiilor gorkiene se accentuează, înregistrînd desigur anumite fluctuații, în funcție de condițiile istorice și politice, specifice uneia sau alteia dintre țări.

Astfel, în Germania, care a deținut o bună bucată de vreme primatul în popularizarea operei lui Gorki în străinătate, anii dominației fasciste au însemnat un moment de stagnare. Procesul a fost reluat, cu o intensitate sporită, în Republica Democrată Germană. De asemenea, opera lui Gorki se bucură de o incontestabilă popularitate în țările de democrație populară. Tălmăcirii din operele marelui clasic al literaturii sovietice s-au făcut atît în toate limbile europene, cît și într-o serie de limbi ale popoarelor din Asia (vietnameză, indoneziană, coreeană, persană, urdu, hindu).

Una din operele cele mai frecvent tălmăcite a fost, desigur, romanul *Mama*, căutat îndeosebi de cititorii progresiști, cărora le-a servit ca un prețios îndrumar în viață. Criticul literar englez progresist, Ralph Focks, mărturisea că mulți muncitori englezi au îmbrățișat drumul luptei politice comuniste sub înfrurirea romanului *Mama*. O largă circulație au avut și nuvelele lui Gorki, atît cele romantice, cît și cele realiste, precum și piesele sale. La noi

În țară un deosebit răsunet a avut *Azilul de noapte*. Romanul *Mama* (tradus în 1907, 1908, 1910) a fost popularizat, între altele, și de ziarul *România Muncitoare*.

Printre traducătorii operelor lui Gorki în diferite limbi străine, întâlnim nume de scriitori și oameni de cultură binecunoscuți. Astfel, unul dintre primii tălmăcitori ai lui Gorki în limba chineză a fost marele scriitor Lu Sin. În Bulgaria, de popularizarea operelor scriitorului sovietic prin traduceri s-a ocupat, între alții, criticul literar și omul politic G. Bakalov. În limba olandeză, nuvelele lui Gorki au fost traduse de Toine de Friese, în limba polonă — în special de Julian Tuwim. În România, printre alți tălmăcitori ai lui Gorki întâlnim nume ca Ion Pas și Cezar Petrescu.

T. NICOLESCU

Construcțori ai păcii

JOSÉ VENTURELI (Chile)



ИНОСТРАННАЯ Литература

Numerele 2 și 3 ale revistei sovietice de literatură universală oferă cititorilor un vast tablou literar, îmbrățișând diverse meridiane ale planetei noastre.

Ca de obicei, revista conține un masiv material de proză. Remarcăm în primul rând, traducerea romanului *Tinerețe furată* al scriitorului german Wolfgang Neuhaus, apărut în 1959. Acest roman surprinde momentul culminant al prăbușirii Germaniei hitleriste. De asemenea, în paginile revistei se publică în continuare romanul scriitorului englez Mitchel Wilson, *Întâlnire pe un meridian îndepărtat*, operă închinată luptei pentru pace și prieteniei între popoare. Numărul 2 al revistei cuprinde și câteva capitole din noua carte a cunoscutului scriitor american Ernest Hemingway — *Vară periculoasă*. După cum anunță presa americană, această carte va fi tipărită în întregime la New York în cursul anului 1961.

Poezia este și ea variat reprezentată în revistă, în special în numărul 2. Acesta se și deschide cu un grupaj de poezii ale cunoscutului poet polonez Tadeusz Rozewicz, grupaj intitulat *Versurile amintirilor*. Una dintre poezii — remarcabilă ca fineță poetică — evocă începutul anului 1945 și chipul uman al soldatului sovietic pășind ca eliberator pe pământul în ruine al Poloniei. Mai întâlnim și semnătura poetului englez contemporan Christopher Logue, autorul unei culegeri de *Cîntec* («Songs»-1959), din care trei sînt reproduse în tălmăcirea lui Leonid Martînov.

De asemenea, revista ne informează despre creația poetului indian St. T. Nirala. Nu de mult, cercurile culturale din India au sărbătorit 60 de ani de la nașterea poetului. El a obținut înaltul titlu de « *mahakavi* » (marele poet), pe care puțini scriitori ai Indiei au ajuns să-l poarte fiind încă în viață; el are meritul de a fi redat gândurile și năzuințele poporului său în imagini poetice romantic-revoluționare, în versuri cu un conținut nou, neobișnuit. Însuși pseudonimul lui, *Nirala*, înseamnă deosebit, neobișnuit. Într-adevăr, neobișnuit de greu a fost drumul vieții sale. « *Nu publicați versurile lui, nu-i plătiți bani, să moară de foame!* . . . *El este dușmanul tradițiilor sfinte, el vrea să schimbe cursul Gangelui!* . . . » — strigau într-un glas dușmanii lui Nirala și, totodată, ai poporului asuprit. El însă și-a urmat cu fermitate drumul spre adevărata glorie de mare poet. Scriitorul Khrișnadas spunea despre el: « *Am văzut cum se încovoia fierul, dar niciodată nu l-am văzut pe Nirala încovoindu-se. . . Nici unul nu l-a văzut pe Nirala căzând la învială cu dușmanii, sau declarându-se înfrânt.* . . . » Revista publică un ciclu de poezii din lirica poetului, al cărui ideal estetic este atît de bine exprimat în următoarele versuri:

*Pe muncitori salvează-i, ridică-ți brațul tău,
Alături fii de oameni, la bine și la rău!*

Un material interesant îl constituie, în numărul 3, capitolele traduse din cartea *Drumul spre Ghana*, apărută la Londra, în 1960. Ea aparține scriitorului și ziaristului Alfred Hutchinson și este închinată luptătorilor pentru libertatea Africii de Sud. Autorul este unul din cei 156 de activiști progresiști din Uniunea Sud-Africană, deferiți justiției fasciste, pentru că s-au ridicat împotriva politicii de discriminare rasială. Cartea începe cu descrierea uneia din ședințele procesului înscenat acestor luptători pentru libertate.

Rubrica de *Critică* din ambele numere ale revistei, conține un valoros și bogat material. S. Turaev semnează articolul *În împlinirea viitorului*, în care analizează creația lui Johannes Becher, de la moartea căruia s-au împlinit doi ani. Scriitorul și criticul literar columbian Jaime Ibañez, în articolul *Omul și pămîntul în romanul columbian* (scris special pentru revista *Înstrăinaia Literatură*), înfățișează fenomenul literar din această țară. Observații și concluzii interesante despre realismul critic contemporan, ca și despre realismul socialist, conțin însemnările scriitorului bulgar Bogomil Nonev.

Cu ocazia comemorării a 100 de ani de la moartea marelui poet ucrainean Taras Sevcenko, E. P. Kiriliuk, membru corespondent al Academiei de Științe, a R.S.S. Ucrainene, semnează un valoros articol despre traducerea și cercetarea creației poetice a lui Sevcenko în țările slave. Date prețioase și noi conține și articolul lui M. Korallor, intitulat *Roza Luxemburg, critic literar*. Despre originalitatea cunoscutului scriitor irlandez Seán O'Casey, scrie P. Balașov, în articolul *Unitatea dintre liric și epic*.

Revista marchează sărbătorirea celei de a 90-a aniversări a Comunei din Paris, publicînd, în numărul 3, date și documente inedite despre Eugène Pottier, autorul nemuritoarei *Internațională*.

Din paginile revistei nu lipsesc nici ecourile vieții literare din țara noastră. *Etica socialismului și sarcinile scriitorilor* este titlul unui comentariu (nr. 2) la articolul criticului român Mihai Novicov: « *Împotriva ideologiei burgheze în creația literară* », apărut în « *Gazeta literară* ». În această ordine de idei, numărul 3 al revistei semnalează și apariția în Uniunea Sovietică a romanului *Setea* de Titus Popovici.

G. H. R.

O NOUĂ PIESĂ A LUI LEON KRUCZKOWSKI

Revista poloneză *Dialog*, consacrată problemelor dramaturgiei contemporane, publică în numărul 3/1961 ultima piesă a lui Leon Kruczkowski, *Moartea Guvernatorului*. Numele scriitorului s-a impus în literatura polonă în perioada dintre cele două războaie mondiale, prin romanele *Cordian și țăranul* (1932), *Pene de pînă* (1935) și *Capcane* (1937). În dramaturgia Poloniei populare, Kruczkowski ocupă incontestabil locul de frunte. Tematica pieselor sale: *Revanșa* (1947), *Nemții* (1949), *Iuliusz și Ethel* (1953) și *Prima zi de libertate*, își află punctul de plecare în realitățile sociale poloneze contemporane. Conflictul se susține și se rezolvă în planul ideilor, promovind principiile eticii socialiste. Prezența unui fundament filozofic caracterizează întreaga creație a dramaturgului.

Pe aceeași orbită de preocupări — dezbaterăa unor probleme morale — se înscrie și *Moartea guvernatorului*. Pornind de la o nuvelă a lui Leonid Andreev, intitulată *Guvernatorul* (1906), Kruczkowski discută în piesa sa, pe de-o parte, raportul dintre om și statul capitalist; iar pe de alta — ideea dispariției acestui stat. Dramaturgul ilustrează acest adevăr filozofic, convertindu-l în probleme de conștiință care polarizează întreaga evoluție a personajelor. Acțiunea piesei se petrece într-un oraș de provincie, pe care Kruczkowski nu-l determină istoric și geografic decât foarte larg. Înțelegem însă din desfășurarea episoadelor că ne aflăm într-o țară care evoluează pe făgașele insalubre ale capitalismului, în care funcțiile statului reacționar acționează

cu maximum de intensitate. Numele țării și al orașului îi sînt indiferente autorului, preocupat să demonstreze valabilitatea ideii prăbușirii unui întreg sistem social perimat. Personajul central al dramei este guvernatorul orașului, care întruchipează statul, forța pe care o exercită în numele acestuia. Chiar din primele scene, el ne este înfățișat ca un om completamente lipsit de reazem moral. Faptele petrecute cu cîteva zile în urmă — represiunea unei demonstrații muncitorești, soldată cu cîteva zeci de morți — a produs o revelație în conștiința acestui reprezentant al puterii, dezvăluindu-i conținutul criminal al întregii sale activități, al funcției cu care fusese investit. Această revelație îl tulbură, ducindu-l la convingerea nestrămutată că pentru toate crimele înfăptuite va trebui să plătească celor opresați: «*Marile crime pot fi judecate numai de oamenii obișnuiți simpli, deoarece ei au de suferit totdeauna de pe urma lor*». El întrevede că acest adevăr nu poate rămîne ascuns pentru totdeauna celor nedreptațiți:



Desen de A. BORN (R.S. Cehoslovacia)

«Adevărul este numai unul și noi îl știm de mult — spune el. Ei, însă, abia acum încep să-l descopere. Cînd îl vor cunoaște în întregime, noi doi, părinte (unul reprezentant al statului, celălalt al religiei — n.n.) vom fi nefolositori». Pus în fața acestei situații, guvernatorul se străduiește să găsească, pentru sensul inuman al acțiunilor sale, o motivare valabilă în planul istoriei, un alibi care să-i hrănească iluzia că cel puțin moral a rămas un om. Dar și această încercare se soldează cu un eșec. În concepția lui, statul este o forță imuabilă și omnipotentă, iar omul ce o reprezintă nu poate fi decît un sclav care trebuie să acționeze în direcția prescripțiilor ei, făcînd abstracție cu totul de impulsurile umanitare, în cazul cînd acestea ar exista. Pentru a demonstra netemeinicia acestui mod de înțelegere, drama-turgul confruntă concepția reacționară a personajului cu aceea a unui revoluționar condamnat la moarte. Scena constituie momentul culminant al piesei. În dorința de a se dezvinovăți, guvernatorul caută să-l convingă pe prizonier, că și el, într-o situație similară, ar proceda la fel. Crede aceasta pentru că, pe de o parte, nici o clipă nu-i trece prin minte că noțiunea de stat ar putea fi înțeleasă altfel decît ca un instrument de oprimare, iar pe de altă parte, nu are încredere în existența unei conștiințe umane superioare, fondate pe alte pivoturi etice. Strădania lui este însă zadarnică. Concepția revoluționarului se întemeiază pe cunoașterea evoluției sociale, în sensul căreia luptă. Este convins că esența lumii proiectate în viitor de gîndirea lui va fi alta, iar omul abia atunci se va putea afirma din plin și numai prin îndeplinirea funcțiilor sale sociale. Aceste afirmații le exprimă eroul indirect, manifestînd o încredere nedezmîntită în oameni, un umanism profund, conținut îndeosebi în replica: «Oamenii sînt minunați, totul se află înaintea lor». El acceptă propunerea de a se salva, părăsind închisoarea îmbrăcat în haina dușmanului, respectiv a guvernatorului, dar își păstrează credința în idealul luptei sale, în victorie. Astfel, bruma de «demnitate», care mai rămăsese în închipuirea guvernatorului, este spulberată de lașitatea cu care își regizează, într-un fel, din ascunzătoare, propria «înmormîntare», care simbolizează însăși înmormîntarea forței pe care o reprezintă, a statului condamnat la pieire de istorie, fapt care nu implică însă, în mod necesar, și dispariția persoanei sale. Autorul sugerează cititorului această concluzie prin chiar desfășurarea acțiunii. Prin intervenția unui element de intrigă, ingenios introdus, moartea guvernatorului nu este decît simbolică. Atentatul îndreptat împotriva vieții lui ucide de fapt pe revoluționarul îmbrăcat în mantaua guvernatorului, care semnifică forța publică. Scheletul faptic al piesei, vizînd pe alocuri neverosimilul, nu interesează decît în măsura în care reliefează ideea operei. Episoadele considerate izolat, replicile, au mai multă valoare metaforică, înlesnind prin aceasta lărgirea semnificațiilor. Apăsarea voită în stil și construcție asupra simbolului, este de altfel ceea ce deosebește *Moartea guvernatorului* de piesele scrise anterior, în care problemele, ideile, erau prezentate mai elevat.

S. VELEA

CONCERT SUB PLATAN



Literatura cehă, bogată în tinere talente, a înscris o dată cu numele Jindřiškăi Smetanová un nou succes.

Cunoscută publicului ceh din foiletoanele, schițele și povestirile apărute între anii 1956—1958, în revistele Květen și Literární Noviny, Jindřiška Smetanová s-a impus, o dată cu apariția culegerii de povestiri *Concert sub platan*, ca o scriitoare deosebit de înzestrată.

Culegerea cuprinde șaptesprezece povestiri scurte. Ceea ce le caracterizează și le face, în pofida varietății tematice, să constituie un tot unitar, încheiat, este dragostea și înțelegerea cu care autoarea se apropie de eroii ei, oameni din cele mai diferite medii sociale, cu caractere, preocupări și interese deosebite.

Povestirile descriu, în ansamblul lor, viața oamenilor simpli din Cehoslovacia atât din mediul citadin cât și din cel rural, oameni pe care autoarea îi cunoaște bine și de care se simte adânc legată. Acțiunea povestirilor se petrece într-un trecut nu prea îndepărtat, înainte și imediat după Eliberarea Cehoslovaciei.

Comună tuturor povestirilor este nota de optimism sănătos, care apare cu o deosebită pregnanță în povestirile *Concert sub platan* și *Balada despre moarte și viață*. Ele pun viguros în lumină posibilitățile nelimitate pe care le are orinduirea socialistă de a transforma nu numai viața de zi cu zi a oamenilor, dar și psihologia lor.

Figura lui František Kment, eroul povestirii *Concert sub platan* (care dă și titlul volumului), un fost lacheu care abia după fuga stăpînilor în străinătate găsește drumul spre o viață nouă, îndrăgind miile de oameni ai muncii care vin să asculte concertele din grădina casei unde slujise atîția ani, este cu adevărat impresionantă. În antiteză parcă, autoarea ni-l prezintă pe bătrînul domn din bucata *În Groapa leilor*, care nu vrea să înțeleagă că în lumea în care trăiește, totul s-a schimbat din temelii.

Povestiri satirice, adevărate schițe grotești, ca *Idealista* sau *Un cal cu trecut*, alternează cu povestiri a căror acțiune atinge momente de un adînc dramatism.

O puternică emoție degajă povestirile în care autoarea reînvie aspecte din perioada ocupației hitleriste. Așa sînt schițele *Bine că nimănu nu i s-a întîmplat nimic* și *Motivul nopții*.

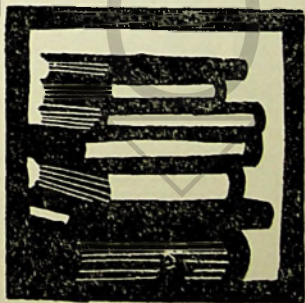
J. Smetanova știe să pătrundă pînă în cele mai tainice colțuri ale sufletului eroilor săi fie că este vorba despre un om matur, fie că este vorba despre un copil.

Cu deosebit talent sînt realizate de asemenea povestirile care surprind momente din viața satului cehoslovac în primele zile de după Eliberare: *Hans Stönke, Balada despre moarte și viață*.

Prin intermediul celor șaptesprezece povestiri pe care le cuprinde cartea *Concert sub platan*, autoarea ne face să cunoaștem locuri diferite și oameni diferiți. Mulți dintre ei își rămîn pentru multă vreme întipăriți în minte, așa cum sînt țiganka Katarina Čonková, mîndră că în noua orînduire ginerele ei — altă dată hulit, azi muncitor cinstit de toți — poate să-și cumpere o motocicletă, sau inimoasa și gingașa eroină a povestirii «*Ploaia*».

Critica cehoslovacă a primit cu bucurie editarea acestei culegeri. Iată cum apreciază criticul A. M. Pisa povestirile Jindřiškăi Smetanová: «*Farmecul și efectul culegerii constau tocmai în întîmplările în care autoarea reușește să surprindă ceva din patosul realității noastre sociale contemporane. . . să găsească elementele vieții noi, ale noilor sentimente și relații omenești, noul umanism. . .*»

S. APOSTOLESCU



CRONICA ANILOR GREI

Romanul *Brazde adinci* al lui Otto Gotsche întreprinde cronica unui sat german de-a lungul evenimentelor care au zguduit țara, începînd cu venirea lui Hitler la putere pînă în clipa cînd, în noua Germanie democratică, pămînturile moșierești trec în stăpînirea poporului.

Acțiunea dramatică a romanului reflectă dramatismul istoriei însăși, și de aceea se înfățișează cititorului sub aspectul unei lupte încordate între partizanii progresului, ai unei Germanii democratice, pașnice, pe de o parte



Copii

REYNOLD FONSECA (Brazilia)

și reprezentanții claselor exploatatoare, naziști înverșunați, adversari ai democrației, ai păcii și ai oricăror aspirații umane spre libertate și fericire — pe de altă parte. Autorul reușește să facă pregnante figurile unor țărani care, prin destinul lor individual, vin să ne dea imaginea unui proces social general: sărăcirea și în același timp creșterea revoltei în rîndurile țărănimii muncitoare pînă ce, sub conducerea clasei muncitoare, în noile condiții create după înfrîngerea Germaniei fasciste, pornesc pe drumul unei vieți noi. Hubert Lössner de pildă, țăran muncitor, invalid din primul război mondial, impresionează cititorul prin eforturile sale obstinate în luptă cu sărăcia, care se dovedește însă a fi mai puternică decît omul singur în fața unei societăți nedrept întocmite. Înțelegerea faptului că în unire stă forța exploataților

ii va aduce însă lui Lössner închisoarea în anii de teroare fascistă — deoarece se opusese acaparării de către chiaburi a pământurilor țăranilor săraci. După înfringerea fascismului, în cadrul unei entuziaste întruniri, Lössner este acela care propune reînființarea organizației de partid. Schuster, supranumit « *cel roșu* », devine un luptător revoluționar conștient, îndreptat fiind pe această cale de însăși condițiile obiective în care se desfășoară existența sa. În copilărie, lucrînd ca argat pe o moșie boierească, încearcă de timpuriu mizeriile vieții de slugă ca și revolta inconștientă dar legitimă împotriva nedreptății sociale, pînă ce, fugind la oraș, și intrînd în mediul muncitoresc cîștigă, pe încetul, o conștiință de clasă, o înțelegere revoluționară asupra lumii. Dar odată cu instaurarea fascismului pentru militantul revoluționar încep anii grei de lagăr, îndurați cu încredere în triumful istoriei și al dreptății. Revenind, după mulți ani, în satul său natal, Schuster aduce cu el autoritatea unei gândiri politice mature și salutare pentru conștrații săi rămași în sat, care încep să pună temeliile unei vieți noi. De asemeni remarcabilă este figura lui Balser, pălmaș, care își găsește legitima lui cale, în activitatea febrilă desfășurată cu ocazia reformei agrare.

Prin intermediul acestor destine individuale urmărite de-a lungul unei întregi perioade istorice, Gotsche reușește să dea imaginea unor forțe sociale sănătoase care s-au opus fascismului și care ilustrează opoziția adevăratului popor german, în acele timpuri de înjosire a demnității naționale, față de puterea dezlănțuită a întunericului. Totodată, aceste forțe reprezintă factorul activ în reconstrucția țării, în crearea unei vieți noi, în cadrul Republicii Democratice Germane. Dușmanii acestei vieți noi spre care tinde poporul german sînt vechii naziști, reprezentanții cei mai reacționari ai claselor exploatatoare, goniți de la putere. Conții von Waalen, al căror castel se înalță în apropierea satului, ca și chiaburul Korten, vechii agresori ai țăranilor, și primii beneficiari ai fascismului, cunoscînd prosperitate deosebită în timpurile cele mai grele din zbuciumata istorie a poporului german, se opun cu toată puterea erei noi, care începe în țara eliberată de dictatura hitleristă. În vederea înfăptuirii reformei agrare, cercetîndu-se arhivele satului, sînt descoperite falsurile comise în trecut de familia von Waalen pentru a răpi proprietatea țăranilor și a-și rotunji latifundiile lor. Propaganda reacționară și sabotajele organizate de conții von Waalen ca și de chiaburime nu reușesc însă să abată pe constructorii vieții noi din drumul lor. Lupta înverșunată care se dă între cele două tabere din sat, țăranii muncitori conduși de reprezentanți ai proletariatului conștient, pe de o parte și forțele reacțiunii, pe de altă parte, se termină cu o victorie populară, mărcată. Romanul se încheie într-o noapte dramatică, pe al cărei cer se proiectează flăcările unui incendiu provocat de o mînă sabotoare și primejduind o cantitate enormă de cereale. În acțiunea eroică de stingere a incendiului, țăranimea muncitoare plătește tribut o viață omenească; dar și chiaburul Artur Winter, desnădăjduit de eșecul definitiv al acțiunilor dușmănoase, se sinucide. Explozia « *Internaționalei* » cîntată de țăranii victorioși încheie cu un simbolic optimism această cronică a unor ani plini de catastrofe și de tristețe.

Desfășurarea suplă a acțiunii romanului « *Brazde adînci* », condusă cu pricepere de scriitor, reflectă una din preocupările principale ale literaturii actuale din Republica Democrată Germană, de a oglindi într-o construcție complexă, de frescă, dramatica epocă prin care a trecut poporul german și de a rosti un verdict asupra ei.

S.M.

MEMORIA LUI PAVESE

Cesare Pavese este astăzi unul din cei mai citați și comentați scriitori italieni. Tineretul, intelectualitatea, pătri mai largi de cititori, caută în cărțile sale «*răspunsuri*», imagini, care să le lămurească istoria ultimelor decenii ale Italiei, în frământarea ei obscură ori fâțișe, dar esențială. În adevăr, viața acestui scriitor, structura operei sale oglindesc un întreg plan de evenimente politico-sociale, ultimii ani ai dictaturii fasciste, cele «*douăzeci de luni*» în care, după 15 septembrie 1943, rezistența italiană s-a afirmat cu energie, perioada primilor cinci ani de mișcare organizată a maselor muncitoare italiene, de după eliberarea Italiei de fascism.

Cele dintîi narațiuni ale lui Pavese sînt din 1934, iar viața sa se încheie în 1950. Trebuie reținut că încă din 1934 Pavese dezvăluie — în cercurile revistei «*La Cultura*» din Torino — o atitudine democratică, fapt care atrage după sine arestarea sa și un surghiun de doi ani în localitatea Brancalione din Calabria. Reîntors la Torino, el participă, împreună cu Leone Ginzburg, la fondarea editurii *Einaudi*, leagăn de prime preocupări progresiste și realiste în mișcarea culturală italiană și centru intelectual antifascist. Dar viața lui Cesare Pavese, în desfășurarea ei concretă, ca și creația sa, urmează o cale complexă. Cu deosebire regretabil, a fost sfîrșitul lui Pavese, care și-a pus capăt zilelor într-un hotel din Torino, în 1950.

În anii care au urmat morții sale, o parte din povestirile și romanele lui Pavese, și apoi întreaga sa operă, ca și viața sa însăși, au fost obiectul unor debateri critice și morale, dintre cele mai semnificative și variate. Problemele ridicate de unii dintre eroii săi, și uneori și rezolvate de ei (în romane cum sînt «*Casa pe colină*» scrisă în 1947 sau «*Tovarășul*», care a luat premiul Salento din 1947, și altele), au fost însușite de conștiința generațiilor mai noi. Puternica «*tenație realistă*» sau mai bine zis amestecul de realism și interioritate al romanului lui Cesare Pavese, îl așază pe autor la rîspîntia decisivă a formării noului roman italian de astăzi — ca punct în același timp de plecare și de reacție.

Se poate spune că discuțiile în jurul figurii și operei lui Pavese au atins în Italia apogeul lor în ultima vreme, o dată cu apariția unei lucrări biografice-critice, plină de mărturii inedite și străbătută de o preocupare gravă și caldă de prieten, scrisă de Davide Layolo, fostul comandant al diviziei Garibaldi Monferrato din timpul Rezistenței în munții Piemontului, membru de seamă al Partidului comunist italian. Această carte se intitulează «*Il vizio assurdo*». «*Storia di Cesare Pavese*» («*Pasiunea absurdă*». Povestea lui Cesare Pavese), apărută în editura «*Il Saggiatore*» din Milano, în 1960. Ea a luat premiul Cortona în 1960.

Layolo a fost cel mai apropiat și statornic prieten al lui Pavese. Acesta din urmă îi urmărise cu admirație — din localitatea Serralunga din Monferrato, unde se afla la familia sa, în ultimii ani ai războiului — acțiunile îndrăznețe de

comandant de partizani. Tocmai în acest timp, conștiința lui Pavese era adânc zguduită de dorința de a participa mai activ la lupta de eliberare a țării sale și de a stabili un contact mai viu cu masele largi ale poporului italian și în special cu clasa muncitoare. Layolo, devenit apoi director al ziarului «*Unità*» din Milano, a fost, începând din 1945, în neconținută legătură cu Pavese.

În biografia lui Pavese, Davide Layolo este autorizat la o franchețe bărbătească de către confidența absolută pe care i-a dăruit-o în mod lucid și expres prietenul său. Analiza marxistă întreprinsă de Layolo, care «*nu vrea să cadă nici în abstract, nici în senzational*», este mai mult decât un document valoros, este, anume, un fapt viu de fraternitate. Explicația răsunetului pe care l-a avut în Italia, ca și peste hotare, stă în soliditatea simplă și imparțială a criteriului uman cu care viața zbuciumată a lui Pavese, amestec de pasivitate și inițiativă, de izolare și dăruire de sine, de luciditate și entuziasm, este repetată, identificată și motivată.

Prezența umană și artistică a lui Cesare Pavese reiese — la mai mult de zece ani de la moartea sa — sporită și întărită cu acest prilej, fără să fi fost nevoie de nici o «*apărare*» sentimentală, îndeosebi a gestului său de abdicare de la faptul elementar și suprem de a trăi. O permanentă «*îngândurare*», o notorie seriozitate în preocupări și atitudini — încă din adolescență — o solidaritate efectivă neconținută cu omul muncitor al «*meleagurilor sale*», un sens excesiv al eșecului în legăturile amoroase, cărora le-a acordat un rol central în viața sa lăuntrică, și mai presus de toate o tenace și puțin zgomotoasă nevoie de a se integra cât mai deplin în acțiunea pentru reînnoirea socială și politică a țării sale, precum și o necesitate tandră de prietenie — toate acestea sînt surprinse rînd pe rînd de Layolo, în evocarea — bazată exclusiv pe fapte și mărturii concrete — a vieții lui Pavese. Avem de-a face cu un «*document*» dintre acelea de care rar au parte postum scriitorii ce n-au avut vreme să descifreze complet, în operă, propria lor viață.

Deosebit de edificatoare sînt capitolele privitoare la vîrsta matură a romancierului, cel dedicat «*femeii cu vocea răgușită*», acela al «*scrierilor din surghiun*» și mai ales capitolul intitulat «*Torino în timpul războiului*». În perioada vieții lui Pavese la care se referă acest capitol, romancierul ne apare la punctul cel mai depărtat de «*pasivitatea absurdă*» (de obsesia sa obscură spre un sfîrșit tragic). El începe să fie «*înlăcărat*» de voința cea mai deplină de luptă socială și politică, — în contact cu ilegalistii care se întîlnesc în casa lui Papetta (unde din cei trei frați, nu se află decât cel mai tînăr, fiindcă ceilalți sînt închiși de multe). Din acest moment, din jurul anului 1941, datează mișcarea de aprofundare etică și artistică a romancierului, care merge crescînd în anii următori.



CESARE PAVESE

Ceea ce cartea lui Layolo conturează în modul cel mai net — tocmai prin documentarea ei directă și strictă — este faptul pe care comunicarea cu partea cea mai realistă a operei lui Pavese îl impune îndată ca pe cel mai important: efortul neconținut de a-și însuși o conștiință severă de scriitor, efort care găsește un sprijin eficace în acțiunile romancierului, de solidarizare activă cu masele subjugate. Desigur în Pavese, cum subliniază adesea Layolo, au persistat două ființe, în luptă pînă la sfîrșit, reflex al substraturilor istorice care au înîrjuit, în total, asupra conștiinței sale: una setoasă să se organizeze într-o plasmă de grup activă, alta tinzînd spre însingurare și copleșire a unei subiectivități dramatice. Prin ceea ce este mai valoros în opera lui, Pavese influențează însă generațiile mai noi în spiritul solidarității umane ca mijloc de eliberare socială și de echilibrare a vieții personale.

DRAGOȘ VRÎNCEANU

ROMANELE LUI JUAN GOYTISOLO

Refugiat spaniol stabilit la Paris, tînărul romancier Juan Goytisolo (al cărui frate, Luis, prozator și el, a fost aruncat în închisoare de tirania franchistă) e autorul citorva cărți remarcabile, foarte apreciate de critica franceză. Continuator al tradiției picarești, pe un plan modern, influențat, la început, de Gide (de unde, în primele scrieri, un oarecare scepticism și o tentație livrescă a «gratuitului») Juan Goytisolo aduce în ultimele sale romane, un puternic suflu epic, un mesaj social declarat. Făcînd front comun cu operele scriitorilor francezi progresiști, concepția artistică a romancierului spaniol surghiunit se opune evaziunii «noului val», acelei epidemii de anxietăți și disperări ce bîntuie capitala Franței și care trădează descompunerea morală a burgheziei și, în fond, o categorică neputință literară.

În *Țara Nijarului*, roman-reportaj, apărut în revista «Temps Modernes», Juan Goytisolo întreprindea o călătorie prin Spania călăului Franco, zăgrăvind cu o mare forță artistică suferințele poporului spaniol. În *Doliu în Paradis*, denunța crimele dezlănțuite de coaliția fascistă, înfățișînd un episod zguduitoare din lupta a două cete de copii care parodiau, jucîndu-se, într-o pădure, războiul civil, ciocnirea fratricidă a părinților lor.

În ultimul roman, *Fiestas*, acțiunea se întîmplă în zilele noastre, la Barcelona, în preajma deschiderii unui «Congres mondial al credinței catolice». Destinele eroilor, recrutați din cele mai diverse pături sociale, se împletesc pe fundalul unei Spanii mizere, sordide, devastată de șomaj și de crize. Fiecare încearcă o ieșire spre libertate, dar toate tentativele eșuează pe rînd. Don Rafael Ortega, profesorul cu vederi de stînga, care

vrea să deschidă o școală liberă de constrangerile clericaliste, e dat afară din învățământ. Hamalul răzvrătit și vagabond, om bun însă naiv — figură steinbeckiană — e condamnat la închisoare. Pizo, prietenul său, un băiat de familie onorabilă, încearcă și el aventura « nonconformismului » — însă curînd se întoarce, din lașitate, la « ordinea stabilită ».



FANY RABEL (MEXIC)

« Foamete în Spania »

Încep « sărbătorile » — carnavalul catolic. Clopotele vestesc sosirea nuntîului papal, focuri de artificii brăzdecă cerul Barcelonei, credincioșii aclamă, megafoanele cîntă imnuri religioase, în timp ce pe bulevardul central procesiunea congregațiilor începe să defileze, în față cu un chivot mare de aur și purpură: o viziune medievală în plin secol 20. Finalul romanului, realizat cu un simț extraordinar al notației, cu un umor amar și cu un spirit violent antitetic — crează un tablou de neuitat al regimului fascist și clericalist ce apasă pe umerii poporului spaniol.

« Sărbătorile unora nu sînt sărbătorile tuturor » îi spune don Rafael Ortega, în final, cuiva. Și într-adevăr, terminînd de citit romanul, lectorul capătă certitudinea că « sărbătorile tuturor » vor veni, trebuie să vină și în Spania — actuala stare de lucruri constituînd un tragic anacronism.

C. ȚOIU

NEGRUL ÎN TEATRUL AMERICAN

Ce se întâmplă cu un vis neîmplinit?
Se usucă poate
Ca un strugure în soare?
Ori putrezește ca o rană rea
Și curge?
Miroase urit, ca o cangrenă?
Ori sucul prea dulce al fructului spart
Se zaharisește și înțepenește
Ca o prăjitură veche?
Sau se înconvoaie, simplu,
Ca sub o grea povară?
Sau, poate, explodează?

Versurile de mai sus, aparținând cunoscutului poet de culoare Langston Hughes, expresie a vitalității și sentimentelor arzătoare ale confrăților săi, au inspirat-o pe tinăra scriitoare neagră Lorraine Hansberry în creația sa dramatică, pe care a și intitulat-o «*Un strugure în soare*». Jucată cu mult succes pe scena teatrului Ethel Barrymore din New York și în diferite țări din Europa printre care și România, piesa prezintă viața unei familii de muncitori de culoare ce locuiește într-un cartier rezervat negrilor din marginea Chicago-ului. Visul familiei Younger, care trăiește într-o continuă tensiune și frustrare, visul de a-și făuri o viață omenească, nu numai că nu se poate împlini, dar este chiar irealizabil în jungla capitalistă unde ura de rasă este tot atât de vie ca și cu secole în urmă. «*Un strugure în soare*», pentru care Lorraine Hansberry a primit Premiul Criticii Newyorkeze, este doar un pas timid pe drumul clarificării poziției negrilor în viața socială americană, deoarece scriitoarea n-a reușit să prezinte în toată complexitatea sa esența vieții și experienței populației de culoare, să discerne ceea ce este tipic din masa de fapte. Dar, cu toate neajunsurile ei, piesa constituie un început semnificativ și promițător atât pentru autoare cât și pentru întreaga dramaturgie neagră.

Lorraine Hansberry a publicat recent un interesant articol despre situația pe care o ocupă negrii în teatrul american în condițiile actuale și despre problemele ce stau în fața dramaturgilor de culoare din S.U.A. Reproducem aici spicuiri din acest articol.

...Acum 140 de ani, o bandă de huligani s-a năpustit asupra Teatrului African din New York City, semănând panică printre actori și împrăștiind spectatorii. De atunci Negrii n-au mai fost integrați în teatru.

Problema nu și-a găsit nici până azi rezolvarea; mai sînt dramaturgi care se simt stingheriți cînd este vorba să creeze eroi de culoare și regizori care își pierd cumpătul sau nu se află la largul lor în fața armatei încăpățînate și mereu crescînde de fețe negre luminate de speranțe, ce luptă alături de marea mulțime a americanilor de rînd.

Nu încapе doișia că talentul, întreg talentul, fără excepție, este tot așa de necesar teatrului cum este democrația pentru un stat democrat. Dar cînd susții asemenea necesitate te izbești de neputința și perplexitatea în care se află cercurile teatrale de la noi în momentul cînd își pun întrebarea: « Ce se poate face în mod

realist pentru a integra Negrul în teatru, dat fiind climatul rasial ce există astăzi în America?»

După cum susțin cercurile teatrale oficiale, a integra actorii de culoare în condiții de astăzi din statele Unite ar însemna să suprimă funcția artei. Aceste cercuri ignoră că cu viclenie marele adevăr că arta n-are nimic de a face cu discriminarea de rasă în teatru...

...Regizorul trebuie să fie înzestrat cu destul talent ca să poată pune în scenă lucrări de valoare. Nu pot crede că statura, hrana, locul nașterii sau rasa pot influența, într-un fel sau altul, talentul.

Problema folosirii actorilor negri generează o serie de alte probleme care, în condiții sociale diferite, ar fi considerate minore, privind numai tehnica punerii în scenă. Dar în momentul de față păreriile celor mai selecte cercuri teatrale sînt împărțite. Cine a spus vreodată că *Titania*, de pildă, a fost albă sau de altă culoare? Sau poștașul, poliștistul, funcționarul sau colegul de școală dintr-o piesă contemporană? Este greu de imaginat o scenă tipică din viața cotidiană, din care negrii să lipsească.

A menține barierele rasiale pe scenă înseamnă a ignora sau a combate însăși esența teatrului. Nu se recurge la orbi pentru a interpreta roluri de orbi sau la prunci pentru a juca roluri de prunci. Nici conacurile din Sud sau oceanul nu sînt aduse pe scenă. Nu este nevoie. Teatrul nostru trebuie să ajungă la un anumit grad de maturitate și de cultură care să-l determine să înlăture barierele artificiale și să admită că orice actor, bine pregătit, fie alb fie negru, poate să-și interpreteze rolul fără greșală.

În privința scriitorilor negri, lumea teatrelor este și astăzi stăpînită de ideea preconcepută că lucrările lor au un caracter parohial, de comunitate restrînsă, și că nu prezintă nici un interes pentru marile publice.

Tipul de negru prezentat cu predilecție în trecut nu a existat niciodată pe acest pămînt. Cu foarte rare excepții el n-a apărut decît ca un concept.

Oamenii de culoare vii, adevărați, cu trecutul lor de luptă, de acțiuni de masă, petiții, delegații, organizații, presă, literatură și chiar muzica protestatară, nu au exercitat o influență puternică asupra dramaturgilor albi. Marea majoritate a acestora a continuat să populeze «lumea neagră» cu eroi care păreau să n-aibă habar de faptul că sclavia fusese îngrozitoare sau că oprimarea de după aceea este o variantă a iadului pe pămînt.

...Cred însă, că scriitorii americani au început să întrevadă unul din secretele artei adevărate și anume că nu există oameni cu o psihologie unilaterală. Tăraniile chineze și soldații congolezi înfăptuiesc revoluții care zguduie lumea, în timp ce o serie de indivizi optuzi, care cred în mituri, continuă să considere aceste popoare drept impenetrabile și etern placide. Cred că atunci cînd se va face lumină se va vedea că, deși americanilor le-a fost prezentat, generații de-a rîndul, un Porgy excesiv de violent, corespondentul său în viață este frămîntat de dorinți și aspirații, care n-au fost și nici nu sînt străine restului omenirii, aspirații care conțin germenii artei adevărate. El așteaptă încă pe aceia dintre noi care să-l privească cu luare-amînte și să-și plece urechea la monologurile sale.

S. DRĂGHICI

PERSPECTIVE NORVEGIENE

În revista «Zvezda» a apărut articolul criticului norvegian Martin Nag, care face o scurtă prezentare a literaturii norvegiene contemporane, subliniind tendințele mai importante care se manifestă în cadrul ei. Martin Nag susține că în ciuda afirmațiilor criticilor burghezi literatura contemporană a Norvegiei nu cunoaște o perioadă de înflorire, lipsindu-i legătura strinsă cu mișcarea socială.

Doi dintre scriitorii cei mai de seamă, Johan Falkberget și Johan Borgen, se străduiesc să continue fiecare în felul lui, cele mai bune tradiții naționale. Totuși ultimele lor romane lasă să se întrevadă și cele mai pregnante trăsături negative ale literaturii norvegiene contemporane. *Căile iubirii*, ultimul volum al unei tetralogii («*Piinea Noptii*») este un roman caracteristic pentru ideologia lui Falkberget. El socotește că cel mai important lucru în relațiile dintre oameni și grupuri de oameni nu este lupta de clasă, ci legile iubirii creștine.

«La baza concepției iraționale a lui Falkberget — scrie Nag — stau condițiile grele de viață din Norvegia, prin care se explică tendința omului de a se bizui numai pe sine și pe Dumnezeu».

Romanul lui Johan Borgen *Eu*, reprezintă — după Nag — apoteoza deznădăjduită a individualismului dus la extrem. «Borgen se străduiește să creeze un erou liric care să oglindească cele mai profunde tragedii ale contemporaneității. Dar de fapt el crează doar «*pământul nimănui*» al individualismului. El arată sărăcia spirituală a individualismului, mărginirea lui, lipsa lui de ajutorare — dacă este să privim la aceste fenomene din punctul de vedere al perspectivei istorice.

Unul din urmașii lui Johan Borgen — arată mai departe Nag — este tânărul scriitor Axel Jensen, prin romanul său *Line*. Cu cîțiva ani în urmă Jensen debuta în rolul «*tîndrului furios*» exprimîndu-și protestul împotriva societății burgheze. Dar, în prezent, după cît se pare, el se află în căutarea așa numitului «*modus vivendi*» burghez.

T. Stigen în noul său roman *Insula stelelor* își propune să «*demonstreze*» că oamenii trebuie să trăiască în singurătate. Legile sociale nu au după părerea scriitorului nici un fel de influență asupra relațiilor lor.

Cu un fenomen asemănător putem face cunoștință și în romanul lui Gunnar Bull Gunnarsen: *Martin*, care a primit premiul «*Asociației criticilor*» din Norvegia. Acordarea acestui premiu ilustrează gusturile criticii burgheze norvegiene. În romanul *Martin* descriind soarta unui marinăr, autorul încearcă să arate în spiritul existențialismului, că omul este sortit singurătății. El însuși, după propriul său gust, trebuie să-și caute un punct de sprijin în viață, să-și desăvîrșească singur soarta, să-și formeze propria personalitate după propriile sale idei, indiferent de orînduirea socială. «Dar originalitatea acestui scriitor — concludă Nag — se reduce la faptul că el știe să se poarte abil după ultima modă pariziană în domeniul filozofiei».

Cei doi cunoscuți scriitori ai generației de mijloc, T. Besos și Nils Johan Rud, au publicat de curînd fiecare cite o culegere de nuvele — *O zi minunată* și *S-a întîmplat sîmbătă seara*. Filozofia de care sînt pătrunse aceste nuvele este o variantă a vitalismului. La Besos, țara de origine, vitalismul este îmbibat de o doză bine cunoscută de pantheism romantic. La Rud, orășean,

mai precis, locuitor al periferiilor, vitalismului i s-a mai adăugat un strop de primitivism biologic.

« Prin urmare — scrie în încheiere Nag — atenția scriitorilor aparținând atât generației în vîrstă, cît și tinerei generații, este reținută de individualismul norvegian, care în ultimii ani a fost întărit de curentele cosmopolite. Numai printr-o luptă hotărîtă împotriva individualismului, numai renunșind la el literatura norvegiană va putea să arunce o punte peste prăpastia care s-a format între cititori și scriitori, între popor și literatură ».

O POETĂ CHILIANĂ

Vistazo

Volumul *Copayapu* («Paharul de aur» — cuvînt folosit de tribul indian Quechua din Chile, care denumeste astfel localitatea Copiapó), de Tamara Godoy, cuprinzînd

douăsprezece poeme și apărut recent, s-a bucurat de un succes neașteptat, într-un timp record. Poemele din acest volum cîntă pămîntul, omul simplu și obiectele muncii cotidiene. Autoarea, deși este la prima ei operă literară, dovedește o maturitate de gîndire și de expresie artistică surprinzătoare.

Fiind originară din nordul țării, unde condițiile economice sînt mai grele ca în restul țării, autoarea mărturisește că a luptat din greu pentru a-și cîștiga existența, petrecîndu-și viața în așezările miniere și în satele pierdute în deșert. Ea arată că, scriind această carte de poeme, a intenționat să cînte lupta omului împotriva naturii și pentru a-și făuri o viață mai bună, în condițiile aspre din nordul țării.

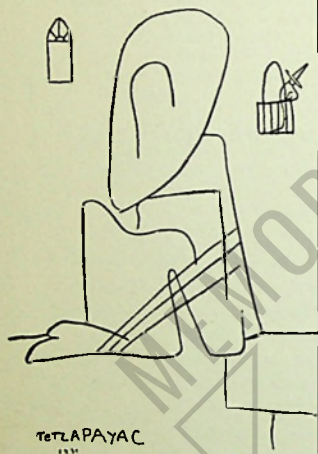
« Acolo unde soarele este un muncitor, fără orar.

« Acolo unde femeia aparține bărbatului, bărbatul minilor sale și ambii fiilor lor, acolo unde aurul cîntă în coșuri de nuiele, acolo unde pămîntul este leagăn, masă și sîrind al fraților mei » — acolo consideră, tînăra autoare, că este patria ei.

Dornică să scrie poezie cu conținut social Tamara Godoy consideră că în Chile poetul trebuie să protesteze și să demaște, prin toate mijloacele de expresie, viața de mizerie a muncitorilor și țăranilor. Poetul — arată ea — trebuie să călătorească (adică să aibă un contact multilateral cu realitatea socială) să facă experiențe cu conținut profund, să vadă și să cunoască viața oamenilor.

Al. G.

TREPTELE LITERATURII MEXICANE



EUROPE

revue mensuelle

intr-unul din numerele sale trecute, inchinate literaturii mexicane, publică

un articol al cunoscutului critic José Luis Martínez, intitulat *Les grands courants littéraires*, în care autorul încearcă o perio-dizare a literaturii mexicane, începînd cu ultimele decenii ale secolului trecut și pînă în zilele noastre. Criticul îi fixează drept coordonate esențiale evenimentele social-politice cele mai însemnate petrecute în istoria acestui stat — pe de o parte — și principalele curente și tendințe manifestate în cultura mexicană — pe de altă parte.

Literatura mexicană, așa cum ne-o prezintă José Luis Martínez în articolul său, ne apare sub forma unui filon de bază, principal, pe care îl constituie curentul național-popular și care este predominant și în zilele noastre, bineînțeles, sub forme noi, evolute — curent care, pe măsura dezvoltării lui, a coexistat și a suportat și el diverse alte influențe, sau, dimpotrivă, a combătut tendințele opuse.

Printre acestea din urmă se numără și modernismul, pe care autorul, asociindu-se

părerii altor critici competenți, îl consideră un curent de import care, în raport cu specificul și gradul de dezvoltare al culturii mexicane, nu derivă din nici o necesitate internă obiectivă a acestei culturi.

În periodizarea literaturii mexicane, autorul consideră drept unul din momentele esențiale cel marcat de revoluția din 1910 care avea să producă schimbări radicale în toate domeniile vieții: « *Democrația și dreptatea socială erau obiectivele revoluției armate, în timp ce expresia și conștiința culturală a Mexicului erau scopul acestei revoluții spirituale; una ca și cealaltă, prin mijloacele lor proprii, căutau să afirme, să apere și să îmbunătățească realitatea Mexicului* ».

În domeniul culturii, revoluția din 1910 a dus la reafirmarea tradiției unei arte naționale și populare, la o nouă concepție despre locul și misiunea artistului și a operei de artă în societate.

Este bine surprinsă de către autor atmosfera bogată în mesaje revoluționare a operei unor poeți ca Enrique Martínez și Ramon Lopez Velarde, sau romancierii, ca Mariano Azuela și Martin Luis Gusman, care se dezvoltă în lupta cu tendințele reprezentate de un grup de dezorientați, care fug din fața realităților contemporane, promovînd apolitismul și cosmopolitismul.

Un moment hotărîtor în istoria culturii mexicane este apariția literaturii proletare, care tratează tema vieții grele a țărănimii și a proletariatului ora-

șelor, acordă o deosebită importanță relevării virtuților poporului și denunțării claselor privilegiate. Literatura emigranților spanioli care în urma războiului civil din 1936—1939 s-au refugiat în Mexic, continuând aici o intensă muncă intelectuală, a contribuit de asemeni în mare măsură la ridicarea culturală a Mexicului.

Studiul lui José Luis Martinez reușește să desprindă, ca ax principal, din multitudinea de curente literare de diverse orientări și facturi, curentul național popular, rod al unei îndelungate tradiții ale culturii mexicane, manifestat astăzi în cele mai variate aspecte: de la prelucrarea temelor folclorice indigene, pînă la romanul realist sau literatura de inspirație provincială. Acest curent reprezintă de fapt tot ceea ce este mai bun și mai progresist în literatura mexicană.

A. VANCE

Desene de S. EISENSTEIN



QUER
MEXI
QUERID
MEXICA

O ISTORIE A LITERATURII BRAZILIENE

Pasquale Aniel Jannini, autorul lucrării «*Storia della letteratura brasiliana*», apărută anul trecut la Milano, în seria «*Thesaurus Litterarum*», este considerat o autoritate în domeniul literaturii braziliene. Studiile pe care criticul italian le-a consacrat acestei literaturi i-au adus cea mai mare distincție, acordată de însuși președintele Statelor Unite ale Braziliei, medalia națională «*Cruzeiro do Sul*». Restrângerea pe 260 de pagini a uneia dintre cele mai mari și mai viguroase literaturi din America Latină ar fi trebuit rezolvată prin eliminarea figurilor și amănunțelor neesențiale sau prin alcătuirea unor sinteze, și nu prin sacrificarea unui element esențial, și anume analiza condițiilor social-economice care generează literatura braziliană în fiecare din marile ei etape de dezvoltare.

Jannini ține să menționeze cât mai mulți scriitorii și de aceea, de la José de Anchieta, primul mare poet al Braziliei (sec. 16) pînă la Jorge Amado al timpurilor noastre, poeți și prozatori se succed într-un ritm obositor și, cu rare excepții, se nasc și mor în aceeași frază, care substituie adesea o biografie demnă de a fi cunoscută. În special se face simțită lipsa unei analize profunde a vieților marilor figuri ale romantismului brazilian, poetul Castro Alves și prozatorii José de Alencar, Bernardo Guimarães, Manuel de Macedo, participanți activi la viața politică a Braziliei, luptători pentru abolirea sclaviei și purtători de cuvînt ai patriotismului generației care a clădit republica braziliană.

Deși critic subtil în analiza operelor izolate, Jannini este refractar sintezelor pătrunzătoare. Amănuntele le sezisează; esențialul îi scapă.

Analizînd începuturile literaturii braziliene, Jannini se pierde în considerații privind influențele europene, dar nu subliniază tocmai esențialul, și anume că, deși literatura braziliană reprezintă la început continuarea literaturii portugheze, mai precis reluarea acestei literaturi de la un moment dat (sec. 16), ea a însemnat o armă în lupta ideologică a coloniei pentru independență. Este adevărat că se citează poezia lui Gregório Matos (sec. 17) ca prima afirmare a spiritului de independență al Braziliei și chiar conjurația poezilor din statul Minas Gerais (1720) cunoscută sub numele de «*Inconfidência Mineira*», dar nu se subliniază îndeajuns ideile politice care animă pe scriitorii patrioți ai acelor timpuri, morți mai toți în exil. Figura marelui patriot Tiradentes, care moare spînzurat de colonialiștii portughezi în 1790, figură care va inspira pe mulți literați ai Braziliei, este complet uitată.

Secolul 19 este pentru Brazilia un secol deosebit de frămîntat. Așa-zisa independență față de metropolă, declarată în 1822 de către prințul Pedro, fiul regelui Portugaliei, n-avea să ducă decît la instaurarea imperiului, doi ani mai tîrziu, sub Dom Pedro I. Abia în 1889, după îndelungate lupte politice, s-a putut declara republica.

P.A. Jannini rezolvă legătura dintre literatura și evenimentele secolului 19 în Brazilia într-o singură frază: «*independența și crearea imperiului sînt legate de nașterea și dezvoltarea romantismului; abolirea sclaviei și instaurarea republicii coincid cu dezvoltarea literaturii realiste și naturaliste*».

Romantismul brazilian, în care se pot distinge cu ușurință cele două tendințe majore ale romantismului în general, cea pasivă și cea revoluționară, se caracterizează prin marea forță cu care a exprimat tendințele progresiste, legate de lupta pentru făurirea republicii. Romanticii revoluționari, care se afirmă în jurul anului 1860, formulează energic revendicări sociale și-și exprimă cu patos patriotismul și setea de progres. Apare astfel o poezie viguroasă, care a fost numită «*condo-*

rică», prin compararea forței ei lirice cu zborul puternicului condor. Precursorul poeziei «condoreira», poetul negru Luis da Gama, sclav fugit de pe o plantație, aduce în poezie suflul inspirației populare, pe care-l va relua magistral genialul Castro Alves, cântărețul poporului.

Proza romantică este dominată de figura marelui José de Alencar («*Guraraní*», «*Iracema*», «*Minele de argint*» etc.) care, refuzând influențele europene, deschide un nou făgaș în literatura braziliană. El se inspiră din vasta gamă a problemelor specifice braziliene, generate de enorma întindere a Braziliei, punînd, împreună cu Bernardo Guimarães, bazele romanului regionalist, care va face o carieră strălucită în literatura braziliană realistă.

Deși Jannini se oprește îndelung asupra romantismului, studiul lui este și aici fragmentat, lipsit de perspectivă. Jannini se mulțumește să fie «obiectiv», menționînd, la fiecare scriitor în parte, aspectele pozitive și negative dar nu încearcă nici o sistematizare, nici o grupare a scriitorilor în funcție de mesajul operei lor. Studiul lui nu scoate în evidență nici patosul poeziei romantice revoluționare, nici rolul ei mobilizator în viața epocii, nici marea noutate adusă de proza romantică, o dată cu care literatura braziliană se impune definitiv în literatura universală.

Realismul este analizat foarte neclar, într-un studiu grăbit, lipsit de o introducere care să prezinte situația Braziliei la sfîrșitul secolului trecut și efectele profunde pe care multiplele transformări sociale le-au avut asupra literaturii. Scriitorii sînt prezentați conștiințios dar plat, fără interes. Studiul asupra operei lui Machado de Assis, căruia Jannini îi dedică destul de multe pagini, ni se pare a fi cu totul neconcludent.

Simbolismul îl preocupă îndeosebi pe criticul italian, și aici el se oprește îndelung, mai cu seamă pentru că simbolismul brazilian «urmează punct cu punct traectoria poeziei franceze». Modernismul este urmărit în toate tendințele lui, fără a fi însă judicios analizat. De la Mário de Andrade la grupul futurist Verde-Galben este un răstimp destul de agitat pentru intelectualitatea braziliană. Ideile socialiste se răspîndesc în marea țară în care se formează primele cercuri marxiste. Burghezia reacționează violent: Oswald de Andrade lansează «*Antropofagia*», un așa zis curent filozofic, cea mai reacționară teorie anarhistă care a blîntuit prin anii 1930 în Brazilia. «*Omul este o ființă devoratoare, el devorîndu-și mai ales semenii. În momentul în care omul încetează să-și mai mîndănească semenul, începe decadența civilizației...*» Aceste sînt teoriile noului curent propagat în revista «*Cani-balul*». Raul Bopp, nihilistul dadaist care sprijină aceste teorii, este considerat de Jannini «una din figurile cele mai semnificative ale poeziei braziliene contemporane».

De mai puțină atenție din păcate se bucură grupul «*dinamiștilor*», care aspi-rau la progresul material al Braziliei și-i doreau un loc de frunte în familia popoarelor americane. Ronald de Carvalho, Felipe d'Oliveira, Jorge de Lima sînt figurile cele mai reprezentative ale acestui grup. Pe linia lor scrie și «*generația de la 30*» din care fac parte poeții Carlos Drummond de Andrade și Vinícius de Moraes. Acesta din urmă este universal considerat de critica modernă ca unul dintre cei mai mari poeți ai continentului american. Războiul dezlănțuit de fasciști, lagărele de exterminare și apoi bomba atomică sînt teme care-l preocupă. De o mare popularitate se bucură drama sa lirică «*Orfeu da Conceição*» (1956) — după care s-a turnat filmul «*Orfeu Negro*» — care transpune mitul lui Orfeu și Euridice în cartierele sărace ale negrilor din Rio de Janeiro.

Poezia contemporană braziliană se află pe un drum bun și aici era cazul să se sublinieze importanța tinerilor poeți care luptă pentru o literatură nouă, realistă. Între ei, Domingos Carvalho da Silva.

În proza secolului nostru Brazilia a dat figuri mari: Monteiro Lobato, scriitorul care se ocupă de viața celor mulți și mai ales a celor de culoare, José Lins do Rêgo, autorul romanului realist «*Os cangaceiros*» (1953) și Jorge Amado, maestrul prozei braziliene contemporane. Pe toți aceștia, Jannini îi amintește fără să-i analizeze profund, fără să interpreteze tendința pe care o reprezintă, trecind sub tăcere aspectele progresiste, de critică, a operelor lor. Bunăoară, despre opera lui Amado «*Subteranele Libertății*» se spune doar că are «*pagini de extremă putere expresivă*». Tot printr-o frază simplă este apreciat și marele autor dramatic progresist Guilherme Figueiredo, autorul piesei «*Vulpea și strugurii*». Regretabilă este însăși omisiunea scriitorului progresist Orígenes Lessa.

P.T.

(Mexic) — Studiu pentru frescă

DAVID ALFARO SIQUEIROS



OCHIUL CARE VEGHEAZĂ

Scoțind în 1960 într-o a treia ediție volumul de versuri *La pupila insomne* («Ochiul care veghează») al scriitorului cuban Rubén Martínez Villena, după ce cartea mai văzuse lumina tiparului în 1936 și 1943, editorii ei de azi — însuși guvernul provincial revoluționar al Havanei — au urmărit, așa cum i se lămurește cititorului în «*explicația*» pusă la începutul volumului, mai multe țeluri: «*să pună în evidență gândirea revoluționară a lui Villena, una din cele mai limpezi și mai hotărâte gândiri revoluționare cubane*», să facă cunoscută viața lui eroică și să aducă din nou în actualitate versurile sale care, ca și viața poetului «*sînt o pildă și o cărare de urmat pentru tineretul ce construiește azi Cuba Nouă și pentru cel din America întreagă, căreia această sarcină îi stă în față*».

Cînd pe un volum ca acesta se vede specificată data «1960, anul Reformei Agrare», este de la sine înțeles că repunerea în circulație a versurilor pe care le conține, ca și rememorarea împrejurărilor în care ele au fost scrise, sînt puse de editorii volumului în strînsă legătură cu acțiunea politică de dus la capăt în patria lor și în restul lumii.

Poeemele, scrise în decursul întregii existențe a lui Rubén Villena, din adolescență (1918) și pînă la moartea lui, în 1933, nu sînt multe, (nici patru duzini, ca să le numărăm după sistemul iberic); ele mărturisesc toate o fervoare lirică, o frământare interioară care a rodit pe mai multe planuri, un grad de tensiune a conștiinței umane ce, dincolo de orice intenție «*caligrafică*», se valorifică poetic prin autenticitatea experiențelor de viață traduse în vers.

*Este o forță
concentrată, colerică, plină de tensiunea așteptării,
în adîncul senin
al organismului meu; e ceva,
e ceva ce reclamă
o întrebuintare obscură și formidabilă...*

scria poetul în 1923, în poemul *Gigantul*, unul din cele mai pline de freamăt sufletească din volumul, plin de întrebări și de mistere subliniate, ce se vor rezolva pînă în cele din urmă în certitudini de foc. Anul 1923 este pentru Cuba memorabil prin începuturile revoluționare ale mișcării muncitorești și pentru zguduirea care s-a simțit în rîndurile intelectualilor (*el movimiento universitario de 1923*). Rubén Martínez Villena, pe atunci student în drept la



CARMELO Y POSE
Gravură

Universitatea din Havana, este în fruntea celor ce protestează dimpreună cu literații și artiștii ce-și făcuseră un sediu din cafeneaua « *Maril* », împotriva guvernului cuban abuziv, vindut imperialiștilor.

« *Ajunge în Cuba freamătul zguduitor de departe* — scrie Raül Roa, în stilul său puternic de eseist, minuiitor deopotrivă al conceptelor clare și distincte ca și al metaforelor expresive — și seismul își are centrul de iradiație în Cuba. Dar cum Cuba e înconjurată din toate părțile de ziduri coloniale, freamătul ajunge pînă la ea cu rumoarea potolită și difuză a valurilor ce se retrag. De întreciocnirea claselor sociale, inamice dealungul istoriei, nu are decît o foarte slabă conștiință clasa oprimată». . . « *Revoluția rusă — a cărei semnificație istorică și umană a depășit-o pe aceea a creștinismului, a Renașterii și a Revoluției franceze — deschide perspective nebănuite* ». . . — citim în același studiu: « *o mare neliniste, tot mai adîncă și mai extinsă, cuprinde visceralele civilizației. Se simte o rumoare surdă și obscură, crescînd de jos în sus, din străfundul pămîntului, ca un torent interior ce s-ar lupta să-și taie drum, cîtin-du-și o ieșire. . .* » În mijlocul acestor seisme, Rubén Villena nu poate sta indiferent. Simte în el.

*un impuls
ca de arbore, neprecis ; impulsul
de a crește și iar de a crește, pînă cînd să poată
pune muniții cu botul pe labe și aduna stelele !*

Criza sufletească se rezolvă prin desclaustrarea poetului din cercul strîmt al preocupărilor egocentrice: « *însula întreagă se cere scoasă din noroi și din spaime* ». Botezul politic al lui Rubén Villena are loc în 1925, cînd în plină ședință a Academiei de Științe, unde venise ca simplu euditor, el ia cuvîntul ca să acuze guvernul Zayas pentru monstruoasele lui tîrguieli cu capitaliștii străini, și cunoaște apoi pentru prima oară zăbrelele închisorii.

Dedicat de aici încolo luptei politice, Villena devine avocatul înflăcărat al tuturor proceselor intentate comuniștilor în Cuba. Lucrător anonim într-o fabrică de bere, în răstimpurile dintre două încarcerări, Villena « *cunoaște pe propria-i piele chinul și infamia exploataării omului de către om* ». În secția cubană a Ligii Antiimperialiste a celor două Americi, la congresele studențești, în redacția « *Grupării Revoluționare* », la Universitatea Populară, triumful mișcării de stînga dărește poetului de fiecare dată o mare parte din ceea ce realizează practic, ca de pildă « *Declarația drepturilor și datoriilor studentului* », soi de constituție democratică universitară. « *Zilele de durere și sînge vărsat* » pe care le-a cunoscut Cuba sub guvernul Gerardo Machado, au adus acțiunii politice a lui Rubén și poeziei sale, viziunea clară a viitorului patriei. Noua concepție de viață și noua înțelegere a istoriei, datorită educației partidului, se reflectă în versurile sale:

*De-o salvă-avem nevoie, să omorim tilharii,
Să facem ce visară toți revoluționarii,
Să răzbunăm crunt morșii pe care ni-i înjură :
Colonialismul, coaja să-și spele prin spărtură !*

Idealul său și al clasei muncitoare îi inspirase metafora farului:

*Far ! Rege luminos al depărtărilor,
Titan veghind prin veac de-asupra zărilor...*

« *Biata Americă, supusă unor asemenea barbarii* »... îi auziră el în obraz președintelui Machado, sluga Nord-Americanilor, în timpul unei întrevederi intrate în legendă, cu care prilej îl și numește: « *măgar cu ghiare de pasăre de pradă !* » (« *Anso con garras* »)

Suprimarea ziarului « *America Liberă* », închiderea Universității Populare, « *José Martí* » de către guvernul Machado, apoi celebrul « *proces comunist* » din 1927, l-au găsit pe Villena treaz și gata de luptă. Cum o tuberculoză, pe atunci incurabilă, îl ținea mai mult în pat, scăpa adeseori persecuției și închisorilor, poliția fixând doar sentinele la ușa odăii lui de bolnav. « *Nu voi mai face nici un singur vers ca acestea pe care le-am scris până acum ! Ce nevoie e să le fac ? De ce ? Nu-mi mai simt tragedia personală. Acum, eu nu-mi mai aparțin... Sînt al partidului meu !* » — spunea Villena.

Lealitatea, curajul și abnegația lui Rubén Villena i-au adus calitatea de membru al Comitetului Central al Partidului Comunist Cuban, fiind tot timpul și avocatul Confederației Naționale Muncitorești a Cubei și al Federației Muncitorești din Havana, în sprijinul greviștilor deținuți și persecutați. După greva din 20 martie 1930, care a durat 24 de ore, cu toată trufașa declarație a guvernului Machado care se lăuda că nu o va tolera nici măcar un sfert de oră, Rubén Martínez Villena a fost condamnat la moarte în contumacie și numele său a fost comunicat tuturor posturilor militare din insulă. S-a instalat atunci provizoriu la New York, unde a avut legături cu Harlemul și cu Centrul Muncitoresc de Limbă Spaniolă.

Intrînd într-o criză acută, boala lui Villena a necesitat îngrijiri speciale în 1930, toamna acestui an găsindu-l la Moscova, apoi la Tullsbunk, în Caucaz; învață limba rusă și scrie. După cîteva luni, în martie 1931, revine la New York, cu un plămîn mai puțin și cu al doilea ciuruit grav de bacili, nerecuperabil. Revenit în patrie în 19 mai 1933, în plină luptă revoluționară, poetul ia parte la pregătirea grevei generale cubane din august 1933. Al patrulea Congres Muncitoresc de Unitate Sindicală e opera sa, dar nu l-a putut prezida, decît în închipuire, din patul de boală, urmărind febril culminarea lui victorioasă.

Sfîrșitul poetului a survenit aproape în același timp cu triumful ideilor scumpe lui, în acest congres. Mii de muncitori și studenți i-au urmat cosgiugul înfășurat în steagul roșu al Partidului Comunist al Cubei. « *Pe mormîntul său a plouat cu trandafiri și speranțe într-o lume nouă, ferită de nedreptăți și de uriciune* », — scria în 1936, din exil, Raúl Roa. Versurile poetului, ca un simbol al luptei răsună azi:

*Din suflet ca din teacă îmi scot spada
și-i jur, stînd în genunchi, maicii America !*

Eroii libertății cubane își plătesc, publicînd acest volum, o datorie înaltă, iar scrisul de esei înflăcărat și plin totodată de cea mai adîncă obiectivitate, al lui Raúl Roa, reinvie o figură ce merită să fie cunoscută, ca un monument splendid dedicat conștiinței revoluționare a Cubei luptătoare de ieri și de astăzi.

I. FRUNZETTI

ARTELE FRUMOASE ÎN CUBA

În momentul de față, pictorii, sculptorii ca și graficienii Cubei, crescuiți în tradițiile mișcării revoluționare, acordă o mare importanță subiectelor eroice inspirate din trecutul istoric al Cubei, demn de marile înfăptuiri ale revoluției cubane de azi, cât și din viața nouă pe care o creează, într-un entuziasm nemai-cunoscut, poporul cubanez eliberat.

Numele unor pictori ca Amelia Pélaez, Ponce, Portocarrero, Julia Hernera Zapata, Carmela Gonzalez, Victor Manuel Garcia sau Wilfredo Lam sînt bine-cunoscute în întreaga Americă Latină. Creațiile lor pătrunse de mesajul înșuflețitor al revoluției aduc o notă originală în arta plastică a Americii Latine. Nu de mult, o expoziție a picturii cubane contemporane prezentată în Mexic a stîrnit admirația multor critici de artă mexicani și străini.

Miguel Otero Silva — director al ziarului mexican «*El Nacional*» și subtil critic de artă — comentînd operele prezentate în cadrul acestei expoziții scria: «*Este extraordinară forța cu care poate fi exprimată revoluția în domeniul artelor. Revoluția, departe de a semnifica înăbușirea, înfrînarea talentului constructiv al artistului, îi dă mină liberă și-i însușie îndrăzneala pentru a reinnoi în egală măsură realitatea spirituală ca și cea socială*». Această ultimă frază sintetizează de fapt ceea ce constituie noul, în operele artiștilor cubanezi.

Una dintre cele mai cunoscute opere din plastica modernă cubană este pictura intitulată *Martí*, și închinată poetului revoluționar José Martí. Este o frescă unghiulară realizată de tînărul pictor cubanez Orlando Suarez, în sala mare a clădirii «*Liceo Artístico y Literario de Regla*» din Havana. În prim plan se află figura lui José Martí, croul intrat în istoria Cubei, poet revoluționar și conducător al mișcării de eliberare din anul 1895.

Adresîndu-se parcă mulțimii cu un gest energic al mîinii drepte, iar în cealaltă mînă ținînd o carte, Martí pare că rostește acel faimos îndemn de luptă rămas pînă în zilele noastre scump poporului cuban, «*O Cuba libre o agni fué Cuba*» (sau Cuba va fi liberă sau nu va mai fi Cuba), care era strigătul său de luptă. În planul următor al frescei apare un luptător a cărui privire exprimă în același timp suferința dar și hotărîrea neclintită de a face dreptate. Cu sabia într-o mînă, cu steagul revoluției larg desfășurat, în cealaltă, acest personaj anonim simbolizînd răscoala în marș pășește peste lanțurile sfărîmate ale robiei seculare, peste o sabie și țeava unui tun sfărîmate, peste potcapul preoțesc al reprezentanților inchiziției. Alăturat acestor două personaje — atît de sugestiv redade de pictor pe un fond de flăcări ce închipuie frămîntarea, lupta — un trandafir, simbolizînd dragostea înfăcărată, își desface petalele catifelate în raza delicată de lumină ce-l înconjoară.

Dar nu putem vorbi despre arta plastică în Cuba nouă fără să pomenim cîteva cuvinte despre izvoarele ei, adică despre «școala mexicană» al cărei curent a imprimat un specific comun operelor de artă create în lumea latină a Americii. Precursorul noului gen care a făcut epocă sub numele de «școala mexicană» a fost un gravor popular din secolul XIX, pe nume Posada. El vindea pe străzile Mexicului mici capodopere gravate în lemn care reprezentau scene realiste din viața poporului. Renumele cîștigat de Posada în rîndul oamenilor simpli n-a înțîrziat de a exercita influență și asupra cercurilor artistice din Mexic și celelalte țări ale Americii Latine.

Pictori mexicani renumiți ca Diego Rivera, Xavier Guerrero, Siqueiros s-au consacrat genului de frescă care permite o largă desfășurare a forțelor revoluționare, reproducind subiecte și evenimente din lupta de eliberare a poporului mexican. Genul picturii murale a fost adoptat cu entuziasm și de către artiștii cubanezi de talia lui Suarez. care văd în frescă un mijloc potrivit pentru transmiterea mesajului lor revoluționar și pentru redarea amplă și complexă a vieții poporului. Culoarele puternice, în stilul afişelor, imprimă un caracter impresionant și agitaric conținutului bogat de idei al acestor opere.

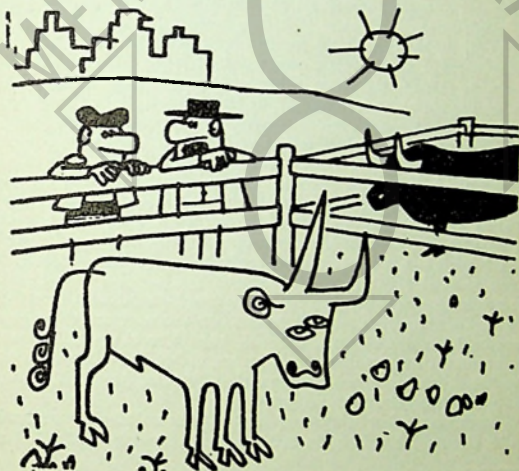
Vitalitatea genului popular explică admirabila continuitate a artei mexicane și respectiv a artei cubane al cărei conținut s-a îmbogățit din aspectele noi, ale vieții cucerite cu arma-n mână de poporul cuban.

În arta țărilor Americii Latine s-a reflectat din totdeauna specificul artei indiene dusă pe culmi de azteci, incași și maxași al căror stil plin de originalitate stă la bazele întregii ei creații spirituale. Această influență apare desigur și în manifestările artei plastice cubane ale cărei începuturi sînt socotite în jurul anului 1925.

Păstrînd accentele caracteristice de bază ale școlii mexicane se poate afirma că arta modernă cubană — ca și aceea a întregii Americi Latine — este dintre cele mai vii și mai autentice ale epocii noastre.

M. IONESCU

ÎNTRU TOREADORI



— Eu mă lupt cu cel negru, iar tu cu al lui Picasso

CULORILE UNEI LITERATURII TINERE

Indiană înainte de Columb, neagră odată cu sosirea sclavilor veniți din Golful Benin, albă începînd de la venirea colonilor plecați din Marea Britanie, Bretania și Estramadoura, Guyana aflată sub dominația franceză, este de trei secole încoace rezultatul încrucișării a trei rase, de culorile ebe-nului, rum-ului ¹ și laptelui.

Trei secole de «civilizație». În 1635, Guyana intra în istorie, sub oblăduirea Europei; dar acest teritoriu, locuit de verii Incașilor, nu exista oare și înainte? Numai acele «*quopus*», — ciudate manuscrise care povesteau istoria vechii Guyane cu ajutorul nodurilor practicate în lungul unei frînghii — aflate în sălile vaste ale palatului Atabaliba, unul dintre ultimii împărați-Soare incași ar fi putut să ne lămurească; din păcate acei barbari ocupanți spanioli, ignoranți pe deasupra, le-au ars. De aceea nu se va ști niciodată istoria Galibiilor, Palikarilor și, mai puțin încă, gradul lor de cultură, înainte de sosirea Europeanilor pe pămîntul Guyanei. Se știe deasemeni că alcoolul, caii, bolile și cruzimile spaniole au frînat evoluția populației indigene și de atunci înainte.

★

Trei sute de ani de existență: o istorie politică zbuciumată, o istorie socială extrem de complexă, o natură exuberantă, luxuriantă, care acționează asupra omului — toate acestea au constituit suficiente motive de inspirație pentru scriitori.

Ar trebui, de la început, să facem un loc literaturii «despre Guyana», consacrată Guyanei, dar care nu este scrisă de guyanezi: amestec de jurnale de călătorie, de referate ale specialiștilor (economisti, medici etc) de corespondență de familie ale colonilor, militarilor etc. Remarcăm în această ordine de idei «*Scrisorile edificatoare ale Iezuiților*» — care ne informează cu precizie asupra vieții, moravurilor, problemelor pe care le puneau populațiile indiene — în care iezuiții vedeau viitori adepți ai catolicismului. Pentru cine ar vrea să scrie istoria acestor primi guyanezi, studiul critic al acestor «*scrisori edificatoare*» este necesar. Moravurile africane ale sclavilor, contactul dintre sclavul negru instruit și colonul stăpîn dar ignorant, revolta acelor «*marron*» absorbiți de pădurea amazoană complice, torturile la care erau supuși sclavii, descrierea naturii — toate acestea se regăsesc în lucrările scrise între 1700 și abolirea sclaviei (1848).

Literatura istorică — istoria politică guyaneză — fiind considerată o parte a istoriei «*mari*» a metropolei, a interesat de asemeni mult pe specialiști. Lucru normal! Fiindcă Guyana, datorită bogățiilor ei naturale, care constituiau un permanent punct de atracție (grîne, cafea, cacao, aur, lemn prețios) și-a schimbat deseori stăpînul. Rînd pe rînd, Spania, Anglia, Olanda, Portugalia și-au disputat stăpînirea asupra Guyanei.

Un alt domeniu a fost de asemeni calul de bătaie al ziariștilor și scriitorilor: ocnle din Guyana, instalate din ordinul guvernamental în 1852, desființate

¹ Rum-ul produs vegetal, care dă pielii culoarea roșie, folosit de medici împotriva înșepăturii insectelor.

în 1936, în urma protestelor repetate ale populației guyaneze și a țărilor sud-americane. Guyana, închisoarea cea mai importantă a Franței și Navarrei, a găzduit tot felul de oameni, «fără credință și fără lege». Condițiile în care aceștia au trăit, tentativele lor de evadare au servit drept trama romanelor foileton, editate la Paris, adeseori fără ca autorul lor să fi părăsit fotoliul metropolitan.



Literatura gyaneză, creată de băștinașii țării n-a dat pină în zilele noastre o producție prea întinsă. Condiția colonială a locuitorilor Guyanei este cauza acestei stări de lucruri. Fără știință de carte, lipsit de orice instrucție timp îndelungat, chiar după abolirea sclaviei, gyanezul n-a încredințat hirtiei mizeriile vieții sale, bucuriile sau necazurile.

O literatură orală, venită de pe celălalt țărm al Atlanticului, transmisă din gură în gură, de bunice nepoților, a subsistat totuși. Lobier a cules un mare număr de povești populare gyanee într-un enorm volum, apărut de puțină vreme, în 1960, într-o ediție gyaneeză. Fiu de țăran, institutor de profesie, Lohier s-a aplecă cu dragoste asupra problemelor culturale ale omului de la sate. Folclorist, director al «Muzeului Franconic» din Cayenne, el a publicat în *dialect gyaneez* în revista *Paralela V* (1947—1955) poveștile și nuvelele care au făcut deliciile copilăriei noastre. Sub trăsăturile lui «Tig» (puma), ale Broaștei țestoase (molocoi), ale Boului, ale lui Caiman (crocodil din America), diferiții reprezentanți ai societății gyaneeze sînt ușor recunosibili.

Deja în 1936, René Jadfard publicase: *Nopti de Cachiri*, carte consacrată vieții indienilor, vieții libere, petrecute în sinul naturii, la vinătoare sau în sărbători rituale, stropite cu «cachiri» — băutură foarte tare extrasă din manioc. Din păcate Jadfard nu denunță destul de viguros mizeria economică, culturală a acestor «Piei Roșii», minai de boli tropicale. Opera lui rămîne însă interesantă fiindcă indienii sînt totuși tratați în această carte pentru ei înșiși și nu ca obiect exotic.

René Jadfard își continuă activitatea cu *Un mort printre noi* roman în care analizează viața muncitorilor de pe plantații, a docherilor, micilor meseriași etc., între anii 1920—1930. Anul 1925 este anul goanei după aur, după gutta-percha, pe malurile riurilor Aprouague, Maroni, Oyapock, în lungul pădurilor virgine; zahărul, cafeaua, cacaoa găsesc cu ușurință cumpărători. Anul 1925 este anul marilor averi dobîndite în cîteva luni; așadar, anul acesta reprezintă o eferescență economică și socială, interesantă de înregistrat.

Eroul romanului lui Jadfard, aventurierul Galmot, este un ziarist de pe Coasta de Azur, mare meșter în mobilizarea maselor de oameni, cu ajutorul metodelor «americane». El vrea să revoluționeze economia țării. Ales deputat, datorită dragostei pe care o inspiră poporului, invidiat de ceilalți oameni de afaceri, Galmot plătește cu viața favoarea poporului. Moartea lui provoacă o mare răscoală populară. Aceste manifestații populare împotriva monopolurilor și avocaților lor, subliniază condiția precară a muncitorului agricol ca și a docherului și a micului meseriaș, care alcătuiau atunci o masă nediferențiată și care vedeau în dispariția lui Galmot pierderea unor ipotetice avantaje și întoarcerea la vechiul regim. Proletariatul gyaneez al epocii, necultivat din punct de vedere politic, ignorînd propria sa forță, mai crede că un singur om, instruit și versat în moravurile politice pariziene îl poate salva din starea de mizerie în care se află. Confuzia, căreia îi cade victimă însuși autorul, este evidentă. Toruși romanul este semnificativ atît pentru situația materială a

maselor muncitoare din Guyana în acest timp cît și pentru confuzia ideologică în care se desfășoară lupta lor.

Activitatea lui Léon Damas are importanță nu numai pentru dezvoltarea literaturii guyaneeze ci prezintă importanță și pentru cea franceză. Poet de mulți ani, el este împreună cu Senghor Leopold autorul unui mesaj de protest negro-african, împotriva textelor venite din Franța. Stabilît la Paris în jurul anului 1930 el publică *Vegheri guyaneeze*, simplă culegere de povești negre, amintiri din sclavia bunicilor noștri. Damas, scriitor de talent, denunță, alături de Hughes Guillen și alții, situația periferică a negrului în lumea capitalistă și, în special, în S.U.A. El biciuiește de asemeni înclinările mic-burghize ale guyanezului snob, imitator al albilor. Un poem semnificativ, *Copilul și chitara* se termină cu revolta copilului care declară că nu va mai cînta nici la vioară, nici la chitară ci la banjo!...

Director pentru edițiile străine al unei mari case de editură pariziană, Damas oferă o *Antologie a poezilor antillo-africani de limbă franceză*. În culegerea sa *Black Label*, alt titlu semnificativ (1957), autorul schițează, în imagini impresionante, trista situație a acestei Guyane rămasă în urmă în toate domeniile vieții, cu toate că posedă un popor inteligent și mari bogății naturale. Mai multe poeme, lucrate în arta fină a filigramului, condamnă însă cu vigoare colonialismul și imperialismul. Temele pe care le abordează tehnica versului folosită de el, fac din Léon Damas cel mai renumit poet guyanez din zilele noastre, deși prea discret, dar care trasează drumul viitorilor noștri scriitori.

Romanele scrise de guyaneezi sînt puțin numeroase, din pricina multelor greutăți care stau în calea dezvoltării unei literaturi originale: lipsa acută de editori ca și a unui public destul de instruit, costul ridicat cerut de publicarea unei cărți în Franța etc. Totuși doi tineri, în jurul vîrstei de 30 de ani, fără a fi literați de meserie, au deschis calea romanului nostru. Hughes Sirder, avocat de profesie, provenit dintr-o familie burgheză, dar preocupat de condiția deplorabilă a țării sale, militează pe tărîm social încă de pe cînd era student în Uniunea Studenților Guyanezi din Franța. La întoarcerea sa în țară el pune bazele Partidului Popular Guyanez. În romanul său *Fiul Guyanei* (1957) el relevă sarcina grea care apasă pe umerii generației lui, dezgustată de experiența predecesorilor, de apatia acestora, conștienți de acel zero pe care-l reprezintă Guyana pe harta mondială. Guillaume Sagart, inginer agronom, tehnician experimentat, după 15 ani petrecuți în Africa, revine în țară ca să-și pună cunoștințele în serviciul patriei sale. Urînd monopolurile și traficantii, animat de un spirit revoluționar, Sagart, reprezentant tipic al studenților guyaneezi, cu toată energia sa cade victimă unor intrigi politice și calomniei, și este nevoit să-și părăsească țara. Pentru prima oară, după cite știu, în opera lui Sagart, realitățile guyaneeze sînt tratate de un guyaneez pentru ele însele. Ele sînt simțite de un om care suferă văzînd acest « Rote-bo-Crique » mizerul cartier comercial al orașului Cayenne, atît de murdar și care regăsește cu bucurie sărbătorile carnavalului, unicul divertisment al săracilor în zdrențe, și teatrul proletarului. Autorul analizează, în cartea sa, calitatea cercurilor politice influențate de guvernămînt, slaba conștiință politică a guyanezului, — consecința nefastă a civilizației europene, dîndu-ne o imagine realistă a Guyanei de azi.

Un alt deschizător de drumuri în roman este Bertène Juminer, neurolog, fost conducător studentesc la Montpellier, care pune, în orașelul său Saint-Laurent, bazele unei asociații culturale îndată după întoarcerea sa de la studii.

Preocupat de problema tineretului guyanez el publică în 1960 romanul *Bastarzii*. În această carte el pune problema tinerilor întorși de la studii din străinătate, purtători ai unor idei avansate, care se văd împiedecați de conservatorismul generațiilor mai vîrstnice, să le pună în aplicare.

Viitorul literelor guyaneze se arată bogat în făgăduieli. Abundența temelor care așteaptă să fie tratate nu va înceta să tenteze tinerele condeie: situația de colonie a țării, mizeria în care se zbate muncitorul de la oraș ca și lucrătorul agricol, antagonismul dintre micul burghez, care maimuțărește pe european, și proletarul patriot, duelul dintre provincia guyaneză, leagăn al tradițiilor populare și orașul cosmopolit, deschis tuturor importurilor coloniale, lupta dintre burghezia autohtonă și cea metropolitană, campania inițiată în favoarea unei culturi naționale autentice, lupta și viața minerului, a muncitorului forestier, a pescarului etc, etc.

Calea deschisă de un Sirder, un Juminer și mai ales de talentatul și multilateralul Serge Patient va fi fără îndoială urmată și de alți tineri, mai experimentați și, sperăm, beneficiind de condiții mai bune. Decada anilor 1950—60 a însemnat în orice caz o trezire a conștiinței naționale, în rîndul tinerilor scriitori, și totodată data de naștere a unei adevărate literaturi guyaneze.

NESTOR ROURA

(Guyana)

ETUARTE GREGORIO (Argentina) Docheri



ECOURI ROMÎNEȘTI

ARCUL DE TRIUMF AL ANILOR

Marile agregate ale timpului rotiseră, pînă la întemeierea Partidului, un veac de istorie romînească, de la tragicul sfîrșit al slugerului Tudor. Aceasta s-a întîmplat după ce călători și scriitori de frunte au găsit o sută de cuvinte de durere, ca să descrie viața poporului romîn.

Centenarul luptelor populare a fost arcul de triumf pe care proletariatul nostru revoluționar a înălțat pentru toate victoriile veacului cel nou, întîia roză purpurie a Romîniei socialiste, steagul partidului.

Mărturiile literaturii mondiale a progresului au adus, de atunci, la cunoștința oamenilor de pretutîndeni, faptele eroice consemnate în actul de naștere al istoriei noastre contemporane.

Dintre cele mai pure și mai curajoase, aceea a lui Barbusse, inspirată de flacăra Griviței Roșii, vehementul rechizitoriu *Căldii*, care dădea în vileag, dinaintea lumii întregi, obstacolele de beznă și singe, ridicate de guvernele reacționare, dinaintea renașterii romînești, este documentul cel mai tulburător.

De la *Convertirea lui Ion Grecea*, anii au trecut «ca norii lungi», ce n-au putut nicicînd împiedica răsăritul soarelui, nici printre grățiile Doftanei. Un poet grec al prezentului, Iannis Ritsos, citește azi acest adevăr, în lumina peisajului preschimbat:

*... Dînd în lături poarta grea-a Doftanei, a pornit
barajul «Lenin» de la Bicz, aruncînd mîinii în aer.
Pe-aci au ieșit, cu spinarea lor lată, uzinele socialiste,
lărgind, prin răsufletul lor, Romînia...
Iar acum, sus, pe Doftana, palpită steagul roșu
ca o vînd-n care palpită singele comuniștilor morți
singele noii vieți, urcînd panta spre inima lumii,
aprinzînd doi bujori de sănătate pe obrajii fraternității.*

Ritmul rapid al dezvoltării este o lege generală a socialismului, verificată de experiența țării noastre și a tuturor țărilor socialiste: de la giganzii marei industrii mecanizate și pînă la monumentele impunătoare, arhitectonice și artistice, ridicate de puterea populară, sub conducerea Partidului, acest ritm s-a tradus în acte de viață care au produs o impresie profundă în opinia publică mondială și au sporit considerabil prestigiul prezenței romînești peste hotare. Acumularea lor neconținută reinnoiește în fiecare zi dovezile superiorității socialismului, ca orînduire care a preluat sarcina istorică a progresului civilizației umane și asigură satisfacerea cerințelor materiale și spirituale ale omului eliberat de exploatare. Gîndul marilor scriitori ai timpului se îndreaptă cu admirație spre țările acestei victorii. Acela care și-a asumat misiunea de

a alcătui prima amplă antologie a poeziei românești în limba poporului său de pe țărmul Pacificului, Pablo Neruda, scrie în *Strugurii și vântul*, acest cîntec de dragoste:

*O, Romînie,
azi de pe țărmul patriei mele
îți scriu această scrisoare.
Primește-o, o Romînie,
ea poartă-ntr-însa spuma învolburată a Pacificului
poartă glasuri și sărutări,
poartă zăpezile uriașilor munți
poartă cîntecele și luptele
poporului meu.
Cîntea și dragostea, o, Romînie,
cresc în tine ca două tinere vițe,
Inteligența privește cu ochii tăi,
pe buzele tale ciorchinii zimbesc...*

An de an, confruntarea cu istoria relevă forța și influența internațională irezistibilă exercitată de literatura progresistă în promovarea pe scară mondială a principiilor umanismului contemporan și dezvoltarea schimburilor culturale, ca factor de seamă în realizarea încrederii dintre state, în cunoașterea reciprocă și prietenia dintre toate popoarele.

S. 20

MIHAIL SADOVEANU

Laureat al Premiului Internațional Lenin
« Pentru întărirea păcii între popoare »

Cu prilejul decernării Premiului Internațional Lenin *Pentru întărirea păcii între popoare*, scriitorul Mihail Sadoveanu a făcut o declarație unui redactor al Agenției romine de presă — « Agerpres ».

« Am primit cu adîncă emoție — a spus maestrul Mihail Sadoveanu — vestea decernării celei mai înalte distincții pentru activitatea de luptător pentru pace, distincție ce poartă numele marelui Lenin, omul care a făcut cel mai mult pentru binele omenirii. Ea vine din țara care a deschis popoarelor drumul spre zările lumii noi, lumea comunismului.

Consider acest premiu — a arătat Mihail Sadoveanu — o încununare a luptei pentru pace dusă de întregul nostru popor, ieșit astăzi la lumină și conștient de rolul său, alături de celelalte popoare iubitoare de pace.

Bucuria mea — a încheiat el — este cu atît mai mare cu cît această răsplătire are loc în zilele cînd întregul nostru popor întîmpină împlinirea a 40 de ani de la înființarea partidului, datorită căruia patria noastră se află pe calea progresului și a păcii.»

SCHIMBURI CULTURALE

Între Asociația Bielorusă pentru Prietenie și Relații Culturale cu țările străine și Asociația Română pentru legături cu Uniunea Sovietică s-a stabilit o strînsă colaborare. Asociațiile fac schimb de opere literare și muzicale, publicații periodice, expoziții, articole și studii de presă, etc.

Cititorii bieloruși cunosc îndeaproape multe opere din literatura beletristică românească, traduse în limbile bielorusă și rusă.

În ianuarie 1961, Asociația Bielorusă a primit din partea ARLUS-ului aproape cinci sute de volume din cele mai noi ediții românești. Cărțile au fost dăruite Bibliotecii de Stat «V. I. Lenin» din R. S. S. Bielorusă. După expunerea lor la expoziție, ele au intrat în fondul bibliotecii.

În februarie al aceluiași an, la Minsk, în sala de expoziții a Uniunii Pictorilor din R. S. S. Bielorusă a fost organizată o expoziție a artei plastice românești, la care s-au prezentat reproduceri trimise de ARLUS.

O contribuție la dezvoltarea legăturilor de prietenie dintre R. S. S. Bielorusă și Republica Populară Română a adus-o decada culturii bielorusă în România și decada culturii românești în Bielorusia, organizate în anul 1959. Decadele cuprindeau un vast program de concerte — seri prietenești, conferințe, lecturi literare, expoziții etc.

Un loc important în aceste relații de prietenie îl ocupă de asemenea vizitele reciproce ale oamenilor de cultură și schimbul de delegații.

În R. S. S. Bielorusă, cu prilejul sărbătorilor naționale ale R.P.R. și al datelor aniversărilor festive privind pe cei mai de seamă activiști pe tărîmul culturii românești, la Minsk și alte orașe ale republicii au loc adunări solemne, serate, se dau concerte, se țin conferințe, se organizează expoziții, etc. Astfel, în 1960, cu ocazia împlinirii a optzeci de ani de către marele scriitor român Mihail Sadoveanu, Asociația Bielorusă pentru Prietenie și Relații Culturale cu țările străine, Uniunea Scriitorilor din R. S. S. Bielorusă și Comitetul Republican de Apărare a Păcii au organizat la Minsk o scară festivă consacrată acestei aniversări, expoziții ale operelor lui Sadoveanu și conferințe cu cititorii.



EUGEN JEBELEANU ÎN R. P. UNGARĂ

La sfârșitul anului trecut a apărut la Budapesta, în editura Magvető, un volum de tălmăciri din poezia lui Eugen Jebeleanu, volum îngrijit de cunoscutul poet și traducător maghiar Jékely Zoltan și prefăcut de scriitorul budapestan Hegedüs Géza, bun cunoscător al literaturii și culturii româncști. Semnalind apariția acestei cărți, ne bucură hotărârea editurilor din Budapesta de a prezenta rînd pe rînd pe poeții romîni contemporani, publicului cititor din R. P. Ungară. Publicațiile editoriale din Budapesta ne informează că, după versurile lui Jebeleanu va apare, peste cîteva luni, o amplă și cuprinzătoare culegere din poezia lui Tudor Arghezi, în editura Europa, sub îngrijirea profesorului universitar Domokos Sámuel.

Elegant prezentat din punct de vedere grafic, volumul Jebeleanu dovedește străduința îngrijitorului Jékely Zoltan de a oglindi — în cadrul unui spațiu relativ restrîns — întreaga gamă de dezvoltare a poeziei lui Eugen Jebeleanu, de la începuturile ei și pînă la marele poem *Surîsul Hiroșimei*, care a dat și titlul volumului. În același timp, în prefăcăt, Hegedüs Géza oferă cititorului biografia poetului și o analiză succintă a artei sale. În general, prefăcăt lui Hegedüs Géza este remarcabilă în ceea ce privește

prezentarea — în cîteva pagini — a personalității lui Jebeleanu — omul, poetul și interpretul poeziilor libertății de pretutindeni. Traducerile lui Jebeleanu din poezii maghiari (Petőfi, Ady, József Artla etc) sînt relevante ca o contribuție importantă la cunoașterea comorilor poeziei maghiare revoluționare de către publicul cititor român.

Revenind la volum, acesta cuprinde — în afară de ample fragmente din *Surîsul Hiroșimei* — 36 de poezii, precum și o parte din poemul *Bălcescu*.

Traducerile sînt semnate de poeții din R.P.U. Dudás Kálmán, Garai Gabor, Hegyi Endre, Jékely Zoltán, Kardos László, Mátyás Ferenc, Polgar Istvan, Rubin Szilárd, Simon Istvan, Székely Magda și Takács Tibor. Fragmentele din *Surîsul Hiroșimei*, au fost tălmăcite de Hegyi Endre. Un număr considerabil din traduceri — aproape jumătate din volum — se datoresc lui Szemlér Ferenc. Dintre ceilalți poeți maghiari din țară mai semnează în volum Majtényi Erik, (căruiua îi datorăm de altfel traducerea integrală în limba maghiară a poemului *Bălcescu*) și Mélius József. Volumul este precedat de un portret al poetului, semnat de Florica Cordescu.

LÖRINCZI LÁSZLÓ

CREANGĂ ÎN LIMBA POLONĂ

Opera marelui nostru povestitor, Ion Creangă a devenit de mult cunoscută peste hotarele patriei. Prospețimea, umorul bogat și vioiciunea *Amințirilor*, îndcoșebi, și-au cucerit lesne admiratori sinceri pretutindeni prin numeroasele traduceri care s-au făcut în diferite limbi. Recent, în 1960, în Editura de Stat din Varșovia, *Iskry*, a apărut o reușită tălmăcire a *Amințirilor din copilărie* (*Wspomnienia z dzieciństwa*), semnată de o bună cunosătoare a limbii și literaturii romîne, Danuta Bienkowska. Familiarizarea cititorului polon cu opere reprezentative ale literaturii romîne constituie o preocupare constantă a traducătoareei. În 1956, de pildă, a tradus *Țara de piatră și alte povestiri* (*Kamienny kraj i inne opowiadania*) de Geo Bogza. În transpunerea



WSPOMNIENIA DZIECINSTWA



Danutei Bieñkowska răzbate ușor acel farmec al povestitorului de la Humulești, care a consacrat *Amintirile din copilărie* drept capodopera genului în literatura romină. Fincă cu care redă în limba polonă diversitatea nuanțelor afective ale *Amintirilor* și bogăția limbii, în care abundă zicalele populare și inflexiunile dialectale, vădește o pătrundere deplină a originalului romînesc. Imaginile proaspete ale copilăriei povestitorului, bogate în peripeții vesele, nu însă fără semnificații sociale pregnant reliefate, sînt transpuse cu multă siguranță și acuitate de expresie. Notele lămuritoare, ce oferă explicații ample și competente cititorului neavizat în problemele culturii romînești, și postfața instructivă, care fixează succint cîteva puncte de reper în viața și opera creatorului, sînt deosebit de utile. Cu unele aspecte discutabile, care nu alterează frumusețea originalului — inconsecvențe în redarea numelor proprii, uneori traduse, alteori nu, fără motivație stilistică — traducerea constituie un prim succes pentru cunoașterea și aprecierea operei lui Ion Creangă în țara prietenă.

STAN VELEA

IN FRANȚA ȘI ITALIA

Literatura română actuală, prin unii dintre cei mai reprezentativi autori ai ei, începe să cunoască, dincolo de hotarele țării noastre, meritata și prea mult întârziată răspândire. Numele lui Mihail Sadoveanu și Tudor Arghezi au intrat în patrimoniul valorilor mondiale recunoscute, datorită numeroaselor traduceri înfăptuite în ultimii ani, ocupându-și astfel locul cuvenit în cadrul literaturii universale.

Anul trecut, cu prilejul aniversării a 80 de ani de la nașterea lui Tudor Arghezi, revista franceză *Les Cahiers du Sud* a dedicat un număr impresionant de pagini marelui poet român. La numai câteva luni interval, aceeași revistă în nr. 359, februarie-martie 1961, consacră un articol figurii marelui prozator Mihail Sadoveanu, articol urmat de două traduceri din opera scriitorului. Articolul și traducerile sînt semnate de Claude Sernet.

În momentul de față ne aflăm în situația legitimă că dacă se pune, de pildă, problema alcătuirii unei antologii de poezie universală numele marelui poet român Arghezi, nu mai poate fi omis, fără riscuri. Elena Croce, fiica filozofului Benedetto Croce, alcătuiind o antologie a poezilor moderni, într-o manieră ostentativ crociană, a lăsat deoparte nenumărate figuri reprezentative ale poeziei mondiale actuale. Între alte îndreptățite reproșuri, pe care Giancarlo Vigorelli i le-a adresat în editorialul foarte drastic din nr. 7 al revistei *Europa letteraria*, a fost omisiunea lui Arghezi din paginile antologiei. Aceași revistă, în numărul precedent, publică în onoarea celor două mari aniversări pe care literatura noastră le-a sărbătorit în toamna anului trecut — cei 80 de ani ai lui Mihail Sadoveanu și ai lui Tudor Arghezi — una din cele mai recente fotografii ale lui Mihail Sadoveanu și cunoscutul autoportret, din 1931, al



MIHAI BENIUC

LA CAMPAGNE ROUMAINE

ADAPTÉ ET PRÉSENTÉ
PAR HUBERT JUIN

EN JOINTISSON DE
EDOUARD PIGNON

PIERRE JEAN OSWALD
13, rue Charles-V — PARIS (4^e)

lui Tudor Arghezi. La loc de cinstă sînt de asemeni publicate cîteva poezii din Arghezi, printre care celebrul *Testament*.

Cu prilejul apariției în limba italiană a unei antologii de poezie romînă (Editura Parenti din Milano), antologie prefatăă de deținătorul premiului Nobel pe anul 1959, Salvatore Quasimodo, în aceeași revistă (*Europa letteraria* nr. 7) a apărut o scurtă recenzie, în care autorul își exprimă bucuria pe care i-a pricinuit-o întîlnirea cu poezia romînească și totodată uimirea plină de inocență că o poezie *angajată* și purtătoare a unui mesaj politic clar, poate fi atît de frumoasă și de emoționantă. Revista publică de asemeni două semnături romînești: un articol dedicat activității de dramaturg a lui Mihai Beniuc (*Mihai Beniuc ritorna al teatro*) de Dragoș Vrînceanu și o recenzie asupra studiului monografic, a comunistului Davide Lajolo *Vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese* («Pasiunea absurdă. Povestea lui Cesare Pavese») de N. Tertulian.

Luînd cunoștință de apariția revistei noastre, revistă de literatură universală, *Europa letteraria* ne adresează un călduros salut (*Saluto al Secolul 20*), exprimîndu-și satisfacția că, în viața culturală a țării noastre se dezvoltă un nou centru de răspîndire a literaturii moderne universale.

Dar și literatura noastră pentru copii și tineret și-a găsit ecou dincolo de granițele țării. Revista franceză *Oeuvres latques de la Seine*, revistă dedicată problemelor literaturii pentru tineret, publică sub scriitura lui Albert Ravé un articol închinat literaturii noastre care se adresează tinerei generații (*La littérature enfantine en Roumanie*). Articolul lui Albert Ravé se ocupă de conținutul literaturii noastre pentru copii, care se manifestă — spune el — ca o literatură *angajată* și care este creată de oameni conștienți de mare răspundere socială ce le revine. În același timp, autorul articolului constată cu satisfacție succesul de care se bucură în rîndul micilor noștri cititori această literatură și marea răspîndire pe care ea o cunoaște. Pentru a ilustra pasiunea pe care o inspiră tineretului literatura, Ravé se referă la o întîmplare povestită de Marcel Breslașu, unul dintre poeții cei mai iubiți de tineret, care s-a văzut trezit la orele 5 dimineața de doi mici admiratori, veniți să-l execute pentru un angajament neîntîlnit... Poate că Albert Ravé nu cunoaște darurile de poet cu umor ale lui Marcel Breslașu, — totuși întîmplarea pare verosimilă și în orice caz reflectă o realitate: dragostea micilor cititori față de literatura care le este închinată.

H. G.

... ALTE ECOURI

Marcel Breslașu a participat, ca reprezentant al Uniunii Scriitorilor din R.P.R., la festivitatea consacrată împlinirii a 150 de ani de la moartea clasicului sîrb, scriitor

iluminist, Dositei Obradovici, care a avut loc la Belgrad în aprilie 1961.

★

La ZAGREB, în Editura NA-PRIJED a apărut romanul lui Camil Petrescu: *PATUL LUI PROCUST* în traducerea lui Aurel Gavrîlov.

Prezentarea artistică: EUGEN MIHĂESCU
Tehnoredactarea : ANDRONICA POPESCU
Corectura : LIDA IGIROȘANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică nr. 4, București

