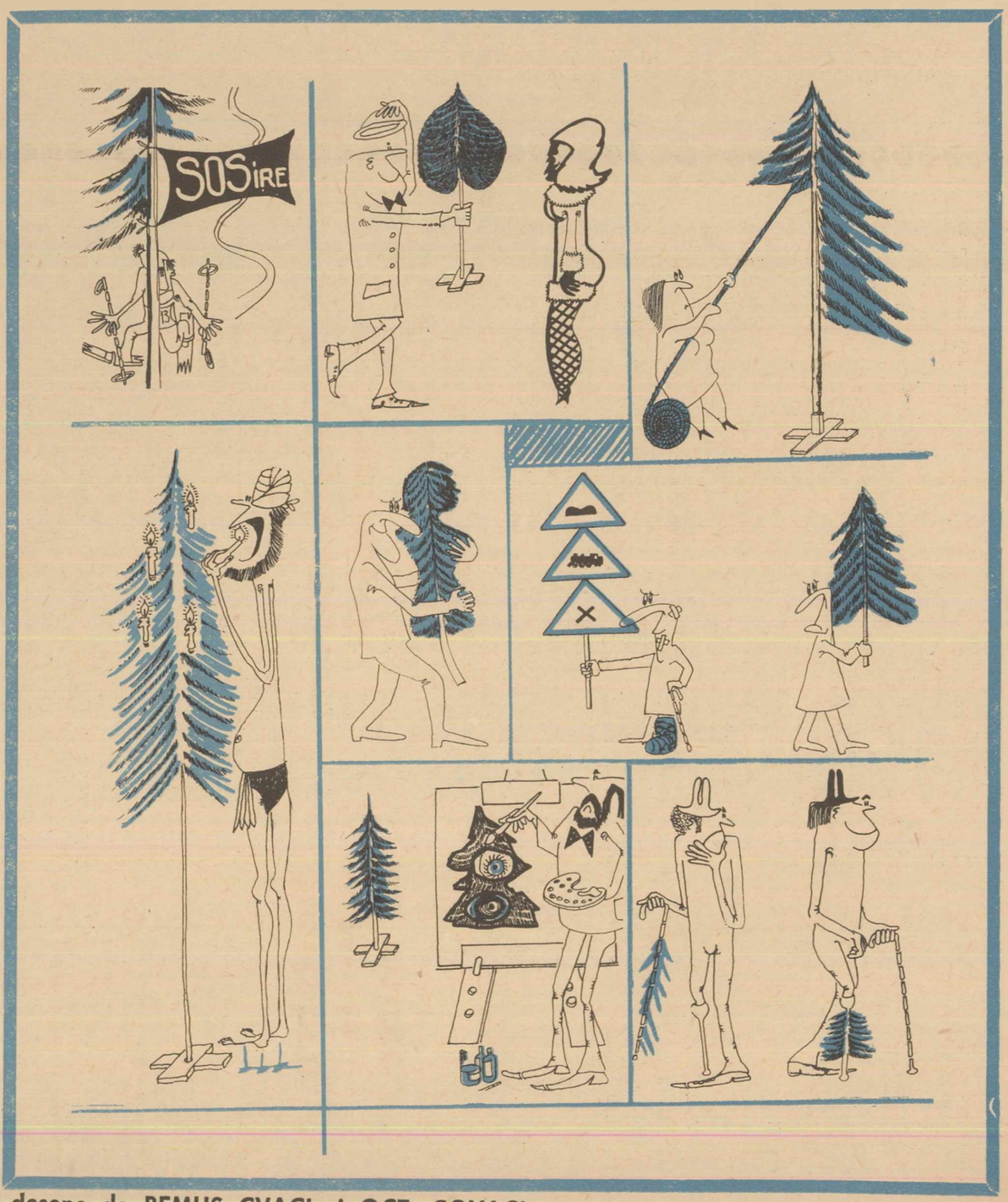
ȘOIMEL

Leroi ler
Ionel voinicul
cal ce-și hărănește
leroi ler
cu ce-l hărănește
tot cu orz pisat
la vînt vînturat
apă ce-l adapă
apă de năstrapă
scursă de pe piatră
din mormînt de fată.
Ogari hărănește
cu ce-i hărănește
cu miei sugărei
sug la două oi
de la ciobănei.
Șoimel hărănește
cu ce-l hărănește
cu păsări gălbioare
prinse de pe mare
ce-s dulci la mîncare
și-ajută la goană.
Murgul ce-mi grăiră
Stăpîne, stăpîne,
șoim s-a lăudat
c-o să mă întreacă
de m-o-ntrece șoimul
piciorul să-mi tai
la cîini să mi-l dai
limba să mi-o scoți
din fălci, din fiori
să mi-o dai la ciori.
Șoimel ce-mi grăiră
Stăpîne, stăpîne,
Murg s-a lăudat
c-o să mă întreacă
de m-o-ntrece murgul
aripa să-mi tai
aripa din stînga
ca să-mi fac osînda
aripa din dreapta
c-așa mi-a fost soarta.
Murgul ce-mi grăiră
Stăpîne, stăpîne,
pe noi să ne scoți
Joi de dimineață
pe nori și pe ceață
la cîmp delungat
la mărul rotat
unde iarba crește
în șapte se-mpletește
nimeni n-o cosește.
Joi de dimineață
pe nori și pe ceață
stăpînul mi-l scoase
și mi-i așezară
picior la picior
coastă la coștiță
coamă la comiță.
Murgu-ngenunchiară
și mi se rugară
[illegible]
cîte te-am rugat
toate mi le-ai dat
dă ploaie cu vînt
ceață pe pămînt
Șoim să uluiască
și să zăpăcească
Stăpînu-i cu ochii
mi-i alăturară
drumul că le dară
Șoimel zboară-n vînt
Murgul pe pămînt
Peste-un an și-o zi
Murgul că-mi sosi
la poartă bătură
din gură strigară
și se lăudară
Stăpîne, stăpîne,
ieși de mă preumblă
tare ce-am venit
m-am înnădușit.
Stăpînul ieșiră
de zăbalu luară
și mi-l preumblară
în grajd îl băgară
finișor că-i dară
finișor cu flori
cosit de surori
tot în sărbători.
Mult nu zăboviră
Șoimel că-mi sosiră
pe zid se oprește
[illegible]
strigă voinicește
Stăpîne, stăpîne,
ieși de mă slujește
de aripa stîngă
ca să-mi fac osînda
de aripa dreaptă
c-așa mi-a fost soarta.
Stăpînul ieșiră
cu paloș pe mînă
la Șoim năvăliră
Murgul ce-mi grăiră
Stăpîne, stăpîne
nu sluți Șoimelul
că la nunta ta
bine ți-or ședea
călare pe mine
cu Șoimel pe mînă
ogari după tine
Și noi te-om plimba
prin satele rari
pe la fete mari
prin satele mici
pe la ibovnici
prin satele dese
pe la crîșmărese
Și Ion frumos
fie sănătos.

Colind inedit de la **ION ALBOIU**, comuna Roșeți, județul Ialomița



desene de REMUS CVACI și OCT. COVACI

TEATRUL FOLCLORIC



Lipsa unor documente sau a unor probe de precizie matematică, tentatia estimării valorii prin prisma esteticului, hibertrofierea unor particularități în detrimentul ansamblului și mai ales apartenența etnică și afectivă a cercetătorului față de națiunea care a generat o creație folclorică, face anevoioasă cercetarea tocmai a acelui folclor. O altă piedică este exacerbarea funcției reflectorii a vieții generice în care a apărut folclorul.

Voi porni de la arta neagră, a cărei analiză este facilitată de cel puțin un singur factor și nu neesențial: neapartenența etnică. Un obiect din arta neagră, pe care noi îl considerăm obiect de artă, în sînul unui trib negroid nu este obiect de artă; la origine, adică în procesul producerii lui, el este un obiect utilitar, o armă, un penaj (distincție ierarhică) etc. El este rupt din sfera utilității lui și i se acordă o funcționalitate: *elementele ornamentale care i se adaugă obiectului sînt considerate facilități ale* funcționalității. *Arma, penajul etc. sînt folosite înaintea unei activități practice, pentru a înlesni celor angrenați atingerea scopului (să nu fim derutați de faptul că ei cred că astfel înduplecă spiritele, dacă nu vrem să considerăm că acele spirite atotputernice și bune sînt tocmai idealul lor antropomorfizat — sau obiectivizat — și ierarhizat ca etern — superior omului, individului). Funcționalitatea obiectului de rit nu are nici o legătură directă cu utilitatea obiectului însuși. Este* extrautilitară *și poate fi considerat ca prim act de generalizare. Un european va considera acel obiect — obiect de artă; un negroid, nu. Europeanul a rupt obiectul de funcționalitatea dată de posesorii lui, reține doar ceea ce cunoaște — obiectul — și-l judecă prin criterii estetice. Negroidul a rupt obiectul (și utilitatea sa practică, destinată) de funcționalitate și a păstrat doar funcționalitatea: de aceea el privește obiectul drept tabu. Să încercăm să ne rupem de orice judecată cu privire la folclorul nostru, judecată similară întrucîtva cu cea a negroidului.*

Mitul (european) este îndeobște cunoscut și răspîndit în folclorul tuturor popoarelor. O particularitate a sa care dă de gîndit este aceea că nu i se poate găsi o structură (structura este un mod de existență, la un moment dat, a unui număr relativ constant de elemente, conform funcțiunilor și determinărilor reciproce. Orice încercare de structură (Mircea Eliade clasifică miturile pozitivist mituri zoologice, siderale, telurice etc., clasificare valabilă doar din punct de vedere istoric — Petre Țuțea), este doar o catalogare, o sistematizare și nu o structurare.

Mitul lui Sisif, în Apus, este abordat numai printr-o parafrazare a sa în plan sociologic, cu atît mai mult cu cît mitul lui Sisif se reduce numai la activitatea repetată a ridicării bolovanului pe vîrful unui munte și nimic mai mult. Explicarea cauzei acestei activități nu este decît o înlesnire a receptării mitului, prin punerea într-un cadru obligator.

Fiecare mit apare astfel nimic altceva decît un caz particular, augmentat și desprins absolut de cauzalitate și de legitate, avîndu-se pe sine drept lege, deci considerat etern. *Eternizarea prin mit dă actului sisific calitatea de penitență. Analoge cu acest mit sînt și celelalte (aș considera că mitul este pînă la un punct prim argument materialist-dialectic al legăturii dintre particular, general, universal în sfera noțiunilor).*

Mitul reflectă în primul rînd o atitudine. *Înscriem în sfera miturilor și* Miorița *cît și* Meșterul Manole *care, apărînd mai tîrziu, a păstrat încă vagi precizări sociologice, rămînînd prin forma sa încă în sfera legendei. Cercetînd variantele* Mioriței *este sesizabilă despersonalizarea narației, dezindividualizarea poziției, selectarea factorilor care definesc atitudinea comună unui grup etnic, unei nații, atitudine distinctivă nu a indivizilor din sînul grupului, ci a grupului etnic de celelalte.*

Miturile nu au fost și nu pot fi creație individuală, ele nu acceptă personalitatea unui creator singular, miturile apar — așa cum am spus — dintr-un caz particular căruia i se adaugă nu un alt caz particular, ci doar multitudinea de componente individuale a particularului, selectîndu-se, reducîndu-se la numitor comun prin alienare. Deci printr-un fenomen dialectic, această însumare a particularelor ucide particularul, îl înecă în precizări pînă anulează sfera din care s-a desprins — cadrul social — o include și explodează în universalitate. Miturile nu au o funcționalitate în sensul celei sesizate în arta neagră: ele reprezintă mobilul generator cît și rezultatul ultim al practicilor de ritual. Arta neagră (cultura) este magică prin existență. Folclorul românesc este și mitic (Miorița) *și magic* (Călușul), *fapt care atestă ritmul de apropiere de nivelul celorlalte culturi europene (contactul cu imperiul roman, apariția migrațiilor pe teritoriul românesc au implicat rapida succesiune a posibilităților de utilizare a unui obiect, a făcut imposibil magicul și a determinat pieirea funcționalității semnului magic și translația lui în domeniul esteticului).*

Teatrul folcloric, în măsura în care nu este corespondent al misterelor religioase, este formă de dăinuire a magicului autohton. Pentru că teatrul nu permite eludarea de la intenție și conținut faptic și pentru că mitul este definiția unei atitudini rezultată din obligativitatea unor condiții date și permanente în care contradicția, opoziția nu au loc.

Teatrul folcloric (ca și elementele teatrale din poezia folclorică) rămîne în domeniul magicului și prin maniheismul său. Bun și rău, frumos și urît, pozitiv și negativ și contradicția antagonică dintre ele și-au găsit ecou în ritul bahic-tracic. Noțiunile abstracte au fost încredințate spre reprezentare unei variante particulare a măștilor cultului grecesc. Variantă, cu mult superioară degeneratelor măști grecești care reprezentau nu numai caracterologic ci și nominal personaje aflate în actiune. Doar așa se poate explica păstrarea (tradiția) teatrului folcloric pînă aproape de timpurile moderne: prin încercarea permanentizării funcționalității sale (Călusul, *de exemplu, care ni s-a păstrat azi doar ca rit gestic și sonor, cu foarte puține strigături și descîntece, texte din care reiese limpede functionalitatea similară cu cea aflată în arta neagră). Deci tradiția nu este repetarea fenomenului, adică a reprezentării formale a ritului, ci actul de repetare și perpetuare a funcționalității lui, iar în timpurile moderne e doar încercarea conservării formelor de dăinuire. Orice încercare de a dialoga un mit sau un ritual magic nu este nici pe departe teatru folcloric ci, în cel mai bun caz, doar o cultivare a preferințelor sau a pasiunii unui autor pentru folclor, — ceea ce este cu totul altceva; teatrul „cult" folcloric nu există: e posibilă doar transferarea lui pe o scenă teatrală modernă. Orice artificiu introdus în conținut și desfășurare anulează autenticul și se transformă într-o parafrază — în cel mai bun caz — formală.*

PAUL CORNEL CHITIC

COMPLEMENTUL NOOLOGIC AL TEATRULUI FOLCLORIC

Acceptarea tradiției folclorice în cercetarea artei, adică punerea ei în acord cu actul estetic, nu dă, zicea Camil Petrescu, destulă siguranță teoretică. Sufletul unui popor, credea dramaturgul, nu e constituit din tradiție, ci din forme noologice, adică din mișcări complicate la nivelul idei, nepolute („Teze și antiteze"). Folclorul însă, cu esența sa magică, cu umbrele dezlipite de pe lucruri constituie o primordie necesară apariției formelor exacte de mai tîrziu. În folclor, dacă nu găsim, după opinia curentă, structuri inamovibile și procese computabile estetic, remarcăm funcții ordonatoare, va să zică tot arderi metafizice, regim abstractor de esențe. Proverbele deschid orizonturi metafizice, zicea Blaga, fixînd pentru eternitate „icoane grăitoare" („Zări și etape").

Oricum, o istorie a artei populare e posibilă, nefiind nevoie a mai cerceta și altceva decît termenii ei universali: rezistența temporală, parafraza filozofică aplicabilă oricînd. Iată, acum, momente de teatru folcloric: Brumaliile antice cinstind pe Dionisos Tracicul, un fel de sărbători ale fecundității. Dionisos e un zeu carnal, avînd două simboluri în ordinea transcendentală, care se pot articula în ritualuri și rugăciuni. Conținutul teluric trece repede în propoziții analizabile în teoria stilurilor, prin urmare în cîmpul marilor abstracții. În Țara Oașului sînt jucate și azi situații mitologice primare, rostirea magică, toate sub regimul misterului. Fetele mari dansează goale, ca în elan prenupțial, noaptea în pădurile încremenite, în jurul mătrăgunei. Mătrăguna, se știe, și-a păstrat încă însușirea magică, are întrebuințare homeopatică. Fiind smulsă din sol, afirmă țăranii, ea scoate un vaier adînc. Secrețiile toxice ale plantei, probabil halucinogene, semnalează „substanța" magică. Important e, însă, că în vecinătatea acestei „substanțe", persoana umană se organizează în sensul artei. Vicleimul, sub influența catolică, are în Ardeal o distribuție mai bogată, apar în plus fecioara Maria, Iosif, îngerul Gavril, mai mulți draci. Vicleimul e o dramă liturgică, ea seamănă cu „misterele" din Evul mediu apusean. Față de alte forme de teatru, la noi, vicleimul se „joacă", adică nu mai are utilitate în planul biologic, ci stă ca formă estetică a vieții. El e teatru țărănesc, singurul de acest soi din Europa: recuzita e realizată de țărani, ei compun versurile, cîntă și declamă.

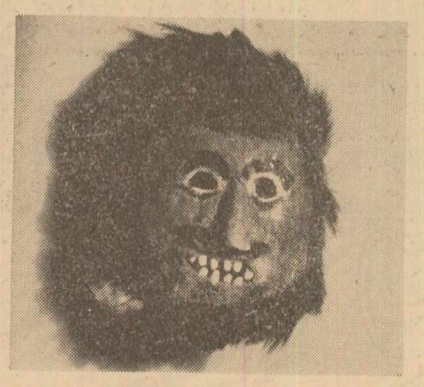
Brumaliile (cu formele derivate: Drăgaica, Brezaia, Caloianul etc.), Vicleimul sînt, nici vorbă, forme elementare de teatru, pe tabla de valori, dar se bizuie pe doi termeni care, ambii, stau sub regimul conceptului: inițiere și participare. Acești termeni, caracteristici și „misterelor" occidentale, au fost comentați dramatic de autori eminenți, între care aș cita măcar pe Gabriel Marcel și Paul Claudel.

Teatrul folcloric din orice zonă etnogeografică exprimă o anume conștiință teoretică. Blaga a remarcat elementul magic, ca imagine-sinteză, în gîndirea științifică, disociind cu tenuitate funcțiile acesteia într-un domeniu îndeosebi rațional. Ne putem însă întreba în continuare dacă pe aceste elemente, ori în afara lor, e posibilă, totuși, o descriere structurală a folclorului, în cazul particular al teatrului. Există, cel puțin în sensul limbajului, o tendință spre o structură autonomă: logic vorbind, o diferență specifică pentru o definiție posibilă, justificare, în definitiv noologică. E vorba anume de structura tranzitivă.

Teatrul folcloric reține unilateral din ceea ce T. Vianu numea „dubla intenție a limbajului" („Despre stil și arta literară") numai „limbajul tranzitiv", adică organizarea raportului social, vocea impersonală. Teatrul folcloric comunică, uneori în formule rafinate (vezi jocul cu măști), conceptul în starea lui pură și anonimă, fără eputiurile existente ale personanei contingente.

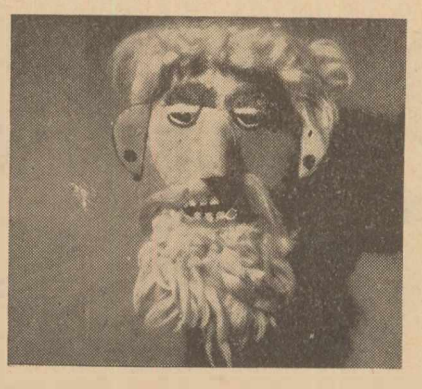
AUREL BRUMARU







— Măști de teatru popular din Vrancea





— „Capră" — două variante
Foto: N. SĂNDULESCU

ECHILIBRU ȘI ORIGINALITATE

Geniul român, de care vorbea cu atîta mîndrie Alecu Russo, se găsește sublimat în creația folclorică a acestui popor. Abia aici spiritul, în afara oricăror prescripții de ordin conținutistic sau formal este liber să se manifeste, nedirecționat de reguli și legi. Creația folclorică nu are ca scop realizarea vreunei valori estetice sau extraestetice. Opera cultă este, dimpotrivă, întotdeauna concepută urmărindu-se anumite legități și norme ale perfecțiunii estetice, statornicite în decursul veacurilor. În acest sens, am putea spune că creatorul de operă cultă este definibil ca o personalitate conștientă. Creatorul popular acționează mai mult în virtutea unui impuls creator care este, după cum spunea Blaga, plin de zăcămintele experiențelor ancestrale, dar care ține mai puțin de conștient, devansînd însă anumite aspecte ale personalității conștiente.

Acesta este desigur motivul pentru care încercarea de a găsi o structură model la nivelul operelor populare a eșuat și aceasta este și cauză inegalabilei armonii și ordini interioare a echilibrului și originalității creațiilor folclorice.

Ca expresie a legăturii intime dintre creatorul colectiv anonim și ambianța sa umană sau naturală, creația populară este *întotdeauna* semnul sau simbolul a ceva, a ceva care se află dincolo de ea și care este întotdeauna exprimat sau reprezentat și niciodată reprodus, imitat sau copiat. Din acest punct de vedere, dacă la nivelul creației culte se poate discuta despre o operă ca despre un eveniment de sine stătător, cu formă și calități proprii și bine definite, la nivelul creației folclorice, încercarea de studiu nu mai acceptă definiția lui Roland Barthes: analiza acelor unități care se repetă și se alternează în permanență prin schimbarea contextelor și prin juxtapunerea unităților, ajungîndu-se astfel la aprofundarea sistemului metaforic care definește lumea operei literare, sau, așa cum crede Lucian Blaga: un efort de raportare a detaliului la întreg. Aici fiecare dintre unități își are funcția sa elementară dar sigură, înscriindu-se nu numai într-un sistem metaforic, dar și într-un univers mitic de valori, astfel că opera folclorică nu se poate supune decît unei viziuni sintetice.

Trebuie subliniat însă că întreaga literatură cultă își trage obîrșia din creația populară și pentru că textul de față se referă la teatru, trebuie spus că însuși jocul actorilor, caracteristic numai genului dramatic, a luat naștere în cadrul sărbătorilor magice, fiind expresia luptei pentru a comunica maselor un anumit lucru (se verifică aici principiul hegelian al cuvîntului ca simbol: cuvîntul rostit direct de către un personaj fictiv). Actorul apare cu mult înaintea teatrului cult în cadrul sărbătorilor noastre tradiționale. În nordul Moldovei, în colinda denumită Malancă, foarte complexă și variată în manifestări, există o urare cunoscută sub numele de „Banda lui Bujor". Personajele acestui text nu numai că dialoghează între ele, dar și joacă acest dialog. Desigur că și în celelalte colinde și obiceiuri există elemente de teatru folcloric. Dar „Banda lui Bujor" întrunește sigur toate caracteristicile unui text dramatic. Personajele — fictive — ale textului sînt: Bujor — căpitan de haiduci, care apare în scenă îmbrăcat haiducește, cu pistoale, cartușe și flintă, Haiducul I și alți trei haiduci cu puști, Ciobanul — cu cojoc întors pe dos, bucium, bici și bîtă, — Ofițerul de vînători, cu pistol și sabie, apoi alți trei vînători și Amanta lui Bujor, femeie uneori, dar cel mai adesea bărbat travestit, cu costum național. Haiducii, ca și vînătorii, au un rol dublu în cadrul acțiunii, ei sînt pe rînd personaje de sine-stătătoare dar — ca și în tragedia greacă antică, — ei au și funcția corului, menit să interpreteze destinul personajului sau însemnătatea evenimentului. Astfel, corul vînătorilor cîntă: „Iată căpitanul, vine înarmat/ Prinde pe Bujor, din lanțuri scăpat/", devansînd momentul capturării eroului, aducînd și unele amănunte privind viața acestuia.

Textul cetei lui Bujor este constituit din două părți de sine-stătătoare. Prima prezintă confruntarea dintre „banda lui Bujor" (Bujor și haiducii) și ceata vînătorilor, conduși de căpitan, culminînd cu prinderea și înlănțuirea lui Bujor. Partea a doua este episodul eliberării lui Bujor de către haiduci, ajutați de Amanta eroului și a împăcării dintre cele două tabere, în hotărîrea unică de a sluji interese comune. Pe tot parcursul textului, dialogul, repetat, dintre eroul principal și cor este caracteristic pentru modul aproape clasic în care se desfășoară acțiunea. Astfel, Bujor cîntă: „1. Eu mă duc codrul rămîne/ Eu mă duc codrul rămîne/ Plîng haiducii după mine/ Plîng haiducii dupa mine/ 2. După min' nu plîngă nime'/ După min' nu plîngă nime'/ Ca n-am făcut nici un bine/ 3. Iar de-oi fi făcut vr-un rău/ Mi l-oi trage singur cu./ 4. Maică, scumpă maică/ De ești pe pămînt/ Vin' de-ți vezi acuma/ Fiu-nlănțuit/." Corul răspunde comentînd: „Lanțurile sînt grele/ Pe mîinuța lui/ Și nu poate să le sfarme/". Bujor cîntă apoi: „Vinde-ți maică-averea ta/ Și-mi deschide temnița", iar corul: „Din temniță de la moarte/ Maica nu te poate scoate/".

De asemenea, caracteristică este și construcția finalului: acțiunea nu este încheiată printr-o ancorare în prezent, ci se sugerează continuarea ei în viitor. Personajele se gîndesc la viitor canalizîndu-și activitatea către un scop bine definit.

Referindu-ne la ideea anterioară, că opera folclorică este semnul a ceva ce se află dincolo de ea și gîndindu-ne la ceea ce Heidegger afirma în *Sein und Zeit*, am spune că folclorul se definește ca fiind o relație artistică a omului cu timpul. În timp ce folclorul liric exprimă existența legată mai ales de trecut, prin amintiri, meditații, evocări, folclorul epic înseamnă trăirea prezentului fără preocupări asupra a ceea ce a fost sau a ceea ce va fi. Personajul este supus aici întîmplării, hazardului. Liricul și epicul distrug acțiunea, deși în ele există acțiune. Dimpotrivă, folclorul dramatic sau de nuanță dramatică, este o relație cu viitorul (desigur, și cu prezentul căci personajele există în prezent, dar acțiunile lor vizează viitorul). De aceea, în acest gen de folclor se ajunge întotdeauna la o tensiune tragică sau comică. Atunci cînd se încearcă coborîrea ideii din sfera gnosicului în ontic, conflictul dintre ideal și real creează o tensiune tragică. Cînd însă se operează în afara problemei idealului, tensiunea va fi de natură comică.

SILVIA UNGUREANU

4



— Gemenii dumneavoastră seamănă extraordinar de mult. Cum îi deosebiți?

— Foarte simplu. Gigi știe să numere pînă la o sută și Mario doar pînă la nouăzeci și cinci

*

Un turist american s-a pierdut într-un vechi cartier al Romei, aproape pustiu. Deodată vede un om cumsecade, tip de vînzător ambulant și-l întreabă:

— Do you speak English?

Și omul cumsecade răspunde?

— Eu nu... dar dumneavoastră?

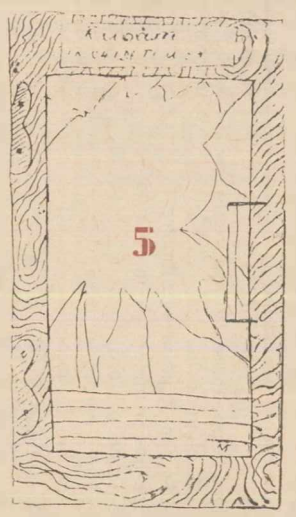
*

Dialogul are loc între două miriapode, în fața unui afiș cu Brigitte Bardot:

— Eh, ai văzut ce picioare frumoase?

— Frumoase, dar puține..

5



6



7



8



Dialog

Mamă, pot să-mi bag un cartof în ureche? *Desigur, scumpule.* Mamă, dar atunci să nu fie prea cald! *Desigur că nu, scumpule!* Mamă, maamă, maaamă. *Da, scumpule.* Mamă, dar atunci să nu fie nici prea mare. *Ai dreptate, băiatule.* Mamă, ce-ar fi dacă aș fi morcov, mamă, sau un stilou. *Da, băiatule.* Din ăla care scuipă cerneală. *Anders, puiule! N-ai voie să-ți pătezi cămașa curată.* Mamă, de ce nu sînt o viespe? *Atunci n-ai mai putea fi Anders, puișorul mamei.* Tu ești cea care hotărăște, asta, mamă? *Asta nu mai știu, Anders, puiule.* Mamă, de ce nu știi nimic? *Asta crezi tu, scumpule.* Mamă, de ce m-am născut eu? *Pentru că am vrut să te avem, tata și cu mine, de asta te-ai născut, Anders, puiule.* Mamă, dacă eu nu vreau să existi, o să dispari? *Sigur că nu, băiatule.* De ce nu, mamă? *Nu știu, Anders, micule.* Pentru că ești o proastă mamă, sau de ce? *Anders!* Mamă, tata spune că ești proastă ca o balustradă de piatră! *Cum poți să crezi una ca asta, Anders?* Doar tata nu minte, mamă? *Tata minte ca un porc.* Prin urmare el minte cînd spune că ești o scorpie, mamă? *Tata vorbește atît de spurcat!* Bine, mamă, dar tu nu îi de loc la tata? *La stricatul ăla bătrîn!* Dar nu-l iubești pe tata, mamă? *Iartă-mă, sigur că-l iubesc!* Cum poți să fii atunci atît de rea și să afirmi că tata minte? *A fost o prostie din partea mea, Anders.* Tu nu înțelegi ce rău îmi faci cînd vorbești în felul ăsta despre propriul meu tată? *Of, băiatule, iart-o pe mama ta rea și fără minte.* Fie, treacă de la mine. *Mulțumesc, scumpule. Mulțumesc că ești drăguț cu proasta ta de mamă.* E-n ordine, mămico, dar în orice caz n-o să fiu așa de prost ca tine cînd o să fiu mare.

Traducere din limba suedeză de PETRE BANUȘ

26



tenii săi discutară despre lucrul acesta, și deseori esteți și critici de artă se cățărară pe mica scară măcinată de carii ce ducea la atelierul prăfuit și torid al artistului. — Statuia e remarcabilă, spuse pe un ton elogios președintele Academiei din localitate. Îmi voi permite doar o observație. Atîta timp cît se prezintă așa, fata asta nu știe ce să facă cu brațele. În locul dumneavoastră, eu le-aș reteza fără nici o ezitare. Atunci va putea, într-adevăr, să stea alături de Venus din Milo, la care absența brațelor ridică un semn de întrebare și constituie o atracție suplimentară.

Pygmalion urmă sfatul întocmai; fiindcă era într-adevăr un băiat de treabă.

Într-o bună zi, primi vizita unui funcționar, care fusese trimis de Ministerul Artelor și Științelor, în vederea „unei eventuale achiziționări a statuii". Omulețul mititel, uscățiv și îmbrăcat cu o redingotă, examină viguroasa figură de marmură cu lornionul atîrnat printr-un șiret negru de unul dintre nasturii jiletcii, lăudă „sobrietatea concepției", dar manifestă

24



citeva scrupule în ceea ce privește „atributele secundare ale sexului, care erau puțin prea pronunțate".

— Ce-înțelegeți prin asta? întrebă Pygmalion, care nu sesiză această decentă terminologie științifică.

— Sînii îmi par a fi un pic prea provocatori, preciză funcționarul. Înțelegeți, statuia va fi destinată sălii de festivități a unei școli pedagogice de băieți. Pentru oameni maturi, acest detaliu n-are nici un efect excitant, dar noi trebuie să ținem socoteală de emotivitatea băieților, care se găsesc în plină fază de pubertate. Nu puteți să suprimați totuși acești sîni, și de ce nu, și capul, căci această ochiadă este puțin cam lascivă? Ne-ar rămîne un tors magnific... Și, plecînd, omulețul pomeni ceva și în legătură cu „un eventual comision, pentru o eventuală comisie"... Or, Pygmalion nu se prea pricepea la aceste aluzii pentru „cine are urechi de auzit să audă", și cărora le e deajuns un cuvînt spus pe jumătate. Aceasta explică poate pentru ce, cu toate că artistul făcu întocmai după obiecțiile morale ale cenzorului oficial, nici un credit din bugetul Ministerului Artelor și Științelor nu fu afectat cumpărării „Zeiței Eterne".

Urmă Bellorio, directorul Galeriei de Artă „La Panthère", care încercă salvarea capodoperei. Dar cum în acel moment lansa „orthoplasticismul", sau „plastica liniei drepte" — tendință estetică ce blama orice linie curbă — văzu grave inconveniente în cele cîteva rotunjimi pe care statuia, chiar așa mutilată, le prezenta încă.

Întotdeauna conciliant, Pygmalion se conformă dorinței moderniștilor; transformă torsul în ceva care poate ar fi putut servi drept poartă pentru vehicule, și care deveni „Aspirațiune spre libertate".

Între timp „orthoplasticismul" n-avu succes la

— Și ce-ați vrea? Să deschid ușa ca să se facă curent și să meargă ascensorul?

Mi-am aprins o țigară:

Nu-i nimic, nu se supără, o să înțeleagă.

Trecuse cam un sfert de ceas, cînd am simțit o durere în stomac.

— Au...

M-a lăsat douăsprezece secunde, și iar.

— Au, au, au...

Durerea nu trecea cu „au"... Și acum ce-i de făcut?

Ce-am făcut e mai bine să trec sub tăcere. Cînd a venit curentul, nu am mai urcat, ci am coborît. I-am întins portarului o hîrtie de 200...

— Am avut un accident...

M-a privit lung de parc-ar fi spus: „Nu ți-ar fi rușine", și a ascuns banii.

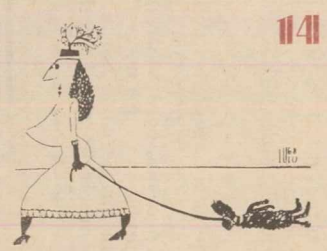
Am fugit acasă. Aveam nevoie de o baie. Nevastă-mea lipsea din fericire. Cînd am tras sertarul să caut colonia, mi-au căzut sub ochi „bomboanele". Pe ambalaj scria „ciocolată purgativă".

În românește de CONSTANTIN IOANNIDIS

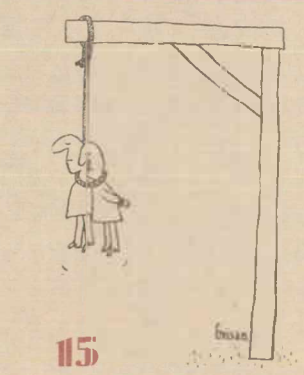
13



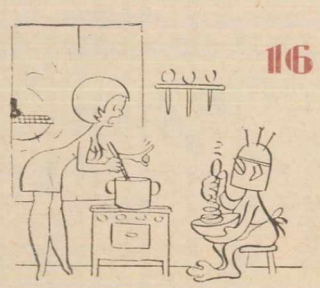
14



15



16



NIKOS TSIFOROS

Întrerupere de curent

Ah, doamna Durudumba! Doamne, de ce mi-ai scos-o în cale? Era nevoie ca eu, om serios, însurat, cu scaun la cap, s-o cunosc? Bine, și dacă am cunoscut-o, trebuia să mă pierd într-atîta?

Am văzut-o pentru prima oară la mine acasă.

— Cóco, m-a strigat Evanthia, nevastă-mea (Mi-e tare rușine să mă strige nevastă-mea Cóco. Cogeamite bărbat, ce dracu! Sînt papagal? Am zîmbit totuși.)

— Vino să-ți fac cunoștință cu o bună prietenă.

Am luat mîna doamnei Durudumba.

— Îmi pare bine, mi-a spus.

Avea o privire umedă și plină de ispite. Parcă spunea: „Ah, ce drăguț puișor ești tu!" Cînd am rămas singuri, Evanthia mi-a explicat:

— Știi, sărăcuța e văduvă...

— Nu mai spune!

— De ce?

— Nenorocitul de bărbatu-său avea așa o bucățică și a murit ca un prost!

— Și are un suflet...

Asta m-a dat gata. Una ca ea îmi trebuie mie. Să mă-nțeleagă. Am tăcut să nu intre Evanthia la idei.

Într-o seară, cînd a început pe neașteptate să plouă, am condus-o cu mașina. Altă dată, pe jos. Într-o duminică, la prînz, am mîncat la restaurant toți trei.

Pînă la urmă m-am mărturisit cucoanei.

— Nu e bine ce faci — mi-a spus ea. Eu sînt prietenă cu Evanthia.

— Ai văzut pe cineva să se-ndrăgostească de un dușman?

— Asta-nseamnă trădare!

— Te rog! Trădare nu e, și chiar dacă-ar fi, e foarte plăcută.

— Mi-ar fi rușine s-o privesc în ochi!

— Mie, c-o văd zilnic, cum nu mi-e rușine?

— Dar...

Așa mă ducea cu prețul madama. Și eu mă topeam ca o luminare de Înviere, fiindcă nu e ușor la cincizeci de ani să ți se mai facă nazuri.

— N-ai pic de respect pentru vîrsta mea!

— Vai de mine! Dar Evanthia?

Păcatele mele! Cînd o văd pe Evanthia îmi vine să-i dau palme, mă-nțelegi! Să intre ea între noi!

Am ajuns să plîng în fața doamnei Durudumba! Bine-nțeles că m-am prefăcut, dar momeala a prins.

— Plîngi!?!

— Plîng!

— Atît de mult mă iubești?

— Atîta și încă pe deasupra!

Și dăi, și plîngi, și jură-te. Pînă la urmă am scos-o la capăt.

— Mîine seară, la șapte, acasă la mine — mi-a zis.

De bucurie era să-i spun nevestei. Și-a doua zi după masă spală-te, bărbierește-te, pune-ți cămașă curată, colonie... Evanthia mă privea curioasă...

— Încotro?

— Vine un director din străinătate.

Înainte de-a pleca, mi-a adus o bomboană de ciocolată și-un pahar cu apă

— Îndulcește-te, puiule, că pleci la lucru.

Am mîncat și-am sărutat-o. Sărutul Iudei. La șapte fără cinci, eram în fața casei. Luasem și niște flori.

„Punctualitatea e politețea regilor" — m-am gîndit. Am să fiu sus exact la șapte.

La șapte fără două minute intram în ascensor. Am apăsat pe-al șaselea buton și liftul a început să urce.

Cînd, deodată... s-a oprit. S-au stins și luminile.

N-am scos nici un cuvînt, doar bricheta.

De jos se auzi o voce:

— E cineva în ascensor?

— Eu sînt!

— Unde mergeți?

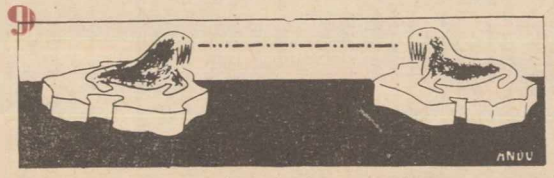
— La șase!

— Nu mai mergeți. Nu-i curent!

— Și-am să rămîn aici atîrnat ca un zmeu de sîrmele de telegraf?

În românește de CONSTANTIN IOANNIDIS

9

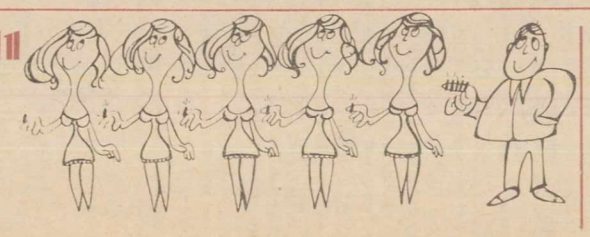


DESEN DE OCTAVIAN ANGHEL

10



11



12



27



— Ați văzut ce-a pățit Ion Ionescu?

— Nu.

— Și-a tăiat și ăștălalt picior?

— Da' bine-nțeles... Din partea mea și ălălalt; ce contează?

— Zic pentru dumneavoastră, spuse bătrînul domn încurcat.

— Pentru Dumnezeu! surîse faimosul chirurg. Dă-l încoa' repede. Prea ești delicat. Uite-l și pe ăsta, gata, spuse apoi.

— Cum vi se pare? întrebă bătrînul domn cu barbă pe vecinul dinainte, contemplîndu-se gînditor.

— Foarte bine! spuse vecinul de pat privindu-l amabil. De ce nu vă tăiați și mîinile?

— Eh! nici chiar așa un deranj!, exclamă bătrînul domn surîzînd și privindu-l cu timiditate pe celebrul chirurg.

— Dar nu mai fiți atît de politicos! spuse plictisit faimosul chirurg. Pentru asta sînt aici, nu? Deci, le tai!

— Iat-o pe soția mea! strigă deodată bătrînul domn surîzînd unei doamne care venea din fundul coridorului.

— Bună ziua, doamnă! salută faimosul chirurg ducînd afară mîinile și cele două picioare.

— Bună ziua, doctore, răspunse soția bătrînului domn cu barbă. Cum te simți? întrebă apoi, adresîndu-se soțului.

— Bine. Trage puțin cearșaful!

— Dar ce ai făcut? întrebă surprinsă doamna. Doamne sfinte, nu te pot lăsa un moment singur că faci imediat ceva după capul tău! Îți stătea atît de bine cu mîini și picioare!

— Acum, doamnă, dacă toți vor să și le taie, știți... spuse faimosul chirurg surîzînd, îi stă mai bine așa.

— Înțeleg, murmură doamna, o fi... dar după mine îi stătea bine și înainte.

În românește de CORNELIA PLOHOTNIUC

public, și fu înlocuit curînd de „pneumoplasticism". Materialul statuilor, de acum înainte, nu mai era argila, ipsosul, marmura sau bronzul, ci numai cauciucul. Și, în funcție de modul în care se umfla (la toate operele de artă era anexată gratuit, la livrare, o pompă de bicicletă), se obținea, plecînd de la una și aceeași statuie și umflînd-o mai mult sau mai puțin:

„Deznădejdea" (cu 25 litri de aer)
„Seninătatea" (cu 50 litri de aer)
„Deșteptarea" (cu 75 litri de aer)
„Frămîntare" (cu 100 litri de aer)

Dar „Zeița Eternă" rămînea, vai! o bucată de marmură și nu putea, prin urmare, să fie în pas cu ultimele evoluții ale artei. Pygmalion muri de foame și de descurajare. El fu încredințat sînului matern al pămîntului, într-un mormînt pe care uitarea și buruienile luxuriante nu întîrziară să-l acopere. Moștenitorii cedară statuia, pentru valoarea marmurii, unui pietrar. Hazardul vru — pentru a permite autorului prezentei povestiri să folosească efectul unei frapante antiteze — ca, puțin timp după aceasta, Daisy să vină chiar la acest meșteșugar să comande o mică piatră funerară. Ciinele Mirza, mîngîierea orelor ei de singurătate (marele financiar era tot timpul în cele patru părți ale Europei, ocupat cu organizarea unor trusturi), sucombase în urma unei indigestii zaharoase. Doamna alesese, pentru mormîntul micuțului său, marmura care rămăsese d'n „Zeița Eternă", fără a recunoaște în ea propria-i statuie. Și în locul unde cîndva figurase semnătura „Pygmalion" se gravară aceste cuvinte:

„CONCESIUNE PE VECI"

În românește de VALER CONEA