

viața românească

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

6

a n u l
X X III
iunie 1970

experiență, căutare, aventură

IOANA CRETULESCU	3	ipostaze
M. BLECHER	8	vizuina luminată (fragmente)
DIMITRIE STELARU		prietena mea ; spre lurne ; xxx ; câteva zile ; la o piine
RADU TUDORAN	20	galopul cămilei (fragment de roman)
VLAICU BĂRNA	32	cules ; triada ; mergem mai departe ; cai sălbatici ; gemenii ; caligrafie ; îmblânzito- rul de șerpi
CORNELII) OMESCU	36	noaptea (nuvelă)
GRAHAM GREENE	53	dincolo de pod (nuvelă)
•		
PAUL GEORGESCU	60	bivalenta aventurii
I. NEGOIIESCU	63	m. blecher sau „bizara aventura de a fi om”
ADRIANA ILIESCU	75	camil petrescu și anton holban, literatura ca experiență
MARIA-LUIZA CRISTESCU	81	aventura arivistului
•		
ANA MARIA RARES	86	charles dickens : aventura-corte
VIRGINIA CARTIAN'J	90	graalul, mitul celtic al căutării
PETRU POPESCU	95	picaresc și aventură în ficțiunea americană
SAVIN BRATU	100	în căutarea cărării pierdute
AL. SEVER	104	arsene lupin contra lui herlok sholmes

cronica literară

M. PETROVEANU	112	ileana vrancea : „e lovinescu, artistul” ; mircea martin • „generație și creație”
---------------	-----	--

pe marginea cărților

DEMOSTENE BOTEZ	118	mircea molifa : „cronica anului 2000”
-----------------	-----	---------------------------------------

eseu

ADRIAN MARINO j 121 avatarurile unei idei literare: epicul

cronica ideilor

ION POGORILOVSKI I 129 o aventură multimilenară : gândirea mitică
j în cultura modernă

cronica filmului

D. I. SUCHIANU | 134 ce este și ce nu este aventura

cronica radio — t.v.

L. DANIEL | 141 t.v. — cronică retrospectivă
ANDREI SAVU | 145 radio — aprilie 1970

miscellanea

ghilgameș — enkidu, unul ; ipostazele unui rătăcitor (**rodica iulian**) — bunyan —
pelerinajul căutării (**petru popescu**) — dragoste și geometrie (**l. c.**) — parola
libertății (r. **i.**) — „moara cu noroc” în spațiu (**p. p.**) — munții lui hogaș, în
timp (**iuliana coporan**) — „călărețul singuratic” (**ioana cretuleseu**) — orizont
1980 (**l.d.**) 148

cărți noi

8. SOLACOLU: alexandru balaci: „niccolo machiavelli” — ANDREI ROMAN: matei
călinescu: „versuri” — TRAIAN STOICA: h. zincă: „o crimă aproape per-
fectă” — VLAICU BÂRNA: c. apostol: „amarul sînge al strugurilor” —
EUGENIA ANTON: n. tăufu: „enigmatică soiveig” 161

revista revistelor din țară

„tribuna”, nr. 12—13/1970 (**ponocrat**) — „calendar literar” (e. mânu) — „licăriri”,
nr. 1—2/1970 (**d. b.**) — „sinteze” (**v. p.**).

revista revistelor de peste hotare

„neva”, nr. 3/1970 (i. **p.**) — „ecoul est-vest” (**c. baltazaif** — „weimarer beitrage”
nr. 2/1970 (**p. i.**) — „nuova ontologia” nr. 2031/1970 (**c. n. negoită**) —
„epoca” nr. 1018/1970 (**c.n.n.**)

joaia crefilesei

ipostaze

Marile opere de artă se construiesc întotdeauna în jurul unui simbol. Printr-un fel de extensiune a semnificației, simbolul înseamnă o esență, iar opera de artă este vestmîntul care o îmbracă. Dar a cuprinde o esență presupune o căutare îndelungă, experiență artistică și, dată fiind amploarea tentativei, ne îngăduim s-o numim, metaforic, aventură. Orice carte mare este o aventură a ideilor și a limbajului. Și nu ni s-ar fi părut înțelept să definim triumphiul de termeni al titlului tematic, în geometria lui literară, fără să începem prin a vorbi de scrierea unei cărți, locul în care ei conviețuiesc cel mai adesea. Dar ne vom întoarce la noțiune pentru a o surprinde în relieful ei lingvistic și semnificativ.

Inițial, cuvîntul nu însemna decît întîmplare, dar mai tîrziu, în zona limbilor romanice, el a început să conțină o supradimensionare. Aventura va fi de aici înainte o faptă sau un șir de fapte extraordinare, aproape fabuloase, nescutite de obstacole, axate în genere în jurul ideii de căutare, de tendința către un sens profund, un ideal, adesea intangibil pentru că virtual. Dar inseparabil, pentru că, o dată Idealul atins, aventura se încheie, se anulează. Evident, ne gîndim la noțiunea de aventură în sensul ei major, aproape magnific. Primul și cel mai important din atributele indispensabile ale aventurii este acela de a include în miezul ei omul. Nu există aventură în afara omului. Orice alt proces asemănător se poate numi desfășurare, evoluție, parcurs, creștere, descreștere, dar — păstrîndu-se proprietatea termenilor — aventura aparține umanului. Firește, se pot folosi metafore pentru orice element, se pot numi aventuri orice fapte, dar acestea degenerază noțiunea. Aventura trebuie simțită și receptată ca aventură, ori aceasta nu se poate întîmpla în afara sensibilului omenesc. Lucrul e aproape axiomatic și nu are nevoie de demonstrație.

De altfel, cea mai cunoscută și circulată sintagmă este „aventura spirituală”. Deci, se presupun două elemente obligatorii, omul și timpul. Conlucrarea dintre om și timp are un rezultat inițial : experiența, și o țintă finală : idealul.

Relația dintre experiență și ideal nu poate fi decît căutarea. Există, fără îndoială, nu o experiență izolată ci un lanț de experiențe care puse în legătură temporală definesc itineranta căutării. Aceasta este de fapt aventura. De aici o serie de trăsături auxiliare, dar de neignorat.

Experiența presupune pătrunderea într-o zonă necunoscută. Altfel, ea n-ar putea fi experiență. Deci, orice experiență este un pas din

necunoscut spre cunoaștere. Și astfel se constituie valoarea inițiativă a unui asemenea act. Pe parcurs inițierea se transformă în cunoaștere, căutarea începe a dobîndi finalizări. Ultimul prag înseamnă încheierea ciclului. O dată atins punctul terminus, aventura este încheiată fie pozitiv, în sensul victoriei, fie negativ, în sensul eșuării. Firesc, de vreme ce se străbat ținuturi necunoscute și împinzite de opreliști. Infiltrat necunoscutului rămîne întotdeauna riscul. Cu alte cuvinte, riscul aparține condiției de existență a aventurii. Se constituie așadar o gamă infinită de caracteristici ale unei asemenea căutări. Dar concepută ca aventură, ea conține o doză de hiperbolizare care îi conferă caracterul de miraculos, de neobișnuit. Insolitul, deci, este și el un dat imanent aventurii.

Intorcîndu-ne la artă și evident la arta literară și folosind voit metafora pe care o aminteam la început, putem afirma că în constituirea ei orice operă literară este o aventură: procesul alcătuirii ei este procesul experienței și căutării: opera încă necreată are toate premisele aventurii. Se cunoaște doar punctul de pornire, nu și cel final. Dar în această ipostază raportul dintre operă și comentatorul ei este unul foarte general, distanțat și nefiltrat prin nevoia incursiunii profunde. Se crează însă premisa unei alte metafore: incursiunea critică, de orice gen ar fi ea, stă tot sub semnul unei căutări, unei aventuri. Numai că ea este înzestrată cu un fel de fir al Ariadnei, pentru că există un traseu care trebuie urmat dar căruia niciodată nu-i rămîi cu certitudine fidel. Cum însă nu există sentință interpretativă absolută, cum nu adevărul perfect al judecății ci validitatea face obiectul interpretării, critica poate fi o aventură, adesea spectaculoasă, niciodată definitivă.

Ne simțim însă datori să nu abandonăm rigoarea științifică, așa încît vom încerca să definim noțiunea de aventură în literatură la cele trei nivele pe care le oferă cercetarea literară, știința literaturii, și anume: istoria literară, teoria literară și critica literară. Delimitările au evident un scop didactic și clarificator pentru că se știe: aceste trei nivele nu au o existență autonomă decît într-o accepție cu totul virtuală. Se găsesc, desigur, trăsături definitorii pentru fiecare din ele, dar zonele de interferență sînt de asemenea apreciable.

Raportată la istoria literară, noțiunea de aventură are o dimensiune mult mai pregnantă temporală pentru că există înscrise periodizări, delimitări de epocă acoperind o structură literară relaționată în funcție de anumite caracteristici proprii unei anumite societăți, unui anumit timp. Fiecare din aceste etape s-a constituit ca un proces adunînd sub semnul lui datele fundamentale ale unui teritoriu literar. În sensul acesta se poate vorbi de aventura barocului, a clasicismului sau a romantismului. Sigur că ne putem opri la aventura unui curent literar considerînd că trăsăturile și oscilațiile sale interioare constituie tot atîtea experiențe favorizînd o căutare majoră. Dar și aici poate că merită extinsă și aprofundată noțiunea, creîndu-ne prin mijloacele comparației posibilitatea urmării acestor curente peste vreme, uneori chiar prin salturile miraculoase pe care le pot face la mari distanțe de timp față de epoca constituirii lor. De pildă, nu o dată vom găsi schemele barocului în literatura modernă: „Marele teatru al lumii din Salzburg” de Hugo von Hofmannsthal nu este cu siguranță străin de autosacramentalul lui Calderon de la Barca „Marele teatru al lumii”. De altfel, la vremea aceea, esteticienii germani descoperiseră vigoarea și patosul barocului spaniol, care părea să corespundă stării de conștiință din epoca lor.

Cu alte cuvinte, sîntem întotdeauna obligați să considerăm aventura în istoria literaturii sub forma a două ipostaze: una, cea intrinsecă, de apartenență interioară procesului, și cealaltă, de filiații

corespunzându-și peste vreme uneori într-un mod violent, aproape programatic, alteori atît de subtil încît pot scăpa observației. Așa se întîmplă cu marele tezaur folcloric, rampă de lansare a oricărei literaturi culte. Ne cunoaștem eroii naționali, îi asemuim cu cei din alte meleaguri, le conferim deci universalitate. Dar îi știm atît de bine încît uneori îi pierdem în filele literaturii culte și într-un tîrziu abia cu greu ne dăm seama că Șoimăreștii sau Jderii sînt și ei niște Feți-Fr--°Ș' și că fiecare răzvrătit ucis mișelește seamănă cu Toma Alimoș. Dar Kira Kiralina, binecunoscuta baladă și scrierea lui Panait Istrati ?

Mai există și modalitatea de corespondențe printr-un fel de obsesie sensibilă și continuă. Tipic, și poate chiar singurul exemplu de asemenea periplu neinduplecat este mitologia. Aproape că nu există epocă și zonă literară care să nu fi reluat într-un fel sau altul motivele mitologice, evident transpuse corespunzător unor noi realități, unor noi sensuri. Concepția despre lume, conștiința umanității este în perpetuă evoluție. Dar nevoia de a reconsidera esențele este un dat obstinent al conștiinței artistice. Marile probleme ale existenței care formează constantele întrebări și frămîntări ale spiritului uman revin pe fiecare treaptă a istoriei culturii, reconstruite, remodelate, resemnificate. De ia Homer pînă la James Joyce, Odiseea s-a respus cu noi sensuri, cu noi modalități adecvate fiecărei epoci, dar stăruind asupra aprofundării esențelor, readaptate unor noi societăți, unor noi stări de conștiință. Și chiar dacă am detașa doar călătoria, această imensă aventură, de cîte ori nu s-a îndeplinit ea poate cu mai puțini sorți de izbîndă, de cîte ori nu a însemnat ea descoperire geografică, cucerire a munților sau expediție la poli. Și cîți Ulisse iluștrii sau alții omonimi nu vor fi existînd în istoria umanității ?

Exemplele motivelor mitice sînt atît de numeroase încît nu ne îngăduim să le amintim aici. Dar se poate desprinde o altă trăsătură a acestei aventuri milenare : gîndirea mitică. Și ea își are istoria ei, cu adinei aderențe mai ales în epoca modernă. Perioade de stagnare, de criză, de uitare au alternat cu cele de rezurrecție, iar contemporaneitatea pare să se refugieze la adăpostul gîndirii mitice pentru păstrarea valorilor eterne ale omului esențializate pînă la purificare.

Gîndirea mitică, evident aferentă terenului de istorie literară, ne permite însă trecerea spre domeniul teoriei literare. Gîndire înseamnă totalitatea unor concepții. Cele cu aplicativitate literară se abandonează aventurii doar în ipostaza definițiilor. Și faptul este cît se poate de normal. O definiție nu este niciodată sigură. întotdeauna parcursul ei este o căutare a cuprinderii cît mai totale a semnificațiilor. Adăugarea unei noi experiențe literare înseamnă un nou prag în definiție. Adăugarea unei noi accepții înseamnă modificarea unghiului de definire. Și astfel de-a-lungul timpului (deci nelipsită este legătura cu istoria), o idee literară își poate modifica înțelesul, se poate îmbogăți, se poate transforma. De pildă conceptele de epic sau de liric (noțiuni teoretice) care au străbătut un drum lung, au astăzi o adevărată istorie.

Critica literară va adăuga informațiilor istorice și cumpănilor teoretice parcursul interpretărilor. Afirmăm mai sus că orice interpretare critică poate fi o experiență, o căutare. Prin intermediul aventurii critice se vor desluși celelalte, aventurile cu adevărat literare, poate mai puțin speculative dar fără îndoială mai spectaculoase. Și aici sîntem liberi să ne alegem domeniul comparațiilor între opere, definirea lor în funcție de apartenența specifică.

Considerînd fapta extraordinară ca o experiență într-un itinerariu al căutării se poate afirma că, în literatură, marea aventură nu va fi niciodată un joc gratuit, înfăptuit de dragul jocului, ci un periplu existențial. Dacă am lua, de pildă, în considerare pelerinajele, pe care

ni le oferă literatura alegorică (mai cu seamă schema alegorică a traseului cu destinație și schema alegorică a luptei) și care au generat modalități răspândite în multe zone literare — de la „Divina Commedia” a lui Dante și pînă la „Drumul spre Damasc” de Strindberg sau chiar „Castelul” lui Kafka, vom constata că ele reprezintă traiectorii spirituale de dezbateră a unor esențe umane (vezi Vera Călin, Alegoria și esențele — ELU — Buc. 1969).

Evident că în asemenea scrieri primează un dinamism al stărilor de conștiință avînd ca rezultat migrarea pe teritorii sublimite către simboluri primordiale. Însoțind întotdeauna o căutare a spiritului, lanțul de experiențe al aventurii se constituie practic din convenții artistice deosebite care, oricît de abundent epice ar fi ele — și este chiar obligatoriu ca traversînd o multitudine de stări de conștiință, acestea să poată fi conținute în pluralitatea situațiilor epice — conduc spre esențe, spre general.

Dar fiecare operă literară reprezintă în fond un cerc autonom în care se desfășoară structura ideatică proprie, în cadrul unei construcții fictive, artistice. Și există de fapt tot atîtea modalități de structurare cîte opere literare cunoaștem. Valorile se decantează însă doar la nivel estetic.

Fără îndoială că „Divina Commedia” este ilustrarea literară a unei mari aventuri spirituale, cu adinei rădăcini în conștiința umană, în timp ce romanele lui Sir Walter Scott sînt niște scrieri de aventuri și ele axate în jurul unei idei, — lupta pentru dreptate, triumful binelui — dar problematica se situează într-un plan mult mai puțin profund. Distanța se realizează prin depărtarea sau apropierea de mimesis. Această primă delimitare ne oferă posibilitatea izolării unor tipuri de experiențe existente în literatură și asimilabile aventurii. Căutarea spirituală constituie o ipostază cu adinei aderențe și multiple modalități artistice. O semnalam vorbind despre „Divina Commedia”, dar ea începute din vremurile străvechi o dată cu „Epopoea lui Ghilganieș”, unde sensul primordial era cunoașterea inițiativă. Spicuim din parcursul ei spre literatura modernă „Călătoria pelerinului” a lui Bunyan, și chiar „Faust” de Goethe.

În acest caz, faptele extraordinare se petrec într-o zonă mult mai abstractă, mult mai fictivă. Ele pot întîlni chiar convenția fantastică și mai ales se pot alcătui în jurul schemei alegorice deținătoare de valori esențiale. Sau, tot atît de des, această căutare poate împrumuta formula mitului pînă la descendența ei modernă. Ne sprijină afirmația mai ales opere moderne ca „Prometeu rău înlănțuit” de Andre Gide. „Mitul lui Sisif” de Albert Camus sau „Don Juan și dragostea pentru geometrie” de Max Frisch. Tot de factură spirituală, dar cu deschidere spre alte zone, se instaurează : experiența sentimentală pornită de la legenda lui Tristan și a Isoldei și continuîndu-se în toată literatura în diferite variante : marile povești de dragoste nelipsite din cărțile timpului. Și din nou reversul modernității : incursiunea psihologică cu toate avatarurile ei.

Un loc important îl ocupă de asemenea scrierile axate în jurul traseului istoriei și civilizației. Aici ne putem întoarce la Ghilgameș, pentru valoarea sa de erou civilizator (dovadă a inevitabilelor interferențe) dar putem stărui vreme îndelungată asupra eroilor din basmele noastre, așezați în aceeași zodie. Și firește tot aici se înscriu marile epoei naționale cu vestiții înfăptuitori ai istoriei ca și marile romane, de pildă majestoasa carte a lui Tolstoi „Război și Pace”.

Tot atît de vestiți, deși mult mai puțin majestuoși sînt însă și eroii aventurii sociale, eroii parvenirii și dobinzii. Ei au, probabil, vechimea ideii de venit și operele literare nu i-au ignorat ci, dimpotrivă, și-au manifestat poziția lor critică, sarcasmul, chiar ultragiul.

Cu Balzac, aventurierii, pe adevăratul lor nume ariviști și-au găsit încercuirea artistică și protestatară.

Ei există și în literatura română cu serioase capete de acuzare semnate de N. Filimon, Slavici sau Mateiu Caragiale.

Dar cât de mult se deosebesc ei, cu infiltrările josnice și periculoase, cu înaintarea obsesivă și conștientă pe treptele ierarhiei sociale, luptind doar cu arma fraudei și săvârșind furturi în buna credință a oamenilor, de ceilalți aventurieri sociali pe care ni i-a zugrăvit literatura picarescă !

„Lazarillo de Tormes" sau „Gil Bias de Santillane" traversează și «i clase sociale în care se instalează fie ca martori fie ca slujbași. Dar nu pentru beneficii, nu pentru dobândă, pur și simplu pentru existență, și pentru că le lipsește sau li se refuză condiția stabilității. Călătoria prin diverse medii sociale nu-i modifică structural, nu-i transformă în personaje abjecte. Ei rămân aceiași, poate îmbogățiți în experiențe, poate ridați psihic, dar nicidecum alterați.

Călătorii adevărați, aventurierii, prea puțin cunoscuți lumii, descoperitorii cei mai deschiși pericolului fizic și natural, temerari căutători ai necunoscutului mai ales, din cale-afară de răbdători — își au locul convenit în imensa literatură de călătorii. De la Robinson Crusoe la eroii lui Thor Heyerdal din „Kon-Tiki" ei par a fi posesorii scadenței celei mai acute și accesibilității celei mai extinse pentru marele public. Și tot așa ne-am obișnuit să ne apropiem de autentic, de realitate, sau să ne furnizăm sortii viitorului prin ficțiunea vizionară a lui Jules Verne sau H. G. Wells, ficțiuni devenite, astăzi, realități posibile.

Cel mai extins teritoriu îi rămâne însă scrierii înfățișând lupta pentru dreptate, evident cu rădăcini în istorie, dar conturându-se iu linii de sine-stătătoare, pe care literatura modernă le reprezintă mai ales prin narațiunea de tip „western" și apoi prin foarte abundentele serii de ficțiuni polițiste. Trebuie avut aici în vedere, trăsătura esențială a acestor genuri ; lupta dintre bine și rău, spiritul justițiar.

De altfel, descendența acestei idei este veche și prezentă în orice literatură. Ce oare altceva înseamnă, la noi, „Baltagul" lui Mihail Sadoveanu ?

Dar lupta pentru dreptate depășește ideea plății de la om la om. Ea înseamnă mult mai mult când lupta se dă pentru dreptatea colectivității și nu doar a individului. Tot la Sadoveanu vom găsi faza luptei tenace a Fraților Jderi. Aici nu e vorba de o tentativă izolată sau pentru câțiva izolați, ea are sensul mult mai dens al puterii omului de a modifica lumea, viața. Altfel, cum s-ar fi putut înfăptui toate revoluțiile care au marcat momentele cruciale ale istoriei ?

Conștiința revoluționară impune însă și alte date legate de valoarea umană. Este și aici căutarea omului care „vrea să afirme, cu disperare, prin actele sale un absolut pe care viața i-l refuză" (R. M. Alberes — „Istoria romanului modern").

Fenomenul este cuprins cu intensitate și luciditate artistică în proza română contemporană, de pildă în romanele lui Zaharia Stancu și Marin Preda (pentru a nu cita decît două nume reprezentative) : nu numai omul, ci însăși condiția umană este pusă în discuție. Lupta nu poate exista numai în idee și în afara acțiunii. Dincolo de existența sau aventura izolată, actul este obligatoriu, ca o certificare și o pecetluire a forței omenești. Existența în conștiință nu-i suficientă. E nevoie de autentic, de real. Lupta omului cu sine, pentru umanitate, este nevoia de a crede în valoarea faptei. Dacă nu poate fi absolută, trebuie totuși să ajungă utilitară, reformatoare. Goana este exacerbată, ardoarea este continuă, neliniștea nu poate lipsi. Este însăși condiția omenirii către progres.

in. blecher



vizuina luminată*)

Cinici evoc vreo amintire clin acestea cu cehii inchiși și ea renaște ou intensitatea lealității de odinioară, cînd altădată imi trec prin cap cu aceeași intensitate și în aceeași convingătoare lumină decoruri și irotimiplări cari n-au existat niciodată, oîmîd apoi, deschizînd ochii privesc în jurul meu în diupănamiaza insorită și în privire imi țîșniese ca fin-țîniile arteziene taate culorile și fermele zilei, verdele mărunt și răsfirat al ierbii, ga/libanul lucios de mătăsă chinezească al daliilor și albastrul copilăros al florilor de „nu mă uita” la care răspunde albastrul intens și neted al ceriului, atît de intens și atît de neted încît misterul lui imi învăluie creierul în aburi de luldă amețală ; cînd amintiri, viziuni și decoruri mi se perindă .astfel dincoace și dincolo de pleoape mă întreb adesea ou mare emoție care poate fi sensul acestei oooitînue iluminări interioare și a cîte parte din lume o constituie dinisa, pentru ca răs-punsul, în mod inexorabil, să fie întotdeauna la fel de descurajant...

Este în fondul irealității o .neînțelegere de imensă amploare și de grandioasă diversitate dim oare imaginația noastră extrage o infimă can-titate, atît cit îi trebuie pentru ca, adunând cîteva lumini și cîteva in-terpretări, să-și constituie „firul vieții”. Și fiiriiu acesta al vieții, ca o fină și continuă șuviță de lumină și de visuri, fiecare om îl extrage din maternul rezervor al realității, plin de decoruri și de întâmplări, plin de viață și de vis, așa cum copilul neștiutor apasă stoul mamei și suge țîșnituiră de lapte caldă și hrănitoare.

în timpul care „nu s-a scurs încă” zac toate intimplările, toate, sentimentele, toate gîndurile, toate visele care n-au avut loc încă și din dare generații și generații de oameni își vor scoate partea necesară de realitate, vis și nebunie. Imensa rezervă de demență a lumii din care sie vor hrăni atăția visători ! Imensa rezervă de .reverie a lumii din care vor extrage poeme atăția poeți și imensa rezervă de visuri nocturne din care își vor popula coșmarele și teoriile din soman atăția oameni adormiți !

Este depozitul necunoscut aă 'realității, plin de tenebre și de surprize.

Toate acestea zac îngrămădite într-un timp enorm și nu se vor desfășura decît celulă cu celulă, vis ou vis, fibră ou fibră, alcătuiindu-se în oarmpoEiția unui imens mozaic în fiecare clipă, în fiecare colțisor al lumii, pietricică lingă pietricică, pentru a forma acel tablou de negîndit și care este „viața universală în toată desfășurarea ei”.

***) Trei fragmente inedite.**

Și mă gândesc la această desfășurare într-o singură clipă a vieții mele.

În clipa cînd sicriu, pe mici canale obscure, în râulețe vii, șerpuitoare, prin întunecate cavități săpate în carne, ou <wm mic gălăit ritmat de puls se revărsă în noaptea trupului, circulînd printre cîrnuri, nervi și oase, sângele meu. În întuneric euirge el ca o hartă cu mii de râulețe prin mii și mii de țevi și, dacă îmi închipui că sînt destul de minuscul pentru a circula au o plută pe una dintre aceste artere, vuietul lichidului care mă duce repede îmi umple capul de un vijiiit imens în care se disting bătaile ample pe sub valuri, ca ale umui gang, ale pulsului și valurile se umflă și duc bătaia sonoră mai departe în întuneric, pe sub piele, în timp ce valurile mă iau iute în întoarcere și într-un vuiet de neînchipuit mă aruncă în cascadele inimii, în pivnițele de mușchi și fibre unde revărsarea sîngelui umple rezervării imense, pentru ca în clipa următoare barajele să fie ridicate și o contracție teribilă a cavernei, imensă și puternică, înspăimîntătoare ca și cum pereții odăii mele într-o secundă s-ar strînge și s-ar contracta pentru a da afară tot aerul din cameră, într-o strîngere care pleznește lichidul roșu în față și îl indeasă, cu celulă peste celulă, are loc deodată expulziunea apelor și goirea lor, cu o forță oare bate, în pereții moi și lucioși ai întunecateelor canale, cu lovituri de ample riuri ce cad din înălțimi.

În întuneric, îmi infund brațul pînă la cot în riul care mă duce și apele lua sînit calde, aburinde și strașnic de mirositoare.

Îmi duc mina căuș la gură și sug lichidul cald și gustul lui sărat îmi amintește gustul lacrimilor și pe acel al oceanelor, E întuneric și Bfat închis în vuietul și aburii propriului meu sânge.

Și mă mai gîndesc la toate râurile, cascadele și canalele obscure de sânge din atîția și atîția oairraeni care sînt pe pămînt, la revărsarea aceasta obscură ce se petrece sub pielea lor în obscuritate, în timp ce ei umblă sau sînt adonmiți, la toate ființele care au artere și vine, la toate animalele în care aceeași fierbințeală duce, pînă în extremitățile cîrnii, aceiași aburi și același vuiet de singe. Și dacă încerc ca să-mi închipui viața universală a sîngelui și numai viața lui, îmi imaginez, că oamenii și animalele au pierdut oarnea, și nervii, și oasele de pe dînsii, pentru a rămîne dintrînșii numai arborele de artere și vine, păstrînd forma exactă a corpului dispărut, însă rămînînd numai ele, ca niște rețele fine, roșii, de oameni și animale, ca niște oameni și animale făcuți din fibre și rădăcini și liane, în locul cîrnelor pline, însă totuși oameni, totuși avînd un cap ca o minge, însă plin de goluri și țesut doar din fire prin cari circulă singele și nasul este o țesătură de fire în formă acvilină sau direaptă, în timp ce buzele, ca o scamă roșie, se mișcă și se deschid, iar corpul întreg, cînd adie vîntul, freamătă ca o plantă uscată în care a suflat briza, toamnei.

Și astfel de corpuri din rețele de fibre și artere, fără came, sînt în toată lumea acum, și ele circulă, dorm, se hrănesc ca odinioară ființele normale, umblînd printre frunze, ierburi și copacii, ca o lume vegetală sangvină lângă lumea de sevă și clorofilă a plantelor și copacilor.

Este lumea sîngelui pur, lumea ființelor de artere și a corpurilor fibroase, este lumea pe care nu mi-o imaginez, oi oare există, așa cum o văd sub pielea oamenilor și a tuturor animalelor în clipa cînd scriu și cînd mă gîndesc la dînsa.

Este lumea realității ce zace sub piele, sub decarul și lumina pe care **Je** vedem cu ochii mari deschiși.

În felul acesta îmi imaginez lumea sîngelui și îmi dau seama că singele meu nu este decît o neînsemnată impletitură de șuvițe și artere ta pădurea de opaci arteriali sangvini din lumea toată, iar rumoarea și foșnetul circulației lui nu este decît o infimă vibrație în cadența amplă. Și în zgomotul amplu pe care îl face singele adunat în toate arterele prin care circulă în lume.

Și rumoarea singelui se pierde în rumoarea vintului și în plescăitul valurilor oceanului și în aungerea riurilor și a fluviilor din boaită lumea, care produc și ele zgomot, în ampla desfășurare de sunete vaste din întreaga lume. O ! imensa dlamoare a planetei noastre în spațiu ! Și, pierdut în buietul acesta, pulsul sângelui meu, cu totul pierdut, cu totul neînsemnat !

Și mă mai gîndesc la ceva, care mă inspăimîntă.

În timp ce scriu, în timp ce condeiul aleargă pe hirtie în curbe și linii, și undulări ce vor însemna cuvinte și, spre deplina mea stupefacție, vor avea sens pentru oameni necunoscuți mie, oare le vor „ceti”, ^pentru că pentru mine actul scrisului rămâne până acum profund incomprehensibil și subiectul unei mari uluiri), în timp dar ce scriu, în fiecare atom de spațiu se întîmplă ceva.

În grădină o pasăre a zburat și a străbătut distanța dintre două crengi, și vintul a suflat și o frunză s-a legănat, un cărucior de copil a trecut pe stradă cu un mic scîrțîit de roată, copilul a scîncit, un instrument asouțit și strident a pătruns într-un corp tare, stolerul de peste drum a bătut într-o bucată de lemn, o vacă a mugețit prelung, un mic zgomot pe care niu-l pot identifica vine din hambarul vecinului, în grădina de-alături cineva scutură un pom pentru a face să cadă din el fructele coapte, în fundul mahalalei o vioară și-a reluat scîrțîitul și un lătrat a traversat geamătul viorii, și mă opresc și mi-e imposibil să urmăresc tot ce se petrece în jurul meu, aici, lingă mine.

Și, dacă mă gîndesc la ce se petrece cu puțin mai departe de cercul acțiunilor acestora pe oare eu pot să le ascult sau să le văd, mișcările și faptele ce se petrec se înmulțesc extraordinar, în fiecare stradă se petrec lucruri din acelea pe oare pot să le bănuiesc și multe altele, îngrozitor de multe. Cit de multe ? inspăimîntător de multe, grămezi de mișcări și de fapte și de oameni care vorbesc, și alții oare fumează, și unii ce își șterg hainele de praf încetișor, și caili oare trag trăsurile la care sint înhămați în timp ce într-o sală întuneată rulează uin film, și în aburii fierbinți ai unei încăperi supraincälzite oamenii fac baie, și trenuri circulă pe șine, și vântul suflă amplu peste toate răvășind freamătul pădurilor, iar răurile duc cu ele piuite de lemne, într-un soaiborăș vertiginos...

Și se petrec lucruri în lume în această clipă oitnd scriu, atitea și atitea lucruri și evenimente încit toate cuvintele pe care le-au pronunțat oamenii din ziua cînd intăiul om a vorbit, și toate pe care le vor pronunța și de aici înainte, n-^ar fi suficiente pentru a descrie evenimentele ce se petrec în lume într-o singură clipă.

Ei bine, fiecare clipă a vieții mele, fiecare mișcare pe care o fac, fiecare durere pe care o simt, tot ce mi se pare că mi se intîmplă în viață, fiecare eveniment pe care îl cred extraordinar de important pentru mine nu este decit un atom pierdut în vastul ocean de evenimente al lumii întregi.

Și viața mea nu este decit o irafornitate în plus în pasta de evenimente a lumii, amorfă în totalitatea ei și indistinctă.

Este pustietatea intămplărilor din lume care inconjoară orice viață, și orice viață rămâne singuratică și izolată în acest desăvărșit deșert de fapte, care mereu și mereu se petrec.

Cînd mă gîndesc la acestea, la rumoarea singelui ce imi ascundea ca o perdea de șoapte rumoarea lumii întregi și la viața mea pierdută în intămplările lumii, tot ce fac, tot ce scriu mi se pare van, iar viziunile care mă iluminează, pierdute în această imensă diversitate, imi apar ca fosforescențele oceanice pierdute în întunericul nopții, undeva, pe liniștea unei suprafețe acvatice cînd vânturile au stat și cerul instelat aoperă ou o cupolă de tăcere vastitatea mărilor .tropicale.

Și. astfel de fosforescențe pierdute pentru totdeauna în noapte, fără sens, sint și rindurile și frazele mele...

În zilele frumoase de iarnă, norii se întindeau câteodată pînă de parte la picioarele Leysinului ca un imens și somptuos covor de vată albă, puțin roză, cu un cer extraordiinar de albastru și transparent ca sticla sifoanelor. În sanatoriu, pe terase, bolnavii stăteau la soare goi și, deși în jurul lor zăpada sticlea pe acoperise și pe oîmpii, era totuși cald, deoarece nici o briză de vînt, cît de slabă, nu sufla în aerul odihnit și pur.

Erau zilele de carnaval și bolnavii hotărîră să organizeze o mică serată cu măști și alte distracții în saloanele sanatoriului. Toată lumea se va deghiza și toți vor avea costume, chiar cei bolnava, care vor fi aduși pe târgi de infirmiere și brancardieri. Cu cîteva zile înainte începură pregătirile, pentru ca în ajun toată lumea să fie veselă și preocupată. Era tocmai una din zilele senine de iarnă și bolnavii care umblau alergau în pielea goală pe terasă pentru a se consulta și a face glume despre serata ce o dădeau.

Pînă și infirmierele luau parte la aceste pregătiri și nimeni nu ținu seama de cură, în ziua aceea, iar cînd veni doctorul la vizită fu primit cu aplauze și interpelări vesele, încît omul nu mai putu spune nimic.

Era și el de acord că bolnavii trebuie să se distreze câteodată, și ei.

Îmi dădui la făcut un costum de airtlechin, cu romburi galbene și negre din pînă neagră. Umblam încă în cîrje, dar asta nu se observa, eram un arlechin invalid. Cînd veni seara și scoborîrăm în salon ne admirarăm toți costumele. Era printre noi o tînără doamnă slăbuță și palidă (înternată la sanatoriu pentru plămîni) care se deghizase în marchiză, purta o perucă de lînă albă strălucitoare și pantofi cu tocul roșu, o rochie de mătase violetă, iar pe față și pe pieptul decoltat își lipise buline negre, dar era totuși o marchiză cam slăbuță, cu decolteul fragil și puțin scheletic. Cu dînsa veni și fratele ei, un tînăr robust, sportiv, oare sosise pe motocicletă din Franța și n-avea alte haine decît cele cu care călătorise, o tunică și pantaloni baki; ou jambiere de piele.

Pentru a fi costumat și el, își învelii capul cu un fular și spuse că este arab. Era apoi un tînăr cu genunchiul operat și fix, în costum de „prețios”, un altul pudrat tare în „pieiwot”, și unul în turc ou șalvari, briu și fes pe cap. Cît despre femei, ele erau puține, infirmierele nu se putuseră masca pentru că erau din cînd în cînd sunate de bolnavii mai gravi ce rămăseseră în odăi, încît în afară de marchiză și o tînără fată în rochie de papură, cu coliere și florii, „tahitiană”, mai erau doar doua doamne mai în vîrstă, care își aduseseră ou ele lucrul de mână. În riadul bolnavilor culcați și nemascați mai erau englezii, prietenii mei, oare preferau să stea întinși pentru că aveau intenția să se îmbete și încă trei bolnavi, urnul de la altă aliinică, un francez puțin în vîrstă cu părui complet alb, dar vesel și bine dispus, bun pentru astfel de petreceri și un elvețian tînăr de tot, un băiețaș de paitruspreze ani, care se ameti îndată cu cel dinții pahar de vin.

Pînă ne adunarăm toți și pînă oe atmosfera începu să devină mai antrenantă, domni în salon un îngheț ou mutre lungi și închise deoarece mulți bolnavi nu se cunoșteau între dinții. Era de datorია infirmierelor să facă toate prezentările. Cînd se dădu apoi drumul unui radio, într-o clipă aerul încăperii se alcooliza cu muzică de jazz și se destupară primele sticle de vin. În pauză, cînd aparatul tăcu, (cineva îl închise), mariohiza se așeză la pian și, ou un singur deget, parcurse pe clape o melodie, apoi cu ambele miini și firedonind ușor cîntă o mică șansonetă plină de umor, al cărei refren îl reluarăm cu toții în cor. Era un pian ou coardele dezlănate, ou sunete de țambal, așezat prost pe parchet încît făcea ca să vibreze un paravan de lemn din apropiere și un candelabru

de bronz **de** pe o mäsutä. Era **ca** și cum floriile pictate **pe** paravanul afumat și vechi și candelabru strämoșesc recäpätaserä o nouä tinerete și se apucärä sä petreacä, zgölțiindu-se cu cäderea miinilor **pe** clape,, dupä muzica de dans.

Și tinäru cu motocicletä se așezä la pian, clintind destul de bine.

În salon începu sä circule vinul mai intens, era de ajuns pentru toți. Și apoi bolnavii începurä sä comande și pe contul lor.

Toatä lumea era puțin amețitä, englezii își comandaserä brandy cu sifon și francezul oferì șampanie la întreaga asistențä. Cînd tinärule motooiohist se așezä aam la pian, candelabru și florile de pe paravan dansau mai pasionat, cu trenvurälturi din oe în oe mai tari, iar oardelede țambal ale planului primeau lovituri ca pentru a fi rupte. Era un cäntec destul de caraghios, mai ales cînd fratele se adresa „marchizei” care își scosese peruca și apärea acum firavä și bolnävicioasä în rochia, ei stilatä.

Mon vieux tu as bonne mine...

Tas du changer de cuisine...

Era aproape douä noaptea, o sonerie pe un coridor îndepärtat zbirniia din cînd în cînd și cite **o** infirmierä dispärea, apoi se auzi afarä și sforäitul tädut al unui automobil, al doctorului. Era un caz grav, deci. într-un colț, surprinsei o infirmierä :

— Este domnișoara Corimde, știți, tinära cälugärița cu peratonrta. tebeoe. Pentru ea a veniit doctorul... a adus, mi se pare, baloane de

În același moment cineva mä trase de minä. Era „marchiza”, care dorea ca sä vin cu dînsa. Eram doar singurul ce nu se amețise prea tare și putea sä se ținä încä pe picioare cum trebuie.

— Unde mergem ? întrebai pe coridor.

— Te rog, tasotește-mä **la** Corinde... m^a chemat în agonie și vreau sä o mai väd o datä...

— În costumul ästa ridioul ?

— Ei și ? Crezi cä își mai dä seama de ce se petrece în jurul ei .’

Era mare tädere pe coridor, **o** lampä slabä ardea sinistru în fața odäii muribundeii, ecouri infundate veneau din salon.

Mon vieux tu as bonne mine...

Tas du changer de cuisine...

Cînd ieși o infirmierä, ca sä niu deschidä ușa de douä ori, intraräm în odaie, „marchiza” și cu mine.

În jurul patului din mijlocul odäii era prea multa urne pentru a vedea ceva, era mama bolnavei, **o** femeie micä, zbiroita, cu parul, **murdar** cenușiu prins în smoc, douä infirmiere și doctorucu **tronul** de oxigen în minä, apoi se apropie și prietena mea și se mdepaia.

— Ce frumoasä e... du-te și vezi... îmi spuse ea.

«nd una din infirmiere se îndepärtä ma apropiäi **de** Pac ^*i **o** privii pe bolnavä. Era oare într-adevar aceasta ^ ^ . , , ? ^ - ^ _ ^ ^ 1 2 care se vorbea în sanatoriu pe șoptite ? Pina atunci m t o s m în vmtä multe cälugärițe, toate bätörine sau urate și cu aparențai de ie^f. batoirw. sM te de indispoziții interioare. Și, de-odatä, această cälugärița cu profilul fin și näriile roz, cu un ten imbujorat puțun de febra ca un fard bine aplicat, cu ochi deschiși puțin oblic și verzi, splendizi ș^mtu.ul S u M päru negru, aproape cu sträluciri albastre raspmoit invcedute M cearceafuri Pentru ce era oare atit de frumoasa ? Era dar acuarai Sä existau cälugärițe frumoase? Erau doar adevärate toate romanele n fascicule din copiläria mea, ou coparți ilustrate în culori ^namoasa cälugärița” 5 banii fascicola ? Toatä copiläria mea capata un sane mai adinc și mai amplu ; ca al unui clopot în fundul apei.

Și eu în haine de arlechin, în fața ei? Toate stituațiile romanitiei, toate scenele extraordinare de foileton erau dar adevărate? În clipa aceea trăiam „Arlechinul și Călugărița muribundă” și îmi rămânea doar să cînt din gitară serenada de odinioară pentru că frumoasa Corinda (și numele, și numele era din romane!) să poată să mai asculte o dată, înainte de a muri, vechile acorduri nostalgice.

Toată realitatea contribuie cîteodată la romantismul și propria ei falsificare, pînă la artificialitate. Este una din resursele imensei ei diversități.

În momentul cînd vroiam să părăsim odaia, bolnava păru că se înăbușă și doctorul se silea să-d descleșteze fălcile pentru a-i pune în gură tubul de la balonul ou oxigen și să-i mențină apoi dinții desfăcuți, ca să nu-1 spargă și să inghită bucățile.

Era o scenă pe care n-o prevăzuse romancierul în fasciculele sale. În odaie mirosea foarte plăcut a tămîie, toată diupă-arioiza se arsseră-mirodenii, așa cum dorise bolnava. Cînd ne trezirăm în coridor aerul noptii era rece și pătrunzător.

În salon nu mai ana niimeni, luminile stinse și mobilele răvășite. Prin geamurile mari spre grădină, m claritatea incertă a cerului nocturn, se vedea că afară futguese încet. Unde plecaseră cu toții?

În odăile lor urcaseră numai bolnavii pe targa, englezii cu motociclistul și două infirmiere erau în păduricea de lingă sanatoriu, așa spunea bucătarul sanatoriului, oare spăla vasele.

— Toți s-au dus în pădurice... cu lampa dela motocicletă. îi veți găsi ou ușurință... trebuie să fie în lumin:ș... nu puteți să vă rătăciți... drept înainte pe cărăruie...

— Ei, ce spui, mergem? întrebai pe prietena marchiză. Dar. ea își și îmbrăcase în hallul de la intrare un pardesiu și deschidea incetșor ușa. Cu cărjele, o urma. Era într-adevăr un drum drept în pădure, dar în întuneric nu se vedea nimic și ne luam, pentru a găsi cărarea, după urma ei în zăpada oare strălucea mocnit. Cînd intrarăm în pădurice, "la cițiva pași de sanatoriu, obscuritatea se făcu tot atit de deasă cit și desišul de brădet. în fund zăream însă o imensă strălucire și ne îndreptarăm într-acolo.

Era cald și bine în lumin:ș, zăpada nu putea pătrunde, acele uscate ale brazilor formau pe jos covoare moi și parfumate. în jur erau bănci pentru odihnă, și farul ou acetilen al motocicletei răspâdea în încăperea aceasta vegetală o lumină orbitoare în care uniforma infirmierelor capătă o strălucire extraordinară. Erau amețiți deabinelea cu toții, se tăvăleau pe jos, în moliciunea acelor de brad și cântau lucruri obscene. Brău toți în haăinelle lor obișnuite și tînărul mobocicHist își scosese turbanul. Eram singurul în costum de carnaval, un arlechin rătăcit în noapte, undeva în desišul unei păduri, în lumina unui reflector. Ce căutam acolo, nu știu, și nu știu cine eram și ce era adunarea aceea și oe era volumul acela de lumină în oare ne băgasem. În jurul nostru zăcea întunericul ,ca ,un vim gros și noi ne făcuserăm un locșor în noapte și îl iluminarăm și ne cuibărirăm în încăperea noastră de lumină, în timp oe, în jurul nostru, somnul și visele dizolvate în întuneric se filtrau încet, din vinul întunericului, în cupele craniene ale oamenilor care dormeau și îi îmbăta ou alcoolul lor tare de imagini și viziuni teribile. Și aoolo, pe un pat în sanatoriu, zăcea „Erumoasa călugăriță” cu bucățica ei de lumină și ou veghea ei în noapte ce se epuiza ușor, ewaporiindu-se în întuneric. în întunericul acesta expiraseră și se evaporaseră atitea vieți și întunericul rămîinea tot gros și des și nici urmă în el de viețile oare s-au scurs întrânsul.

Și stăteam eu, arlechin în haine bizare în noaptea adincă, da, adâncă, penitriu că în ea se înneoau viețile fără urmă și nu înțelegem, și mă căzneam să înțeleg ceva și nu înțelegem nimic.

Și cîntam o melodie, și gura mea pronunța cuvinte cu toți cari cîntau, și nu înțelegeam.

În noaptea adînică se inneca fără urmă și cîntecul nostru.

Era tiraiu, și eu în haine bizare, în plină lumină.

În întuneric se evaporează viețile omenești, din întuneric vin și în întuneric se răspîdesc ca fumul viselor celor ce dorm, în întuneric dispăre realitatea de zi și toate obiectele ce conține, întunericul le absoarbe și le dizolvă. În apa întunericului doar sunetele mai plutesc ca niște lemne groase, luate de valuri, obiecte auzibile și imposibil de pipăit, un țipăt în întuneric, un fir de sîrmă subțire care s-a întins și nu-1 poți apuca, un sforăit și coji mici de tăcere cad din noapte în întuneric și umplu odaia și nu le poți lua în mînă, nu poți lua un pumn de sforăit, un pumn de coji sonore pentru a le arunca în ligheanul cu apă, de exemplu, ca niște coji de alune.

În întuneric materia se escamotează și săvârșește trucuri de pres-tidigitator.

— Vă rog, observați bine, nimic în mâini, nimic în buzunare... voi aprinde doar un chibrit...

Și iată dulapul, iată cearceafurSte și mîna mea.

Poate că mai mult decît o înșirare de întîmplări, povestirea amintirilor și gîndurilor mele ar trebui să fie o înșirare de odăi cu lumini diferite, de cele mai multe ori naohorite și nostalgice, odăi scufundate în lumină de ploaie unde zăceam cu ochii deschiși, asistînd la trecerea vieții în corpul meu, moale, inert, cu conștiința cenușie și senzația de a nu mai exista.

În lungul șir al camerelor de sanatoriu pe care le-am locuit pe rînd, poate cea mai tristă și mai dramatică vă rămîne tot aceea de pe malul Mării Negre, unde, cînd m-am întors din străinătate, a trebuit să stau cîteva luni.

Era un sanatoriu vast, oe funcționa ca o uzină. Cu sunetul de clopot ne sculam, cu el luam masa și cu el ne culcam seara. Toată zăua zbirniiu maici sonerii în jurul sălii de operație și în odaia intervențiilor ohirurgioalie intrau și ieșeau fără încetare căracioare, ca într-iun laborator unde se transforma materia omenească, se îndrepta și se ameliora. În altă sală, alți ingineri, vreau să spun alți doctori, cu ajutoare îmbrăcate în alb făceau ghipsuri, în timp oe în fundul unui coridor, âmitr-o odaie unde zăcea ca o imensă rotativă un aparat nichelat plin de fire și de șuruburi, se băgau corpuri întinse la radiografie, exact cum se alunecă în unele urine materialul ân cuptor.

Și totul se petrecea tăcut, cu gesturi mici și șoapte cit se poate de răgușite.

În lunile de vară se înșirau bolnavii pe o terasă, cu fața la soare și la mare, erau dezbrăcați și se bronzau la soare. În copilărie am petrecut cîteva ani extraordinari la un bunic al meu, ce avea în marginea unui oraș de provincie o fabrică de oale de lut și tot felul de vase de ceramică pentru bilciurile din apropiere, unde le vindea în căruțe enorme, îmi plăcea ca să mă plimb singur prin fabrică și o cunoșteam destul de bine. Într-un anume loc se înșirau în soare, afară, vasele puse la uscat și, cînd văzui pentru întăia oară bolnavii înșirați pe terasa sanatoriului, cu trupurile arse de soare, coapte, cafenii, de culoare pămîntie, și închisă, îmi amintii de vasele de lut care se uscau în curtea fabricii bunicului meu.

Erau și aici vase ce se uscau la soane, însă vase sparte, pe alocuri reparate cu ghips alb.

Toată ziua bolnavii rămăneau pe terasă și seara intrau în sală ca la masa și să se culce apoi. Pentru noaptea adăpostul acesta era chiar în dosul terasei și era destul să se deschidă ușile pentru a fi afară la soare și la aer, pe faleză, la câțiva metri deasupra mării.

Era un fel de seră lungă, un fel de grajd cu multe uși, toate de sticlă, în care intra lumina, mai agresivă și mai rece decât afară. În tînd, un perete lung de tot era văruiat în alb și bolnavii stăteau înșirați lângă el pînă la capăt, unul lângă altul, cu cărucioarele lipite și neavînd loc de trecere decît câțiva pași, pînă la uși, în față. În fund, un fel de coridor alburiu și igienic, cu bolnavi prea mulți și o hărmălaie asurzitoare.

Cred că erau înșirate acolo peste trei sute de cărucioare. Într-un capăt, două paravane de pânză subțire despărțeau, pentru adulți, bărbați și femei, foarte puțini, un spațiu restrîns.

În prima seară, după cura de aer, admirabilă, pe care o făcui stînd afară pe faleză la umbră toată ziua, încercai să dorm și eu cu toți ceilalți bolnavi în sera lor, cu atît mult cu oît se pornise în seara aceea un vînt puternic care ne împiedica să putem dormi afară, cei câțiva bolnavi care vruseseră aceasta.

Pentru a ne mai încălzi, se închiseseră toate ușile; dintr-o dată sera cîntinu, în culoarul ei de spațiu alb și rarefiat, toată rumoarea a trei sute de copii care, în același loc, vorbesc, șoptesc, respiră, tușesc și cîntă. Era mai ales asta, cîntatul. Cu toții începură cînd terminară masa, un cor de cîntece agasante și cunoscute, cu refrenuri de prin circăumi, trei sute de guri care în cor le intonau, țipînd aproape cuvintele, ceva cu totul imposibil de descris, un vijiiit sonor și violent ca o furtună de sunete. Credeam că se vor dărâma pereții ca la o clădire ce nu mai ține, că se va prăbuși plafonul și că geamurile ușilor vor sări în bucăți, sub năvala de sunete care se făcea tot mai amenințătoare.

Totul, mărturisesc, mi-ar fi fost suportabil, afară de aceasta și oerui să dorm noaptea în clădirea sanatoriului și să vin numai ziua la cură, pe terasă, ceea ce, cu multă bunăvoință, — era în sanatoriul acela multă și atentă bunăvoință, — mi se aprobă.

Ou copiii bolnava mă împrietenii repede și în jurul patului meu îi vedeam odihnindu-se pe unii care îmi aduceau să citesc versurile ce le făceau, ori îmi arătau albumele de mărci poștale în care puneam și eu mărcile de pe scrisorile ce îmi veneau din străinătate.

Era un sanatoriu liniștit, unde duceam o viață calmă și unde totuși am cunoscut câteva clipe de groază, câteva clipe de disperare și câteva de mare amărăciune.

Totul se petrecea cu mine într-o atmosferă halucinantă, extraordinară.

Era o cameră mică la etaj, la capătul coridorului cu vederea spre mare. Oînd deschideam fereastra și priveam înspre larg, în timp ce în dosul meu era întreaga clădire enormă a sanatoriului, odaia aceasta îmi apărea ca promontoriul unei coaste stîlcoase în valuri, bătut de vînturi — și toate vînturile cînd înconjurau clădirea vijiiiau în jurul odăitei cu o horă de urlete sinistre — odaia aceasta îmi apărea deci ca un promontoriu sau ca o cabină pentru comandă, în care eu stăteam la cârmă și conduceam sanatoriul — imens vapor — pe valuri, în noaptea și vijelie.

Era singura odaie care mi se putea acorda unde să fiu singur și, desigur, că nu era de locuit. Ou câteva zile înainte de a mă instala în ea se țineau acolo rufele murdare, câteva obiecte de menaj ale femeilor de serviciu și câteva capcane de prins șoareci, — mai ales acestea.

Cînd cărui odăița aceasta fui privit ca un dement și fui avertizat * e de mică, cît e de friguroasă și mai ales căți șoareci umblă

printr-însă. Era cu adevărat un cuib de șoareci și, cînd deschisei pentru tatua oară ușa, începură a fugi și cînd pretutindeni șoarecii, dispărînd apoi în găurile lor, dese, în zid lingă ciment, jos. Era înspre iarnă, pînă atunci stătusem cum putusem în sanatoriu într-o odaie cu alt tovarăș, dar o extraordinară sete de solitudine mă răzbi și făuî cele mai insistente demersuri pretutindeni, pînă mi se acordă odăița. Era vorba, spuneam, în fond, doar de astupat găurile șoarecilor, de pus în odaie un dulăpior și o măsuță, de vărui totu și de curățat geamurile și de adus căruciorul meu. Totul, treabă de o zi.

Qu insistențe, cu rugăminți, totul fu făcut exact așa cum doream, și îmi amintesc și acum de imensa bucurie pe oare o resimții în prima seară, în pătucul meu, în odaia proaspăt văruiată, singur, cu desăvîrșire singur.

în jurul clădirii vîlău vînturile, sirenele în portul depărtat răneau, marea urla, eram ca suspendat în vijelie, plutind în noapte, descătușat de oameni, de sanatorii... în odaie, de altfel, era un Mg cumplit și caloriferul nici mi se încălzea, deoarece pînă în colțul acela depărtat al clădirii era greu să mai ajungă vaporii fierbinți.

îmi era frig, huda vîntul dar ce bine mă simțeam !

-Pentru a-mi acorda o satisfacție rivniită în luni de abstenență alcoolică, desbupai o sticlă de vin adusă pe ascuns și o bău s'ringur, aproape toată. Era un vin din regiunile acelea ou savoare aspră de stepă, puțin acrișor, însă amețitor, destul de tare pentru a zăpăci cu totul pe cineva oare nu ara obișnuit cu el.

Cînd isprăvii sticla continuam să fiu suspendat în aer, însă ca o placă de gramofon care se învîrte încetîșor și ronțăie o melodie măruntă undeva, departe, zăpăcitoare și greu de înțeles.

Era ca și cum odaia ar fi băut și dînsa.

În port urla sirena prelung, ca o fiară rănită, se oprea și apoi iar urla din fundul plămînilor ei metalici.

Cînd stinsei lumina, odaia se răsturna parcă deodată. însă nu era o simplă răsturnare, ci un fel de detașare haotică în vid, ou un fel de deschidere permeabilă a pereților, prin care se scurgea în spațiu toată materia ei și toată materia mea omenească. Nici odaia și nici eu nu mai cîntăream nimic.

Eram un vîiet deschis, odaia un vîiet cubic cu pereți sonori și efemerî de întuneric, eu — un vîiet interior și bine definit, ca o picătură de untdelemn plutind în vîietul de afară.

Cît timp rămăsei astfel ? Poate un oas, poate cîteva ceasuri și probabil că adormii, în somnul acela, ce nu era decît o continuare a vijeliei, oare însă se petrecea acum puțin în afară de mine.

în clipa cînd simții împunsătura în ochi crezuli că vreun element dezlănțuit se transformase în senzația exactă și violentă care îmi prinsese pleoapa, și timp de cîteva secunde, în timp ce împunsăturile continuau în același loc, cu aceeași intensitate, ele se transformară ou repziciune în diverse ipoteze, din care una, sint sigur și îmi amintesc bine, era aceea a unui chirurg îmbrăcat cu totul în alb, lingă mine, înfîngîndu-mi în ochi un bisturiu fin, lucios, oa un pumnal ou care ar fi vrut să-l străpungă.

Cred că într-o secundă îmi explicai și prezența chirurgului și operația pe care o executa. Eram grav atins de o infecție oare trebuia să fie scursă prin aohi, nu mai era de așteptat. Și, cînd mă trezii, căutai chirurgul în întuneric. În, aceeași clipă însă simții o atingere rapidă pe față și, cînd întinsei mîna, atinsei ceva moale ce-mi scăpă imediat.

Cu cealaltă mînă liberă aprinsei lumina și atunci văzui alergînd pe marginea cuverturii șoricelul care îmi ronțăise pleoapa. în același

timp, oțiva alți șoricei speriați și zăpăciți de lumină alergică pe cuvertură, lunecând în jos pe roțile căruciorului.

În solitudinea odăii, amețit și îngreuiat de vin, cu capul plin de vise, în odăița aceea în care nimic nu mișca în primele momente, lucrul mi se păru de-un comic extraordinar. Nu știu bine ce era comic, cred că mișcarea aceea rapidă de rostogolire a bulgărașelor acelea care erau șoareci vii, iuțea la ou oare o zbugheau... îmi venea să rid, eram amuzat, grozav de amuzat și începui să caut șoriceii pe jos, mai întâi privind cu atenție sub cărucior, apoi scoborind din pătuc și începind să umblu prin odaie, târindu-mă pe cimentul rece.

În marginea zidului, acolo unde găurile fuseseră astupate, mai toate erau din nou deschise, rotunde, beante și negre. „Frumoase”, îmi spusei, apreciind găurile în felul în care doctorul meu aprecia fistulele și spunea : „Frumoasă fistulă, roșie, rotundă și beantă...”

Ou un bețișor scormonii prin găuri, dar nimic nu se auzea și nici un șoricel nu ieșea la chemarea mea. Bra un frig îngrozitor pe cimentul rece, dirdiiam cu putere, în același timp odaia văzută de jos mi se părea în multe locuri necunoscută, era o adevărată excursie în regiuni fantastice. Și găurile, în fața mea, găurile negre și rotunde își deschideau ochii de întuneric. Era ca și cum m-ar fi privit din orbitele lor goale. Și rămăsei mut de stupefacție, privind la ele. În fața mea erau două ca niște orbite cavernoase, într-adevăr, ca și cum m-aș fi găsit în interiorul unui craniu gol și priveam prin orbitele uscate afară. Aha ! asta era ! îmi amintii deodată totul. Până atunci unde îmi fuseseră mințile ? Într-o primăvară, în zăpada dezgolită departe de oraș, pe cimpiele desghețate ou gunoaie fumegînde în soare și stărvuri, descoperii un cal mort ce fusese mâncat de lupi în iarnă și putrezea acum în aerul cald și umed al primăverii...

Însă capul, c. Gine capul era splendid, ca de fildeș, ou totul și cu totul alb, mseotele îl atacaseră mai întâi și îi roseseră pielea pînă la os, lăsând un craniu superb, cu dinții mari, galbeni, dezgoliți, un strașnic bibelou artistic pentru o vitrină cu porțelanuri fine și fildeșuri scumpe, în față, găurile ochilor priveau negre la soarele halucinant și la oimă în descompunere. Era un craniu atît de curat și de frumos încît părea desenat și, într-adevăr, se vedeau toate încheieturile dintre diferitele lui oase ca niște splendide și fine caligrafii, scrise pe os cu o dexteritate și un rafinament cît se poate de desăvârșite.

Și cum nu mă gîndisem la asta ?

Iată, asta erau găurile negre care mă priveau, care mă priveau pe dinăuntru.

Eram în craniu, în craniul calului, în splendidul și **usoatul** gol al oaselor lui uscate. Era odaia mea, o odaie ca oricare ? Erau crăpăturile pereților crăpăturile adevărate ? în care colț mă uitam regăseam craniul, interiorul de ivoari și oase, crăpăturile pereților nu erau decît încheieturile cu oare se strîngeau oasele. Și rîndul acela de obiecte galbene și lungi, rînjind la mine, erau cărți sau dinți ? Erau dinți, cu adevărat dinții calului, și eu eram în craniu, în craniul iui.

În spatele meu, departe, se întindea stărvul în putreziciune. Tot sanatoriul putrezea acolo, alungit, și nu numai gîndacii îi rodeau, erau și șoarecii care îl invadaseră și oare ronțăiau și ei cu bucurie din hoit, din sanatoriul putred, uitat în vijelie, sub croncînitul corbilor și urletul vînturilor.

Eram pe ciment, dirdiiam de frig și nu știam ce să fac. *)

*) Acest „Jurnal de sanatoriu” — precum și întreaga arhivă M. Blecher : manuscrise, corespondență, fotografii, traduceri în franțuzește, diferite documente — se află în păstrarea poetului Sașa Pană.

dimiirie stelarii



prietena mea

Prietena mea începe să moară
acum, și e în munți.
Cum o cheamă virfurile de ceață ?
Cum îmi spunea mie alaltăieri ?
Viața e repede și, încolo,
ca o mireasmă din care gust.
E atât de limpede că boturile cerbilor
sînt sătule, numai văzînd-o.

Of, eu nu sînt cerb ?

spre lume

Să mă nasc înapoi, în păduri sfișiate
cu picioare la legenda de cenușă,
în hăurile ochilor goi de statui
unde ziua n-are Acolo și Acum ?
Intr-una mă petrecură la râu. ei —
floare cuvîntului suind navei umane.
Aștept dragostea ? Dar frunzele, porumbei de
nu mă mai nasc îndărăt.

*

* *

Nu sînt bolnav —
Nici dimineața, nici sub purpura amurgului
nu sînt bolnav ;
uneori oasele spitalului deschid uși noaptea,
dar eu nu mor,
nu mor niciodată —
auziți ?

cîteva zile

Cîteva zile și oamenii pier,
stau deasupra pămîntului și pier,
unii sînt îmbrăcați, alții goi,
parcă au mîncat viermi, nu azur,
parcă sînt veniți din gunoaie
și se întorc, putrezi, în gunoi.

încă o zi cu vis,
încă o noapte de strigăt.
E un adăpost din nisip,
e o mantie de pulbere ;
apele curg sub picioare
și munții au pereți lunecoși.

Să împărțim în două piinea —
jumătatea noastră s-o dăm,
s-o împărțim în două, în nouă
și ochii ni-i culege nesfirșitul.

Ia o pîiie

La o pîine, domnilor brutari
și doamnelor-voastre din praf aromat,
ne bem laudele, sîntem furtunoși
înaintea mijlocului nopții, după masca lunii, —
fără emoții mergem în cărți
și, vîrindu-ne, infipți furăm lăunlrul altuia.
— Voi, ochii, insulele mele...

Cu aripi de ceară rîdem Ia frenezia melcului,
vagabonzi sătui de nimic,
ocolim durerea ca pe o jivină în haine sumbre.
ilorindu-ne mîngîierea podoabelor, brațelor.
Pînă cînd, domnilor brutari
și doamnelor-voastre din praf aromat,
cînd în odăile inimii nu ne intră nici o inimă ?

radu tudoran

galopul cămilei

O săptămână, Maria nu se îndepărtă de casă. De la fereastră vedea plaja, goală, și la un kilometru, ghicea trunchiul de salcie. Simțea un fel de ură pe toate, începînd cu marea și sfîrșind cu soarele. Duminecă nici măcar nu coborî de la mansardă; zăcu în pat, inertă, cu ochii în tavan pînă ce obosi și albul de var se făcu negru. Atunci se născură în ea senzații funerare; i se părea că e moartă, cu funcțiile organice și sentimentale anulate, dar cu conștiința întregă; simțea și înțelegea totul fără să o doară nimic și fără regrete.

Restul zilei și toată noaptea rămase astfel moartă — nicidecum adormită; se controla în continuu, întrebîndu-se dacă va fi la fel de inertă și la înmormintare.

Luni dimineața învie, deși nu-i revenise deloc dorința să trăiască. Trebuia să coboare, să-și ia postul în primire; nu anunțase că e moartă și nici n-ar fi avut cine s-o înlocuiască. Ploua rău și urît, de parcă ar fi fost toamnă. Simțea o durere rece în oase, o simțea mai de mult, știa de unde pornește; nu voia să recunoască. Era în ea o altă ființă căreia i se împotriva revoltată.

La ora patru își puse impermeabilul, își înfășură gitul în fularul mov și porni pe plajă. A doua ființă nu învinsese, nici nu fusese învinsă; războiul continua sub ploaia mizerabilă.

il găsi așezat pe trunchiul de salcie. Era ud dar nu i se citea nici o suferință; ploaia îl înviora ca pe plante. Maria îl privi cu ură; să fi fost încovoiat, să nu fi avut genele atît de dese și grele, împodobite cu picături de apă ca niște strasuri, să-l fi simțit trist sau neliniștit, i s-ar fi aruncat în brațe. Avea nevoie de o întimplare masivă și deplină, oare să depășească moartea din orele cînd o cunoscu și o examinase cu luciditate.

— Ce faci aici? întrebă, rece.

— Te aștept.

Privea în sus, la ea; nu se ridicase. Era atît de ud că părea ieșit din mare.

— Ți-am spus că n-am să vin.

— Dar ai venit.

— Nu după tine.

Maria puse o mină pe trunchiul de salcie.

— Bunăseara, Cristofor!

Era gravă cu o sinceritate deplină; trunchiul de salcie, semănînd cu un cal eșuat, căruia îi dăduse acest nume comic și bizar, fusese un

prieten real pînă la insuflăire. Acum ar fi petrecut o oră de împăcare și nostalgie, aplecată pe grumazul lui, legănîndu-l și spunîndu-i cuvinte calde în ploaie. Intre ei venise un bărbat ; avea nevoie de el și-i venea să urle de furie.

- De cînd aștepți ?
- De cînd n-ai venit.
- Minți, sau ești nebun !

Dar poate spunea adevărul și atunci era datoare să-l iubească, măcar provizoriu. Ar fi trebuit să-l ia de mină, numai că pînă să ajungă acasă era prea tîrziu ; nu trebuia să treacă nici o clipă !

Nu se vedea nimeni ; seara cădea prematură.

Maria își scoase impermeabilul, îl aruncă jos, își scoase rochia, rece și fără grabă, dar foarte hotărîtă ; păstră numai fularul la gît și se întinse pe nisipul ud ; ploaia țîria pe impermeabilul inutil. Picăturile de apă de pe genele lui îi cădeau în ochi, o ardeau — simțea că orbește. Nisipul părea insuportabil de fierbinte, iar pielea lui, ca de gheață. Intercepta invers senzațiile. Poate îl și ura cu adevărat, într-o clipă cînd, dinamitată, credea că-l iubește.

Singur adevăr nedeformat rămînea ploaia, constantă.

Nu avea nici un gînd, nici o impresie, îl privea cu indiferență, și totuși trebuia să-i recunoască însușirea de a înțelege viața, de a ști cum s-o trăiască, de a-i cere ce se cuvine. O vroise pe ea și-o așteptase, patru seri, patru după-amieze ; era cîstit să i se supună, deși nu venise să-l caute ; îl căutase pe Cristofor, sau poate nici pe el, și nici măcar pe sine. Căutase un gol.

Golul era acum un bărbat care aprindea focul ca să usuce hainele. Se dusesse în șosea, adusese husa mașinei și făcuse un cort la adăpostul trunchiului de salcie care îi apăra de vînt sau de fantome dinspre partea mării. De unde adunase mărăcini și găteje, și cum izbutise să ie aprindă cînd toate erau ude — și ei asemeni ? O invăluiră fumul și căldura, aducînd o trîmbă sălbatecă de fericire. Mai mult decît frumusețea lui dezgolită o fascina îndemînarea.

— Tot ce știi, ai învățat la vreo școală ?

— Nu. M-am născut cu aptitudini totale. Cînd m-am aruncat prima oară în apă, eram sigur că am să înot dintr-o dată și nu m-am înșelat ; nu m-am înșelat cu nici o ocazie. Pot să fac tot ce-mi trece prin minte. Simt că aș putea să zbor dacă aș avea aripi.

— Ai fi dezgustător, dacă nu te-aș crede. Caută o pereche de aripi ; vreau să te văd zburînd !

— Am să le caut.

— E groaznic să fii lucid — și să crezi în absurd ! Zboară acum, fără aripi ! Haide, nu mă chinui !

El se ridică în ploaie, făcu o mișcare cu brațele — își arătă frumusețea extinsă, dar n-avu puterea să rămînă mult așa ; zîmbi stînjenit și curmă jocul.

— Dă-mi fularul să ți-l usuc.

își strînse fularul la gît.

— Lasă-l !. Se usucă pe mine... De ce n-ai vrut să zbori ?

Se întristase. Nu mai putea să-l privească :

— De ce te-ai detronat tocmai acum ? Ai fi zburat împotriva oricărei realități, fiindcă zburai în mine.

— Haide, zise el, punînd găteje pe foc, am mers prea departe !

— Nu ! N-ai făcut nici un pas ! îmi pare rău că te-am găsit aici. E drept că nu-mi pare rău de ceea ce s-a întîmplat. Are să se mai întîmple și altădată, dar ține minte că n-am să ingenuchi niciodată în fața ta ; nu vreau să știi cînd am nevoie de tine. Dacă nu-ți con-

vine, ridică-te, pleacă și nu mai veni ! Nu te simți jignit ?

— Nu. După gesturi, vorbele nu spun nimic. Ți-e frig ! Vrei să te încălzesc ?

— Nu. Gesturile s-au terminat pe ziua de astăzi. Dă-mi o țigară !

— Dar nu fumezi !

— Am dreptul să încep.

— Nu accept să-ți fac rău cu mina mea.

— Sint rele mai mari în mine. imi dai țigara ?

— Chiar dacă ar fi să mă urăști, nu !

— Te urâsc oricum !

ieși de sub cort, invelită în fularul mov. încă ploua peste plajă și — mai neliniștitor — peste mare. Căzuse un întuneric dens și greu ; focul pe țărmul pustiu era fierbinte și luminos.

— Dacă s-a uscat rochia vreau să mă imbrac. Deși te detest, îți mulțumesc pentru seara asta. N-am s-o uit. Poți să mă duci în oraș ? Vreau să văd un film... La șaptesprezece ani am vrut să mă sinucid, m-am destăinuit unei prietene, m-a ascultat cu răbdare, era îngindurată și serioasă. „Te-nțeleg și-ți dau dreptate, dar n-ar fi mai bine să te duci la cinematograful ?” Nu glumea ! Și soluția ei rămâne extraordinară !

Cînd ajunseră în șosea, se opri nedumerită cu ochii la mașina plouată.

— Totdeauna te-a chemat Marian ? .Nu că mi-ar place.

El rise ; nimic nu i se mai părea ciudat în purtarea ei.

— Totdeauna ! E drept că mă mai cheamă și Augustin.

— Unul mai ridicol decît altul ! Augustin ! E un nume obișnuit în Ardeal !

— Sint născut lingă Sighișoara.

Maria se întoarse brusc.

— De-acolo știu mașina ! Dar era a altcuiva. Nu-l chema Marian, și nici Augustin.. îl chema... Am uitat.

Se urcă în mașină cu teama că are să găsească pe cineva ; nu era nimeni. Simți doar frig și umezeală. Ar fi fost bine să ia ceva împotriva răcelii. Deschise seiful de sub tabloul de bord ; acolo fusese totdeauna o cutie cu aspirină. Găsi cutia și începu să tremure ; trebuia să se infrîngă, să nu se mai gîndească, își scoase fularul și-l aruncă pe bancheta de la spate ; făcuse de multe ori acest gest, dar mașina nu putea să fie aceeași. Ar fi vrut să întrebe de cît timp o avea, de la cine o cumpăraseră.

în oraș ploua mai urît decît pe plajă, o ploaie fără vînt, dezgustător de constantă.

— Ce film vrei să vezi ?

— O comedie... O supercomedie ! Ceva în care la urmă să moară toată lumea.

Era un documentar înainte filmului, o bătălie navală, o peliculă veche, ștearsă și puțin tremurată, din timpul războiului. Maria se așeză și își ascunse capul în miini.

— Nu vreau să văd ! Am oroare de bombe și tunuri. De ce m-ai adus aici ?

— De unde era să știu ?

Sala se legăna în întuneric, troznetele de pe ecran se răsfrîngeau în pereți ; aștepta sfârșitul sau prăbușirea. Se dădea o luptă gigantică între sute de mii de tone de oțel, zeci de mii de tone de explozibil, mii de tone de viață omenească. El urmărea avid înclăștarea fără să simtă ce se întîmplă alături, pînă ce izbucni țipătul Măriei.

Nu mai putuse să rabde, deschisese ochii și se pomenise cu ecranul în față...

Se regăsi în mașină, confuză, umilită și contrariată ; nu admitea că-și pierduse cunoștința, nu înțelegea cum ar fi putut să plutească atîta timp în întuneric, cînd noaptea trecută asistase lucidă la propria ,,i moarte.

— Ce-a fost cu mine ? Am leșinat ?

— Nu, ai mers pe picioarele tale, dar îngrozitor de palidă și de crispată. Ce te-a speriat ?

— De unde știi că m-a speriat ceva ?

— Ai țipat.

Maria își aminti dintr-odată, numai că groaza și oroarea rămăseseră în urmă. Era calmă, obosită sau apatică. Starea prin care trecuse tiu putea să se repete, dar nici nu putea să fie uitată. Era ca o condamnare pe viață.

— Trebuie să beau ceva, repede.

— Să intrăm într-un bar.

— Nu pot să văd oameni. Du-te și ia o sticlă.

— Ce vrei să bei ?

— Nu știu ; ceva tare, nu mă pricep, n-am băut niciodată.

— Vino la mine acasă ; am o sticlă de whisky. Nu se găsește nicăieri.

În fața ferestrei era un jilț, îmbrăcat cu o cergă albă.

— De unde o ai ?

— De acasă.

— N-ai avut niciodată una cu dungii roșii ?

— Te obsedează o amintire !

— Mai multe.

Privea pe fereastră întunericul de deasupra mării.

— Astăseară am văzut moartea tatălui meu.

Se uită la ea dintr-o parte. Părea lucidă — și continuă :

— Unde a fost bătălia navală ?

— Care bătălie ?

— De la cinematograful

— în Egee. Era un convoi de petroliere, escortat de distrugătoare nemțești, în drum spre Creta. L-a interceptat escadra engleză de la Salonic.

— întocmai. Tatăl meu comanda un petrolier închiriat de nemți.

A fost torpilat în fața golfului Salonic ; tot echipajul a dispărut, dar nimeni n-a fost dat mort ; poate ca nemții să nu plătească despăgubiri. România nu intrase încă în război... N-a venit nici o știre, nimeni n-a spus nimic. Au trecut douăzeci de ani de-atunci. Astăseară l-am văzut murind.

— Halucinezi !

— Nu ! Cînd am deschis ochii era în fața mea, l-am recunoscut, cădea în mare, peste parapet, vasul se scufunda. Nu a sărit, să se salveze, ci a căzut ; era mort ! Mai toarnă-mi un pahar !

— Ai băut prea mult !

— Atunci, pune cerga pe jos ! O cergă ardelenescă e un lucru foarte cinstit.

După trei zile ploaia contenise dar nisipul era ud și nu ieșea nimeni la plajă. Ședea goală pe trunchiul de salcie ; îi interzisese să vină o săptămână ; acum avea nevoie de el, deși nu voia să recunoască. Soarele ardea și dogoarea lui, amestecată cu briza rece, îi dădea o lăscivitate domoală, prelungă, confortabilă și nealarmantă, ca febra care au duce pînă la pierderea cunoștinței sau pînă la moarte. Toropea, cînd, simți pașii cămillei ; îi recunoștea după călcătura lor lată și în

același timp ușoară, aeriană, deprinsă cu nisipul dinainte de naștere. Fata lui Tulip venea călare ; poate o căuta pe ea, altfel nu avea de ce să se aventureze atât de departe și nici nu-i plăcea singurătatea.

Cămila se opri, dându să ingenuncheze pe nisip, ca la un sfârșit de etapă ; fata nu voia să descălece, o opri, proptindu-i un bețișor sub maxilar.

— L-am văzut pe iubitul tău mai adineauri... Ești foarte bine făcută ! ...Și, ia te uită, te crezusem blondă de la natură, nu știam că te oxigenezi ; dar zău că mă bucur, am scăpat de o dezamăgire, blondele adevărate n-au niciun haz în pielea goală, parcă sint opărite și mincate de molii. Să rămână blonde, dacă vor, dar măcar să se vopsească la bază ; corpul omenesc are și el nevoie de o temelie, ca orice construcție. Tu ești foarte bine marcată ; să fiu bărbat, aș innebuni după tine... Aș putea să innebunesc și așa. Picioarele ți le știam de mult, șoldurile însă, întrec orice închipuire. Spune-mi, ce crezi' că se întâmplă cu un bărbat când te ia în brațe ?

— Dacă nu te jenezi să mă privești goală, cred că a venit timpul să știi cum te cheamă.

— Mai bine să nu afli ; ai fi dezamăgită.

— Spune !

— Tu ai vrut ! Mă cheamă ca pe tine.

Maria se ridică în coate, contrariată.

— De când te cheamă așa ?

— Dinainte de a ști că există tu pe lume. Mai bine spuț ymi Tulipa, ca pină acuma.

— Ți-aș spune Maria-mică, dacă nu mi-ar fi silă.

— Și eu ți-aș spune Maria-mare, dacă nu mi^ar fi milă ! (De mine !) L-am văzut pe iubitul tău adineauri.

— Te-am auzit, dar nu-i iubitul meu. E un om cu care fac dragoste câteodată, când nu se mai poate altfel.

Tulipa bătu ușor cu bețișorul în grumazul cămilei și aceasta se așeză pe nisip, placidă și bună ; putea să stea așa, nemișcată, pină la dezagregarea ultimelor nisipuri din lume. Fata descăleca și se așeză lângă Maria, în curbura taliei ; își alesese locul dinainte, cum își aleg corăbierii golfurile adăpostite și promițătoare.

— Spune-mi, ce înseamnă și cum e când nu se mai poate altfel ?

— Ești prea mică să afli.

— Te înșeli ! Știi de ce-am venit ? Vroiam să-ți fac o propunere : îți dau voie s-o iei oricând pe Reta și să te duci călare oricât de departe, dacă mă lași cu iubitul tău într-o seară.

Maria se ridică mai mult în coate ; curbura taliei deveni verticală și Tulipa rămase neadăpostită. Totuși, exclamă cu sinceritate :

— Extraordinar ! Ai sini internaționali ! Mondiali ! Nu fac nici o cută. Și, slavă domnului, au greutate ! Cu sini ca ai tăi, ar trebui să faci film în Italia. Se caută fără pauză.

— Și se găesc, mi se pare.

— Umflați cu parafină ! Trucați cu material plastic 1 Puși pe sirme !

— Cum poți să trucezi anatomia ?

— Adică tu crezi că în vremea când se trimit sateliți în jurul pătului, oamenii nu sint capabili să fabrice o pereche de sini pe gustul timpului ? Și probabil, că nici nu costă scump. Ai tăi, însă, fac multe parale ; dolari și lire-sterline ! Aș vrea să fiu în locul iubitului tău. Dar, zău, mai bine lasă-mi-l pe el într-o seară.

— Ce se întâmplă cu tine ?

— Simt că nu se mai poate altfel.

— Atunci, e mai corect să cauți pe altul.

— Ești geloasă ?

— Nu, și nici nu am un punct de vedere moral în privința asta. Atît că ar fi inestetic. Du-te pe plajă, ai să găsești un tinăr care să-ți placă.

— Imi plac destui, ce folos că n-am încredere în niciunul. Nu-mi oferă nici o garanție.

— Ce fel de garanție ?

— Că n-aș fi dezamăgită. De iubitul tău, garantezi tu ; mă bizui pe competența ta. O vrei pe Reta ?

— Mai întii, că Reta, nu-i a ta ! Și nu-i a nimănui. Am asupra ei aceleași drepturi ca tine.

— Da, din punct de vedere juridic ! Ești ingrozitoare !

Începu să plîngă, întii domol, parcă nedecisă. Maria o privea puțin contrariată și ostilă, și totuși, îi recunoștea un farmec invincibil, farmecul atît de nestabil al unei singure veri din viață. Nimic nu mai poate fi egal cu el ; înțelepciunea, bogăția și chiar fericirea și chiar gloria nu pot înlocui o zi anumită, din tinerețe. întinse mina și îi mîngiie obrazul, absorbindu-i îndurerarea certă și atît de inexplicabilă. Atunci, Tulipa se prăbuși pe pieptul ei, în hohote. Maria îi simțea lacrimile, pe sîni, apoi îi simți respirația, ritmată și fierbinte. Se ridică, rigidă, și își luă rochia.

— De ce te-mbraci ?

— Mă duc cu cămila.

— Unde ?

— Spre nord, să caut un deșert.

— Deserturile sînt numai în sud.

— Imi pare rău, nu pot merge la sud ; a ieșit lumea pe plajă. Aștept toamna, să plece toți, să rămîn doar eu.

— Dar să nu te-ntorci abia la toamnă, Maria !

— Nu, așteaptă-mă aici. Sînt înapoi înainte de nunta ta.

— Să n-o lași pe Reta în galop, la înapoiere ; nu mai poți s-o oprești.

— Nu mi-e teamă. Unde m-ar putea duce ?

— Tocmai la Piramide.

Tulipa zîmbea cu o tristețe copilăroasă, fragilă și speriată. Totul dinainte, priviri, gesturi, vorbe păreau inexplicabile sau închipuite. Viața ei, în vechiul caravanserai de pe nisip, nu putea să fie decît nefericire și neliniște.



După amiază Maria puse un bilet sub ușă, ciocăni o singură dată, tare, ca un pocnet, de răsună toată casa și coborî scările. Nu era nici un capriciu, nici un act de prudență, ci un stil care exista în ea, fără să-l fi exersat vreodată. „Vin peste o jumătate de oră. Lasă ușa descuiată”.

O jumătate de oră se plimbă pe esplanadă, dincolo de Cazinou, spre farul genovez, de unde se vedea tot țărmul mării, spre nord ; fusese acolo de dimineață. Acum, sub faleză venise umbra rece a după-amiezii ; în schimb, în larg, pe insulele de cretă, bătea un soare încă înalt și plin de bunătațe.

— Nu-i plăceau soneriile și ușile încuiate. La ea n-avea sonerie și nu încuia ușa nici noaptea, nici cînd pleca de-acasă. „Imbecilul ! Acum se îmbăiază și se dichisește. își închipuie că am luat foc, și își pregătește uneltele de incendiu !”.

^ Aștepta cu o bucurie plină de cruzime, să-l dezamăgească. Și, dacă era o femeie la el ? N-o interesa nici pe departe. N-avea decît s-o mcuie în baie. Nu, în bucătărie : de baie poti să ai nevoie în orice clipă.

La șase intră pe ușă și merse drept la jilful cu cergă, din fața ferestrei. N-o emoționa nimic aici. Gesturile erau uitate, avea însă o altă emoție construită de dimineață, pe care o disimulase și-acum simțea că o să explodeze.

— Dă-mi un chibrit și ceva de băut, repede !

N-avea poșetă, n-avea nimic în miini. N-avea decît rochia, fără buzunare ; din punct de vedere al stării civile, era anonimă. O privea confuz ; nu înțelegea de unde scosese țigara, doar nu putuse s-o aibă după ureche, ca hamalii !

— Ce te uiți așa ? E chiar atît de greu să aprinzi un chibrit ?

— Deci, te-ai apucat să fumezi !

— Nu fi mai prost decît se cuvine ! Și dă-mi ceva de băut, repede, dacă ți-am cerut !

— Cîte țigări ai fumat azi ?

— O sută patruzeci. Pină diseară mai am dreptul la cinci.

— Ai mai băut ceva înainte de a veni aici ?

— O sticlă de vodcă ! Și un kilogram de vin, dacă nu ești destul de îngrozit. Iar dacă-ți inchipui că vorbesc anapoda, află că am luat cifra dintr-o revistă medicală. Locuitorii unui oraș industrial inhalează zilnic o sută patruzeci și cinci de țigări ; dela coșurile fabricilor, înțelegi ? Fără să aibă vreo vină și fără nici o plăcere. Eu locuiesc pe malul mării, într-un aer cum nu se poate mai liber și mai Eără mizerie ; la mine nu ajunge nici fumul vapoarelor. Am în față o uriașă rezervă de timp ; probabil am să mor înainte de a ajunge la pierzanie. Și fiindcă a venit vorba de fumul vapoarelor, stai jos, lîngă mine ; am o veste uluitoare.

Stătea încordată, ca să nu tremure. Marian se așeză pe covor și își lipi obrazul de genunchii ei goi. Aveau blîndețea unui cîntec de leagăn, venit de la cea mai de sus fereastră a unei case înalte, într-o noapte de vară caldă și parfumată. Ii simți tulburarea și o pîndi, reținut, așteptînd-o să se declare. Avea timp, toată viața. Nu făcu nici un gest mai departe, dimpotrivă, își retrase obrazul, lăsînd între pielea lui și a ei, un milimetru de aer. în electricitate, la tensiuni înalte, asemenea rupere poate să provoace o scinteie calcinantă.

Era altfel decît se așteptase Maria ; despovărați, genunchii i se răciră și din această bruscă scădere a temperaturii se iscă o flacără de-a-lungul coapselor. Strinse dinții, feroce, războinică, îi băgă mina în păr și îl zgîlții dușmănos ; îl ura, adînc și adevărat, cu scrișnete, fiindcă îl descoperea neprevăzut și primejdios, amețitor, ca o prăpastie ; în nemișcarea lui sfioasă, timidă, pe care ar fi putut s-o creadă umilă, emana groază și voluptate.

Se ridică brusc ; și cerga pe care ședea acum, pe care se tăvălise odată, era primejdioasă. Se duse la fereastră, se așeză pe glaful rece de marmură ; avea marea în spate, pactiza cu ea deocamdată, ca să-i apere retragerea. Și spuse deodată :

— Ai o hartă a Mării Egee ? Tatăl meu trăiește ! Am aflat astăzi !

O asculta în picioare. Rămăsese paralizat în mijlocul camerei. Ea vorbea alb, calm și egal, cum ar fi debitat o lecție învățată pe din-afară :

— Am ajuns pină dincolo de lac, prin locuri unde n-am mai fost niciodată. La început am mers la pas ; Reta e ascultătoare, dar are un mers groaznic, te zgîlție de se rup toate în tine. N-ai călărit niciodată pe o cămilă ? Să încerci, merită, cu tot chinul ; ai impresia că ești primul călător din lume și descoperi pămînturi necălcate de ni-meni. Pe urmă, am mers la trap ; e insuportabil ! Te tasează pină și se

duce creierul în călcie. Drept compensație, galopul e ca o coborîra eu skyurile, dar ține seama, ca o coborîre pe care nu trebuie s-o urci înapoi pe urmă. E mai mult decît un zbor. Mai mult decît o plăcere ; e ceva fix, neterminat, care nu scade și nu te istovește. Ești pe pămînt, dacă vrei să ții seama, dar poți să te crezi și în lună, sau în cer sau undeva unde nu s-a gîndit nimeni. Scoate harta !

Aruncă doar o privire asupra arhipelagului ; ai fi zis că-l uitase. Marian întinsese harta pe covor, la picioarele ei ; el era la sud, ea la nord. Glaful de marmură rămînea rece ; marmură poate adusă din Grecia !

— Mi-a spus să nu merg în galop la întoarcere, că altfel, cămila nu se mai oprește. N-a vrut să se oprească nici la ducere. Dar la urma urmei ce înseamnă dus și ce înseamnă întors ? La ce punct al pămîntului îți raportezi mișcările ? Și de ce m-aș fi oprit?... Mi-au ținut drumul pescari dela cherhana ; mi-au dat vodcă și icre negre. Unii mă cunoșteau, cunoșteau și cămila, n-aveau de ce să se mire. Unul, mă privea încontinuu, era prea bătrîn ca să-l bănuiesc că-i curg balele după mine. Nu știu ce-a făcut, cum a vorbit cu ceilalți, de ne-au lăsat singuri, m-am pomenit numai cu el, sub șopronul de stof și-atunci mina spus : „Te știu de mult. Săptămîna asta veneam să te caut. Pînă ieri am avut legămînt să tac. Astăzi pot să-ți destăinuiesc. Il cunosc pe tatăl tău ; am fost marinari pe „Saturn”.

— Petrolierul torpilat ? întrebă Marian.

Nici nu-l auzi ; își continuă povestirea. Tatăl ei trăia, după cum îi destăinuise fostul marinari. Suferise o comoție și într-adevăr, căzuse în apă, sau îl aruncase explozia, dar avea centura de salvare.

— De unde știe informatorul tău ?

— Era acolo, pe o plută pneumatică. Se credea singurul supraviețuitor, cînd l-a descoperit pe tatăl meu, plutînd în nesimțire. El i-a ajutat să-și revină. Au rămas așa, două zile, duși de valuri pînă ce au ajuns la o insulă.

— Ce insulă ?

— Nu știe.

— Și crezi că are vreun semn pe hartă ?

— Nu-i timpul de glume ! Dacă ești marinari, ar trebui să vezi ce curenți sînt în nordul Mării Egee, și să apreciezi cit poate deriva o plută în două zile.

— Mi se pare inutil. Nu cred nimic. De ce-a tăcut pînă acum V

— Ți-am spus că avea legămînt.

— Față de cine ?

— E un secret al lui ; n-a vrut să răspundă. De altfel nu suportă nici o întrebare.

— Și de ce a expirat legămîntul tocmai ieri ?

Păru surprinsă ; nu se gîndise. Dar era simplu.

— Ce dată e astăzi ?

— Șapte august.

— „Saturn” a fost torpilat în august, și chiar în ziua de șase ! Ieri s-au împlinit douăzeci de ani de-atunci !

— Totul, după canoane !

Ea păru că nu auzise replica ironică ; ingenunche lîngă harta.

— Ia un compas și o riglă. Dacă pun două mile pe oră, e prea puțin ?

— Nu ; ar trebui să caut în carte, dar n-o am la mine.

— Nici nu-i nevoie deocamdată. Am să iau maximum : în două zile, o sută de mile ! Trasează pe hartă.

Maria acoperi cu mîna zona incercuită ; avea o mîna mică, dar sub ea încăpeau zeci de insule.

— Undeva aici, trebuie să-1 caut !

Se ridică grăbită și ieși fără altă vorbă. Dela jumătatea scării se întoarse ; în ea se produsese o eliberare, tulburarea dintr-o anumită clipă se topise, nu simțea nici o dorință, nu mai avea nevoie să iie precaută.

— Am uitat ceva !

Începu să se dezbrace, indiferentă, cum și-ar fi făcut o datorie. Însă, fără să vrea, și fără să-și dea seama, cu toată această reținere, trupul ei era unduit și fierbinte și călătoria cu el ducea dincolo de Egee.



Mașina plutea pe nisipul ud, ca pe o pernă de aer. Nu se simțea nici o ostilitate sub roți, relațiile cu exteriorul păreau dematerializate. La jumătatea drumului, Maria se răzgîndi.

— Oprește ! Nu merg mai departe !

Cobori, traversă plaja și se ghemui lângă apă, cu genunchii în brațe ; era dintotdeauna poziția ei defensivă. Nu vroise nici o clipă să meargă ; cedase din plictiseală. Marian insista să stea de vorbă cu marinarul ; întâmplarea era ciudată, nu putea rămîne nepăsător la dezlănțuirea Mării. Intenția ei de a pleca în arhipelag devenea din ce în ce mai precisă, în vreme ce planurile explorării apăreau tot mai nebuloase.

— Cu ce te-ai gîndit să pleci ?

— Cu un pescador din port ; am pus de mult ochii pe el.

— Cum de mult, cînd, pînă săptămîna trecută, nu știai nimic ?

— Oricum, voiam să plec într-o zi.

— Și pescadorul al cui e ?

— Al statului, ce mai întrebî ? Am să-l fur. N-am nevoie decît de cinci oameni devotați. Unul din ei poți să fii tu.

— Nu vreau să fiu complice la furt și nici n-am singe de aventurier.

— Ce păcat imens !

Nu-și pleda cauza ; era îndurerată sincer și cu dezinteresare — pentru el ! într-o seară îl privise la lumina flăcărilor, pe plaja plouată, și crezuse că va zbura fără aripi.

— N-ar fi furt, ci altceva ; n-ai să înțelegi.

— Dar îți trebuie bani ; foarte mulți.

— Deloc ; sau, puțini.

— Cu ce-ai să plătești oamenii ?

— Am să te plătesc numai pe tine, și nu cum îți inchipui tu. Am bijuterii. Am să le vind la Constantinople, și-am să-ți dau cinci lire sterline pe zi. Ceilalți n-au să pretindă nimic. Știu doi deocamdată, care ar pleca la capătul lumii, la prima chemare, ba chiar mai devreme — nu la chemarea mea, nu gîndi ca un ticălos ! — la chemarea oricui și a nimănui. Și-ar mai fi sute, din care să aleg încă trei. Vrei să știi oe-am să le dau de mîncare ? Am o căruță de conserve în magazia de lemne. Și doi saci mari cu pesmeți ; o sută de kilograme '. Pot să țină luni ; la nevoie ai să-mi împrumuți o liră pe zi, din cele cinci.

Era prea neobișnuit, prea abrupt și absurd, ca Marian să înțeleagă. Dacă ea avea mințile întregi, iar el nu izbutea să-i deslege ecuația, putea să innebunească înaintea ei, într-o noapte. își dădea seama că marinarul rămăsese un pretext, imboldurile ei veneau mai de departe ; totuși, întîlnirea cu el declanșase criza și poate că asupra lui se găsea cheia enigmelor.

— Trebuie să spună tot ce știe ; am să-l descos altfel decît tine. Nu-i admis să păstreze secrete cînd sînt în joc vieți omenești !

— Ce vieți ?
Era batjocoritoare.
— în primul rînd a tatălui tău.
— Tatăl meu e însurat acolo, a doua oară, are o vie, o livadă de portocali, una de măslini, o barcă de pescuit și duce o viață fericită.
— Tot fostul marinar ți-a spus ?
— îți inchipui că altcineva n-avea cine.
— Dar el de unde știe ? E în corespondență cu tatăl tău ? A fost pe-acolo în croazieră ?
— N-a vrut să-mi dea nici o lămurire ; datoria mea este să-l cred fără suspiciuni. Nu urmărește să cîștige nimic de la mine.
— Și ca să constați fericirea tatălui tău, dacă n-o fi o minciună, sau ca s-o strici — că de dat nu poți să-i dai nimic — vrei să-ți primejduiești viața împreună cu a altora cinci ?
— Of, doamne, ce plat e pămîntul sub tine ! Cite milioane de ani îi trebuie ca să devină rotund ! N-am să-ți dau decît trei lire pe zi, nu meriți mai mult !
Convenise să-l ducă la cherhana, dar își schimbase gîndul cînd mai aveau de mers o jumătate de oră...
Marian se așeză pe nisip, lingă ea ; o simțea că strînge din dinți și spumegă. O cunoștea de-ajuns ca să știe că trebuie să nu facă niciun gest, să nu spună niciun cuvînt.
Ea se așteptase să-l vadă izbucnind și încă o dată reținerea lui o înfrînse... Abia cînd o simți că plînge, el îi puse ușor mina pe umăr, — nu era un gest.
— Ești mai bun decît aș fi crezut. Lasă-mă să plîng mult ! E atîta timp de cînd n-am mai plîns ! N-am avut timp. Și n-am vrut.
Era doborîtă — și rămînea trufașă. Marian simțea că nu era făcută oricum, și n-avea un suflet ca al oricui.
— Maria, știu ce ai să-mi spui : că nu există marinarul bătrîn.
— Nu există.
— Și tatăl tău, e mort de mult !
— Nu de mult ; a murit anul trecut.
El o privi și n-o văzu ; vorbi numai ca să se încredințeze că sînt vii și pot duce o conversație :
— Dar atunci ce-a fost cu bătălia de la Salonic ?
— Nu știu, m-au îngrozit bubuiturile, nu mi-am mai dat seama ce spun. în timpul războiului a căzut o bombă pe casa noastră. Ne-au scos din pivniță după trei zile ; eram mică, îmi inchipuiam că sîntem morți și nu înțelegeam de ce ne mai dezgropă... Tatăl meu n-a fost niciodată pe mare ; era cizmar, la Sighișoara ; cîrpaci. N-a făcut nici o pereche de pantofi cu miinile lui ; a pus pingele și petice. Era bețiv. Ne bătea... ce să-ți mai spun ?
— Ai spus tot ce se cuvenea, ca să nu lipsească nimic.
— Crezi că mint ! Dar nu născocesc nimic. Mă caut în alte forme. Peste tot în lume sînt revoluții, sînt și în mine ; nu pot să mai exist cu vechea mea identitate. încerc să-mi fac alta ; e singurul mijloc de salvare. Ajută-mă !
— Cum ?
Maria își arată fața ; nu se schimbase.
— Vino cu mine în Marea Egee ! Să debarcăm pe o insulă și să rămînem acolo. Dacă n-ai curaj și vrei să-ți dau un scop pe înțelesul tuturor oamenilor, hai să ne întoarcem la cel dinainte. Cine știe adevărul ? Ce-ai pierde, dacă l-am căuta pe tatăl meu acolo unde n-a fost niciodată ? Atîția oameni pierduți — pe banchize de gheață, în păduri tropicale, în munți necălcați de nimeni sau în largul oceanelor — au

pus în mișcare omenirea ca să-i caute ! S-au trimis după ei expediții polare, spărgătoare de gheață, dirijabile, avioane, vapoare, elicoptere și de-atâtea ori, totul a fost zadarnic. Știe cineva unde a pierit Guynemer ? Sau Amundsen, care la rîndul lui căuta pe altul ?... N-are importanță unde a murit tatăl meu. Știu că n-am să-l găsec pe nici o insulă din lume, dar nimic nu mă împiedică să-l caut.

Se ridică.

— Dacă vrei, merg și la cherhana. În definitiv, s-ar putea ca marinarul să și existe.

El incuviință :

— Haidem !

Trebuia să-și abandoneze și logica și prudența, ca să nu rămînă în inferioritate. Era subjugat și ea îl domina dela înălțimea aștrilor. Nu-și dădea seama că nu-i lipsea altceva, decit imaginația.



Drumul fanteziilor ei trecea prin cea mai directă realitate. A doua zi îl duse în magazia de lemne ; conservele existau, mii de cutii, mai multe decit îi spusese ea și decit își inchipuse el. Existau și sacii cu pesmeți, protejați cu hirtie ceruită ; precauțiunea nu putea fi decit a unui om care cunoștea viața pe mări. În plus, mai erau obiecte nautice, — și ea nici măcar nu le pomenise : colaci de salvare, cabluri, parime, pinză de vele, felinare, chiar și o busolă. Marian își aminti că odaia ei era împodobită cu pavilioanele codului de semnale ; nu se mirase, nu-l mirase nici o cutie de sextant pusă pe noptieră, crezuse că e goală, cu destinații casnice ; asemenea obiecte nu pot să uimească într-o casă de pe malul mării.

— Cum ai adunat toate astea ?

— Am un consilier și un furnizor. O să mergem la el astăseară. Îl știi, de altfel, îmi pare rău dacă nu ții minte singura noastră cunoștință comună.

— Ba îmi amintesc, dar era o fată pe care am găsit-o în mașină, cînd am mîncat la un restaurant ciudat ca o minăstire.

— Ești un bărbat admirabil ! E fatal să mă îndrăgostesc de tine ; pentru rest, mă bizui pe steaua mea salvatoare ! Îți amintești fata, dar uiți că era și un băiat cu ea.

— Da, fratele ei.

— Îți învie memoria la nevoie. Numai că furnizorul meu nu-i nici unul, nici altul, ci tatăl lor.

— Tulip !

— Hotărît, n-am să-ți pot rezista multă vreme ! Ai forțe zdrobitoare !

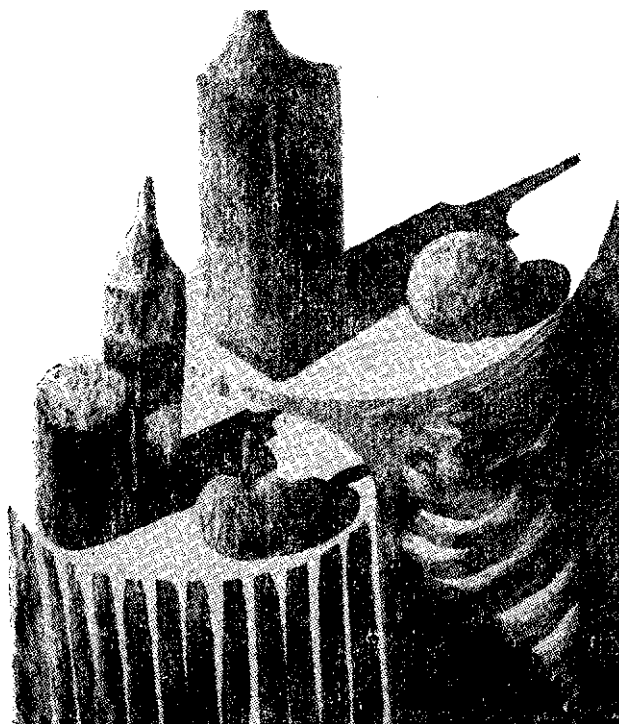
Părea ironică, dar se lupta cu sine ; în realitate, începea să fie subjugată cu cele mai clare simptome ; avea gîtul uscat și-și simțea două puncte dureroase în pîntece, așezate simetric, la o palmă mai sus de pubis.

— Și de unde are Tulip, toate aceste obiecte ?

Era circumspect, dar cu multă absență. Atenția îi alunecase spre glasul ei, puțin răgușit și spre mișcările care dintr-odată deveniseră mai încordate și în același timp, mai leneșe. Nu-i înregistra răspunsul, ci vibrația coardelor vocale aproape lubrică.

— Unele sînt cumpărate de ocazie, din simp'ă deprindere negustorească. Dar cele mai multe au fost lăsate amanet, și nu le-a mai ridicat nimeni. Înainte de război, Tulip a ținut o bodegă, sau un fel de cantină, în port, ceva sordid, după cite am auzit. Venea la el toată scursura Mediteranei și a Levantului. El, unul, e un om cumsecade, și, poate n-ai să crezi, plin de sensibilitate.

— E foarte de crezut, judecînd după copii.
— Te gîndești la fată !
— Da, de ce să te mint. Mi s-a părut mai reușită decît băiatul.
— E firesc !... Ia spune, îți place ? Ea ar fi gata.
— Nu te aștepta să fii fățarnic. Mi-ar place, dar știi bine că nu se poate.
— Da, nu se poate ! incuviință Maria.
Devenise blindă și supusă ca un animal mîngiat sub maxilare.
— Vino sus ! spuse. într-o zi am să te iubesc de moarte.
La ultima treaptă se opri ; clipea nedumerită sau speriată.
— Ce cauți aici ? Azi n-ai să pui mîna pe mine !
El se duse pe plajă, pînă la trunchiul de salcie. Cămila era acolo ; medita pe nisip. Se urcă pe spinarea ei — nu se putea altfel !
Ba se ridică și porni în galop, dar spre sud.



toni avram : natură statică cu măr

vlaicu bârna



cules

Am apucat cerul de toarte
Să scutur stelele carbonizate,
Prin grădinile toamnei devastate de vînt,
Peste pădurile fără vestmînt.

Unde cădea cîte una
Prindea rădăcini mătrăguna
Și speriați de atîtea căderi
Arborii țipau din răsputeri.

triadă

Iedera e mai verde sub zăpadă,
Inima, în lanțuri, mai vie ;
Ktlorînd continentele noi, din tărie,
Stelele numai noaptea izbutesc să ne vadă.

Sub vipia soarelui nasc lumile imaginare,
Somnul ziua ne-o suie pe catalige ;
Izvoarele de lacrimi de sub Ursa Mare
Din oglinda mării încep să ne strige.

Descoperirile răcite în ecvații,
Parfumele florilor mistuite în lavă ;
Coroană prădată și umbră bolnavă,
Stejarul își chiamă zadarnic penații.

mergem mai departe

Mergem mai departe-mpreună,
Lunateci, pe-nn nestrăbătut țărnm de lună.
Prin razele străvezii ca o părere
Inimile ancorate-n durere.

Ah, norii, fumegoasele cratere,
Ca niște smeie în zbatere,
Pe-a vîntului aripă rece
Cînd oare vor trece ?

cai sălbateci

Cai sălbateci galopau prin vine
Sunîndu-și tropotul neauzit
Și fiecare pas îngropa o vultă de cer
Cînd timpiele svicneau către zenit.

Norii nu îngrădeau calea lactee,
Nici vulturii cu largi aripi de smoală,
Dar se strîngeau armiile de umbre-n
Smerite corturi pe cîmpie goală.

Numai tu — în cumpănă chinuitoare —
Aruneînd sorții între noapte și zi,
Din goana săgetată de temeri
I-ai fi putut îmblîzni.

gemenii

Gemenii siamezi, hrăniți de-același singe,
Mă-ntilneau în preumblările de seară.

Capetele și le purtau alături
Descumpănite
Pe picioare lungi de păianjen,
Prin ierburi sălbatice
Nisipuri și gloduri,

Agățându-se-n trecere
De funiile spânzurate ale lunii,
Sprijinindu-și frunțile-n delir
Pe neteda crupă a nopții.

Mers greu, cu pașii duruți,
Răsuflarea-necată,
Și gurile lor
Mimînd grimasa unui sărut
își arătau pe sub mustață colții.

caligrafie

Înaltul cer — întinsă tobă —
Pe brazii travestiți în robă
De-omăt și de tăceri limpide
Bătaia clipelor o-nchide.

Și vîntul vrînd să le denunțe
Le scutură ca pe grăunțe,
Prin gol purtate, gol sunînd,
Cadența fiecărui gînd.

Un vultur, pată de-antracit,
Rotindu-și zborul la zenit,
Cu aripile drepte scrie
Un herb din anul una mie.

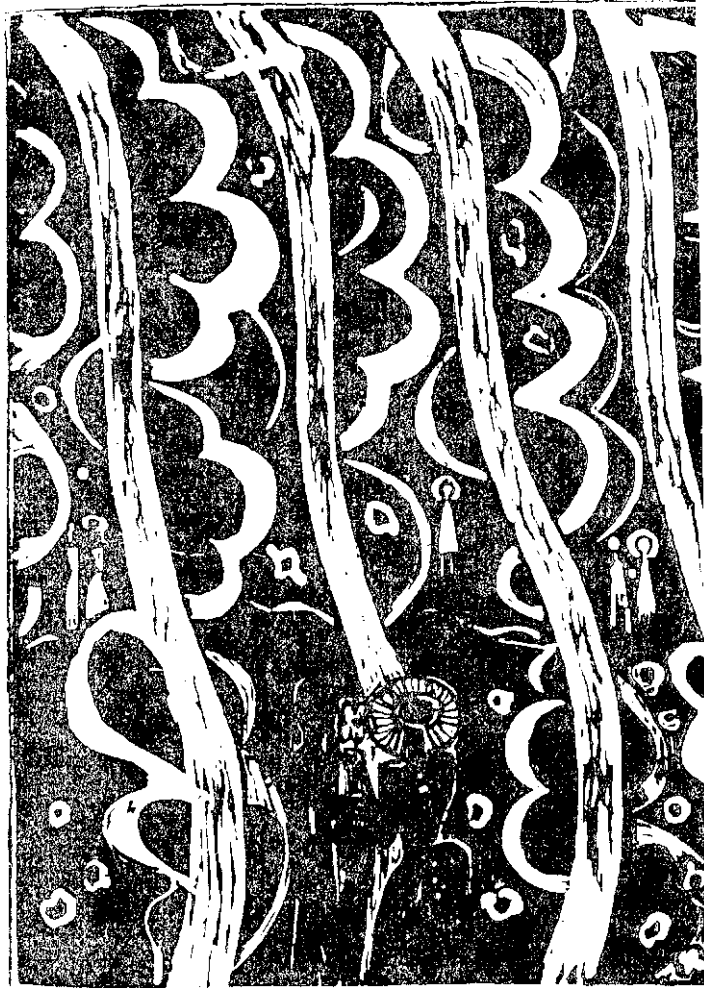
îmbiînzitorul de șerpi

Al vînturilor demon doarme-n flaut
Cînd toamna sură trece peste ierbi
Și nopțile mă chinuie să caut
O melodie dulce pentru șerpi.

Pe solzii lor de tablă și de ghiață
N-aș pune mina nici nu i-aș privi;
Lucirea de osînză și mătreață
Mai mult m-ar întrista și m-ar scîrbi.

Dar să le cînt, să-i imblinzesc, nu preget,
Șuierători, cu limbile peltice,
Spre piatra care scînteiază-n deget
încolăciți să-i fac să se ridice.

Și dacă pentru veci și-ar lepăda
Vrăjiți de cîntec, otrăviții dinți,
Pe rosturi mai cu-avînt aș înstruna
Melodioase note și fierbinți.



mela bfădivan zamfirescu : portaluri

eorneliu omescu



noaptea

i

PETRE OANCEA A FOST OMORÎT MARȚI NOAPTEA. La om djiuă, cind mă pregăteam să mă întind pe birou, m-am trezit că Liță Sucar și Tibi Zvic dau buzna în *pornitor* amindoi zbărliți și palizi. Liță își trase suflarea și imi spuse : *Domnu' Bulz, e de jale.*

De obicei, după ora două noaptea, nu prea avem clienți și taximetrele zac în stație iar șoferii stau la taclale cu noetambuiii sau se întind în mașină și trec pe unde scurte. Dispecerul are și el prilejul să moțâie două-trei ceasuri din tura de noapte. Băieții *im-i* deranjează decît dacă într-o cursă prin oraș, au văzut un accident, o bătaie între bețivi sau un incendiu. Atunci intră la porrtiltor și telefonează la miliție, salvare sau pompieri — după cum e cazul. Cit privește mașinile noastre, niciodată n-au fost accidentate noaptea.

Să mergem, spuse Tibi Zvic, *mașina mea e afară.*

Primul meu gînd era că unul din băieți o fi lovit wieun pieton. În tura de noapte nu avusesem mei un caz din ăsta, și nici vreo mașină tamponată. Singurul eveniment obișnuit era cite un bețiv care uita unde stă. Nu știu de ce, mă gîndeam că Petre Qancea o fi cătat pe cineva. Omul, oe e drept, era nou în oraș dar le tăiase piuitul băieților : conducea magistral. Precizie, reflexe, viteză, măiestrie și un calm de fier.

Eu rămîn aici, spuse Liță. Ideea nu era proastă : cineva trebuie isă rămână la telefon. I-am aruncat cheia și l-am rugat să telefoneze unde : trebuie; *Bine, domnu' șef, lăsați pe mine*, imi spuse țiganul și Volga noastră se smuci de lingă el, ca din pușcă.

Zvic își rezemase spatele gros de spătar și mișca din fălci, rar, învărtind în vârful buzelor, absent, un ghemotoc de chewing-gum. Nu m-am putut stăpâni și l-am întrebat : *Oancea ?* mă privi scurt și imi răspunse aspru : *De unde știi ?* Era într-adevăr ciudat că bănuiala mi s-a verificat. Am aprins o țigară și am întrebat neutru : *A omorît pe cineva ?* Mașina coti spre Mureș, Tibi scuipe scârbit guma și imi răspunse tot ou o întrebare : *Ai o țigară în plus ?* Ceva nu era în regulă. I-am întins țigara mea și mi-am dat seama că urcăm pe dig și gonim spre aiuibul Gloria. Farurile măturau penumbra din fața noastră. Zvic nu se grăbea să-mi dea detalii. Mașina gonea pe dig parcă zburam prin beznă și vid. M-am enervat. *Ești surdo-mut ? Pe cine a omorît Oancea ?* Oaborirăm de pe dig și Tibi mormăi printre dinți un *pe dracu'* și, lingă club, puse o firină bruscă. Bra să zbor prin parbriz. Am tras o injurătură și am coborât inciudat.

Cele trei mașini erau o Volga, un Renault și un Volkswagen de-al milițienilor. Mașina lui Oancea era Volga verde. Al cui era Renault-ul? Mașinile nu păreau atinse. Grupul era compus din cina bărbați și o femeie., Trei dintre bărbați erau în uniformă, ofițeri de miliție. Când am ajuns lângă ei, femeia spunea pe un ton calm și ferm : *Fără autopsii, doctore. 11 duc direct acasă. Du-l cu dumnealui în mașina mea. Restul mă privește.* Unul dintre milițieni se întoarse spre mine : *Dumneata n-ai alte treburi !* Un alt milițian, împreună cu doctorul, se aplecară și indicară un corp rigid, învelit într-o pătură și se îndreptară spre Renault, urmați de femeia scundă și voinică al cărei obraz rau-1 puteam desluși. *Dumnealui e șeful de tură,* spuse celălalt civil și l-am recunoscut imediat pe domnul Andrei Cric, tehnicianul de exploatare, șeful autobuzelor și al taximetrelor. Mi-a fost mai tirziu ciudă că sosisem după el, dar atunci m-am bucurat. Mai ales că milițianul, care era căpitan, îmi spuse scurt : *Mergem la pornitor.*

Plecarăm tăcuți spre Tibi. Șeful meu se urcă în Volga verde și aprinse farurile. Până am ajuns cu căpitanul la Volga neagră, celelalte mașini ne depășiră și se îndreptară spre dig. Am urcat în spate și i-am spus lui Tibi : *Dă-i bătaie.* Căpitanul era mut și neclintit dar nu-mi păsa de ce crede și l-am întrebat : *Am voie să vă întreb ce s-a întâmplat ?* Senzația de farsă nu mă părăsea și nu mă părăsi nici când căpitanul îmi spuse că Oancea a fost găsit, lângă mașină, cu capul sfărâmat de o cheie franceză. Pur și simplu era de necrezut că asta i s-a putut întâmpla lui, tocmai lui. Era numai de trei săptămâni printr noi, dar nouă ni se păruse că dintotdeauna. Oancea a fost orniul nostru numărul unu. E de neînțeles cum a reușit acest om, despre care știam atât de puține lucruri, să ne devină familiar într-un timp atât de scurt? Noi, deobicei, tatonăm oamenii, îi răsucim pe toate fețele și îi privim din toate unghiurile posibile, ca să fim siguri de cel primit în mijlocul mostau. Munca de șofer îți creează un instinct rapid și foarte exact de *dibuire* a psihologiei unui om necunoscut. La taximetre chiar e nevoie de acest insititot și noi nu prea greșeam în aprecierea unui om. Totuși, ne-am simțit întotdeauna obligați să punem la bătaie toate resursele noastre de neîncredere și nesiguranță față de noii noștri colegi. Fiecare dintre noi trecuse printr-un lung și tacit examen de verificare, pentru a fi înțeles, clasificat, acceptat și asimilat. Mulți indivizi n-au fost asimilați de noi și aceștia, unde s-au dus și în ceea ce au făcut, au confirmat ipotezele noastre : s-au dovedit oameni de proastă calitate. Oancea era primul și singurul pe care l-am acceptat și asimilat fără să-1 săcuiim. Ne cucerise imediat. Instinctul nostru ne semnalizase clas- : *e un tip formidabil, e omul nostru numărul unu, fără abțineri, în unanimitate.* Și acum, poftim, 1-a omorât cineva. E greu de crezut că 1-a omorât degeaba. Pentru bani — nu ; pentru mașină — nu ; o răfuială veche, asta s-ar putea. Dar o răfuială ? Se poate presupune că, înainte de a veni la noi, omul nostru numărul unu a avut o mie și una de păcate sau răfuieli, dintre oare un păcat sau o răfuială s-a încheiat acum. Oare am fost nod superficiali ? Oare instinctul nostru a dat greș ? Cine este acest Petre Oancea, ce fel de poliță a plătit el astăzi ?

îmi dai o listă cu toți băieții din tură, îmi spuse căpitanul, și *mi-i trimiți unul câte unul, din sfert în sfert de oră.*

Ajunsesem la pornitor. În ușă, Liță Sucar discuita ou băieții liberi. L-am trimis pe Tibi Zvic la miliție cu căpitanul am coborât și mi-am privit ceasul. Era ora două și jumătate. Am făcut o listă au toți băieții din tură, i-am notat fiecăruia ora când să se prezinte la miliție. Pe mine m-am trecut uHAMUI. Mie îmi venea rmdul dimineață la șapte și jumătate. Minară lehamite de povestea asta și, curios, nu puteam să scap de senzația că asist la o farsă o farsă foarte proastă și tristă, a cărei victimă continua să rămân eu.

La ora trei a sunat telefonul. Era căpitanul **Tama**, cel care îmi ceruse să-i trimit băieții din sfert în sfert de oră și m-a întrebat la ce oră trec și eu pe acolo. I-am dictat lista și, la sfârșit, **mi**-a spus foarte satisfăcut : *Chiar voiam să vă sugerez să veniți ultimul. E foarte bine așa. E perfect.* L-am salutat și am închis. Tonul omului nu-mi plăcuse deloc. Bine că m-am stăpinit și nu i-am spus una de dulce.

Ușa se deschise și Andrei Cric, șeful, intră fără să mă salute. Trecu pe lângă biroul meu, se așeză la biroul său, își zviri șapca de jokeu pe un scaun și își rezemă bărbia în palmă. Mă privea lung, cercetător, grav. Nu-mi plăcu privirea lui. Ascundea un reproș sau o suspiciune, sau altoeva. Nu era privirea lui obișnuită. Nu mă privise niciodată astfel. Ce însemna asta ?

Am dus mașina la garaj.

Era murdară ?

Nu prea. Băieții unde sînt ?

Am întors privirea spre stradă. Locul de parcare de sub tei era pustiu. Din douăzeci de mașini nu rămăsese niciuna. Pe o bancă, sub teiul cel mai vechi, dormea Lisi Trăznița. Unde au șters-o băieții ? Ce să mă fac dacă primesc o comandă ? Nu prea e ora la care să comande cineva o mașină. Doarme tot orașul. Doarme și Lisi Trăznița. Doarme, probabil, pînă și sectoristul Pavel Noacă. Dacă n-ar dormi, pitit în vreun cotlon, atunci ar fi trezit-o pe Lisi și ar fi trirnis-o aasă. Sau poate că nu doarme și s-a dus la ofițerul de serviciu să comenteze soarta lui Oancea.

Ți-au spus unde pleacă ?

Nu, Bandi. Au șters-o.

Nu-mi răspunse imediat. I-am întins o țigară și un foc. Mă privi oarecum neliniștit, apoi se întoarse la biroul său și începu să fumeze pmdințu-mă sever. *Te-ai certat vreodată cu Oancea ?* mă întrebă el brusc. Ați avut ceva de împărțit ? Se aplecă, luă de pe scaun șepcuța de jokeu, și-o trimiși pe chelie, trase pe frunte borul lung — parcă voia să-și ferească ochii. *De mine ?*

În tura mea nu e niciodată scandal.

El zîmhi răutăcios. Nu-l văzusem niciodată zîmbind astfel. Avea și un calm imperturabil de pisică la pîndă.

O cunoști de mult pe soția lui Oancea ? Nu-i așa că e o femeie foarte interesantă ? Pe mine m-a intimidat. Zău că m-a intimidat. Eu sînt și bătrîn, și chel, aveam de ce să mă intimidez. Dar tu, Bicule, altă marfă...

Ce voia să insinueze ? Habar n-aveam cine e nevasta lui Oancea. Nu o văzusem niciodată în viața mea. Nu știam nici cum o cheamă, nici unde lucrează, nici dacă are ochii negri sau verzi. Sau poate că era femeia aceea scundă și voinică de care ascultaseră doctoral! și milițienii, acolo, lângă club, acolo unde aerul mirosea a mil rece și catran, acolo unde eu privisem prostit mașinile, grupul, obiectul rigid culcat lângă umbra gardului viu, femeia care nu avea ce căuta acolo, femeia calmă. Ea să fie nevasta lui Oancea ? O fi sau nu. să fie sănătoasă. Nu mă interesează toată istoria asta. Farsa trebuia să se termine. Visez o farsă și ar fi cazul să mă trezesc. Oancea a murit, **ite-i** țarina ușoară. Eu nu știu nimic, nu e treaba mea să răscolesc lucrurile și să descopăr ce s-a putut întimpla acolo. E treaba altora să afle ce, cum și de ce. Fiecare cu treaba lui. Eu sînt dispecer și nimic mai mult. Preiau comenzi, verific prezența, verific consumul, kilometrajul, foile de parcurs, repartizez, dirijez. Atît. Nu sînt nici jokeu, nici judecător, nici dumnezeu să...

Să nu-mi spui că nu o cunoști pe doamna Oancea. N-am să te cred.

Mă obosea. Mai bine s-ar fi dus la culcare. îmi venea să zgîrii pereții. Parcă eram un iepure sau vreo altă sălbătăiune, undeva sus,

pe un pisc, în mtuneric și, parcă, jos, hăt departe, la piciorul pantei, niște vinători invizibili inconjoară muntele meu și încep să urce încet, ^necruțător. Cu fiecare clipă care trecea, distanța dintre noi scădea. Nu-ă vedeam, nu-i auzeam, dar ȘTIAM că sint încolțit. Simțeam cum realitatea nu mai există și cum farsa devine din ce în ce mai evidentă și mai crudă.

Cu mine poți fi sincer, Bicule. Recunoști ?

M-am infuriat. L-am privit ou răutate. Poate nu merita, dar, acum il uram.

O iubești mult. Povestea e veche ?

Scoase din buzunarul hainei o sticluță plată. Trase o duscă și md-o intinse, împăciuitoar. Refuzul meu ii smulse un clipit scurt, indispus, își trase cozorocul pe ochi și ieși. Din ușă se intoarse și zimbi : *Pe mine nu mă duci tu cu preșul.* Ușa troznd in urma lud.

Ara aprins o țigară, a nu știu cite. In ultima vreme, bătrînul bea de stîngea. Era imbibat cu alcool ca un burete. Seara, la ora culcării, nu reușea să adoarmă fără o porție zdravănă, dublă sau triplă. Avea el ceva pe suflet. Nimeni nu se putea plînge de el, își făcea munca ide parcă totul ar fi în ordine. Doar că, uneori, era dus pe gînduri sau ne repezea. îi cunoșteam firea sucită, dar simțeam o notă falsă in el : bătrînul se străduia dar nu reușea să fie același.

Mă liniștisem și am început să mă gîndesc la el. Regretam că mă infuriasem și il enervasem în această noapte păcătoasă. Nu înțelegeam de unde aflate Bandi că o iubesc pe doamna Oancea, nu înțelegeam de ice mă suspecte. Aș fi dorit să știu cum mă bărfise, ce născociri îi plasese. Nu e in firea lui Bandi să-ți vorbească pe ocolite, cu luarurile spuse pe jumătate, insidios. Poate că ar fi trebuit să văd ceva neplăcut, deosebit de neplăcut și primejdios, in replica lui *pe mine nu mă duci tu cu preșul.* Evident, știa ceva despre mine, ceva ce il făouse prudent și bănuitor. Ce anume ? Nu mi-am bătut capul au priesupumeri, imi descărcasem nervii luîndu-l peste picior și asta imi ajungea. Regretam, știam că omul nu merită să fie tratat astfel — oricum, e un șef tolerabil și un bătrînel simpatic, așa sucit cum o fi. Mă răcorisem și voiam să rămîn calm. Doream să evit starea neplăcută de neliniște, farsă, absurd, primejdie.

Era necesar să nu mă gîndesc la ceea ce s-a întîmplat in această noapte blestemată, in tura mea, tocmai in tura mea...

In tinerețe, Bandi a fost contrabandist. Asta n-are nici o importanță. Contrabanda nu era ceea ce știm noi. Era o afacere ca oricare alta, dirijată de comercianți la fel de respectabili ca oricare alt comerciant. Contrabandistul era omul care se ocupa de transportul mărfii, die la punctul A pină la punctul E. Transportul trebuia efectuat in condiții de discreție absolută. Riscul nu era chiar așa de mare cum ni-l prezintă poveștile cu mitraliere. Afacerea se desfășura fără pif-piaf, fără trosc-pleosc și fără spectaculoase urmăriri, furișări sau bum-bum-uri. Nu era chiar așa de complicat să te strecuri peste graniță. E mai riscant, astăzi, să traversezi o arteră de circulație într-un punct fără marcaje pentru pietoni in zona unui agent de circulație oare, ca să zic așa, nu și-a îndeplinit planul de amenzi. Contrabanda își avea și ea, uneori, accidente. Cel puțin așa md-a prezentat Bandi situația, într-o seară, -anul trecut, cînd avea chef de vorbă și era destul de melancolic ca să

evoce cu căldură lipsa de romantism a romanticei meserii **de** contrabandist.

Bandi nu poate fi omul oare 1-a ucis pe Oancea. Bag mina în foc. **E** prea sentimental și are suficient umor ca să fie și să rămână un om normal, în orice împrejurare. După cite îl cunosc, asta **e** impresia mea. Sper că nu m-am înșelat în privința lui.

Dar dacă poveștile cu contrabandiștii sînt adevărate ? Dar dacă. Bandi a vorbit despre indeletnicirile lui de altă dată ascunzînd cine știe ce povești tenebroase ? Dar dacă el își minimalizează deliberat trecutul folosindu-se pentru asta de umorul său ? S-au văzut și criminali cu simțul umorului foarte dezvoltat. O crimă e și rezultatul unei conjuncturi speciale și al unei acumulări necunoscute de sentimente contradictorii. Poate că omul acesta, în viața lui anterioară, pe care o minimizează într-adins, mă are pe conștiință vreo crimă nedescoperită ? Poate că a avut o răfuială cu Oancea ? Poate că, la mijloc, este vre-un mobil obscur, din cele patru divorțuri ? !...

Bandi criminal ? Să fim serioși !

Am aprins o țigară. Era ora trei și jumătate. Am căscat, plictisit, de bizuiatul ventilatorului. Nu mai aveam chef să mă gândesc la șeful, meu, nu mai aveam chef să-l consider un asasin prezumtiv. Un gînd, totuși, mă sîciia : oe căuta el, acolo, la Gloria ; cum de a ajuns înaintea, mea ? Și fără să vreau, spre supărarea mea, n-am reușit să-mi gonesc bănuielele, n-am reușit să pun în cumpănă binele pe care îl datoram celui la care se opriseră bănuielele mele. De fapt eram chit pentru că și el, după discuția noastră, se pare că mă bănuia. întrebările pe care mi le-a pus, tonul, plivirile, toată discuția — e o lar că se străduise să mă facă să simt că mă bănuiește. Dar de ce se străduise ? De ce ? Poate tocmai pentru că el e vinovatul și vrea să împingă pe altcineva în cerc. Foarte urît din partea lui. Foarte urât. Nu l-aș fi crezut în stare.

4

Băieții începură să se întorcă de la anchetă. Primul sosi Albu Ion, cel mai sirguincdos și tăcut din toată tura mea. Un om oare se duce întotdeauna acolo unde SH trimiți și îți face exact treaba pe care i-o ceri. Desidhise ușa, mă salută și își rezemă brațele de pupitrul din fața biroului meu. Ochii lui albaștri, inexpressivi, mă priviră lung. *Am terminat, șefule. Să stau în stație sau să mă duc la gară ?* Nu știam dacă am vreo mașină la gară. Băieții parcă intraseră în pămînt. Am sunat, pe interior, gara. Nnaveam pe nimeni acolo. *Du-te !* își săltă brațele de pe pupitru și ieși. Muream de curdoziitate să aflu cum a decurs ancheta, ce l-au întrebat și dacă a fost descoperit asasinul

Peste două minute sosi zdrahonul de Berg (pe care noi îl poreclisem B.M.W. după inițialele sale : Bierg Martin Wilhelm) care, chiar dacă era mai încet la minte, era mai comunicativ decît Albu, ale cărui tăceri puteau scoate din sârite și oal mai calm înger. Zdirahonul intră stîngaci, se rezemă de pupitru cu toate cele o sută zece kilograme ale sale, mă salută scurt și mă privi întrebător : *Nici o comandă ?* Am clătinat din cap. La ora aste, oră **de** gol, numai din an în paște se putea întâmpla ca un cineva să facă vreo comandă telefonică. L-am studiat pe B.M.W. cu atenție, să văd : are sau n-are chef să-mi răs-pundă. Fața lui rotundă, cu nasul lătăreț și cîrn, cu pleoape calme, era cea mai cinstită față de om pe care o văzusem vreodată în această încăpere numită *pornitor*. Moțul blond il intinerea și, în ciuda gâtului gros, gât de taur, B.M.W. părea un adolescent corpulent, pașnic și vag trist, un adolescent banal. Cînd B.M.W. era supărat, obișnuia să-și subțieze caraghios buzele. Nu scoteai atunci de la el decît monosilabe și mormăituri. Acum părea cam supărat. N-am putut rezista tentației de a-l trage de limbă. Din răspunsurile lui ursuze n-am reușit să înțeleg

jjecât două lucruri : pe anchetatori **ii** interesa persoana mea precum și o anume domnișoară al cărei nume nu l-am înțeles prea clar. Omul înălță don umeri și mormăi ceva ce numai Dumnezeu poate că ar fi reușit să ghicească. L-am lăsat în plata cerului și l-am trimis la gară. Mă privi* ou reproș, mai mormăi ceva și plecâ stângaci, greoi, supărat. Oupă ce închise ușa, l-am înjurat în surdină, cu inventar cramplet, de toți sfanții.

Rămăsesem pe jăratec. De ce domnișoară era vorba ? Te pomenești că Oancea a fost omorât de o femeie, de domnișoara aceea. Dar ce amestec am eu ? Mai degrabă Albu sau B.M.W. au putut fi autorii. Pentru că ei au circulat prin oraș, nu se știe pe unde, poate chiar pe la club,, în timp ce eu stăteam aici să păzesc telefonul și pornitorul ăsta, cotețul ăsta. Eram revoltat că figurez pe primul loc de pe lista suspectilor, urmat de o domnișoară.

Intrarea lui Cuvineanu m-a obligat să mă potolesc și să-mi aprind o țigară. L-am servit și pe el, l-am pofțit să se așeze în dreapta, la biroul lui Bandi. Omul acesta, care a fost marinar, e un bun camarad și poți schimba cu el o vorbă.

N-am apucat să deschid gura pentru că el a atacat frontal :

Ascultă, șefule. O cunoști pe domnișoara Pongo ?

Am tresărit, apoi am clătinat din cap m semn că nu. Cuvineanu trase un fum adine, îl expiră agale, neutru. Eram surprins dar am tăcut și am așteptat, răbdător, mutarea următoare. Se pare că șovăia și calcula, pentru că mai trase trei fumuri cu aceeași gravă incetineală.

Bine, șefule. Nici eu n-o cunosc.

Apoi, după încă o pauză lungă, se decise și se dezlănțui :

M-au întrebat dacă o cunosc. Le-am spus că nu. M-au întrebat de tine câte vrei și câte n-ai vrea : ce fel de om ești, cu cine ești prieten, cum te porți cu noi, cum te înțelegi cu nevasta, câți bani aștigi, câți bani cheltuiești și cu cine și unde, cum te-ai înțeles cu Oancea, de când o cunoști pe domnișoara Pongo și alte mărunțisuri. Le-am spus că ești un băiat de treabă cu care se poate naviga fără probleme. Mi-au spus că mulți oameni par de treabă chiar dacă mu sînt. M-am supărat. Mi-au ris în nan. M-au întrebat dacă pot să jur că nu am cunoscut-o pe domnișoara Pongo. Le-am spus că pot să jur. M-au întrebat dacă pot să jur că nici tu nu o cunoști pe domnișoara Pongo. Le-am spus că te cunosc de cinci ani și te-am văzut numai cu Sofica și că pot să jur numai pe ceea ce am văzut. Nu mi-a plăcut povestea. Nu-mi place să fiu luat la întrebări. Mi-au dat declarația să o semnez. Am citit-o, am recitat-o să fiu sigur că au scris ce am spus. Din trei foi, două erau despre tine. N-am vrut să semnez. Eu cu tine n-am nimic. Legea e lege, dar și prietenia e prietenie. Mi-au spus că și ceilalți băieți au semnat pentru ceea ce au declarat. Le-am spus că fiecare vapor navighează sub pavilionul său iar pe al meu scrie „prietenia e un lucru sfînt”, drept pentru care le cer permisiunea să ridic pînzele că mi-au umplut cala cu apă și n-am chef să ancoroz în beciul lor pentru trafic de pumni. Căpitanul le-a spus că nu e nevoie neapărată de semnătură pentru că există și banda de magnetofon. Am ridicat steagul și am plecat. Nu înțeleg ce aveau cu tine. Cred că ești în derivă. Cască ochii bine să vezi ce e sub apă la prova. Dacă dai de dracu să-mi spui. Prietenul la nevoie se cunoaște.

Am dat din cap, **i-am** mulțumit și **i-am** spus că poate să ridice ancora, ou destinația **gara** ca să prindă călătorii de **la** ora patru. Cuvineanu a sitins țigara, și-**a** scărpinat mustața stufoasă, s-**a** ridicat și s-**a** îndreptat spre ieșire. Din ușă s-**a** întors și mi-**a** zâmbit șiret: Știi să inoți ? După care **a** tras **o** lungă și savantă injurătură ân limba engleză pe care n-am înțeles-o și n-**am** reușit s-o rețin. Era diasrbui de sonoră și părea să aibă **o** savoare specială.

L-am privit prin geam cum sare în mașină și cum o ia din loc, vorba lui, ca un harpon fără coadă. Era primul om oare, în această noapte, mă ajutase să nu-mi pierd terenul de sub picioare. Eram convins că mă pot bizui pe el, dar veștile aduse nu îmi suirideau deloc. Mă aflam în atenția specială a anchetatorilor? Nu cumva mă bănuiesc pe mine? După caracterul întrebărilor, s-ar părea că da. Asta-i bună? Tocmai pe mine m-au găsit de fraier. Habar n-au cine e rarimainiul și au nevoie de un țap ispășitor. Adună declarații, o să stabilească dracu știe ce relații și corelații, oa să mă infunde. De ce tocmai pe mine? Te pomenești că le-a sărit o fisă. Și povestea cu acea misterioasă domnișoară pe oare eu ar trebui să o cunosc, domnișoara Pongo, nu știu încotro bate, dar nu-mi place deloc. N-am cunoscut în viața mea nici o fată sau femeie care să fie domnișoara aceasta. Bl însă par foarte convinși că am cunoscut-o. Nu cumva dinsa l-a omorît pe Oancea? Incepeam să mă dumiresc. Nu sînt bănuît de ordină dar sînt bănuît de complicitate. Au prins-o pe dumneaei. Au întrebato-o și cum a dres luoririile. Că doar n-a fi avut ea atîta putere să-l țină și să-i mai și facă zob capul. Oancea e un tip iute și vinos. Și atunci, această domnișoară, ca să-l scape de urmărire pe asistentul ei, a declarat că eu așa și pe dincolo. Eu n-o cunosc, nu-i știu numele, dar dumneaei o fi cine știe oare din clienții noștri care au treoutt pe aici să comande o mașină. Și-a notat numele meu, am un nume caraghios pe cane oricine și-l poate aminti ușor, l-a pus dracu pe sâracul tata să mă boteze Bulz, asta-i ghinionul meu, și domnișoara l-a folosit oa să declare că sînt asistentul ei, dacă nu chiar executantul propriu zis, asistat de dumneaei. Asta pare să fie ipoteza cea mai verosimilă. Iar milițienii adună declarații despre mine nu ca să mă infunde ci oa să poată s-o contrazică pe domnișoara criminală că a mințit, ou dovezi destule și clare, oa să o determine să pronunțe numele adevăratului asistent. Ce draou, e imposibil oa milițienii să nu știe că sînt un om de treabă. Sau, te pomenești că am bube pe cap și nu știu?

5

Sînt fiu de țărani și tata m-a învățat să nu fluier în nici o bise-rică. Nu mă știu să fi fluierat vreodată. Nici sînt n-am fost, că sfințenia e o pacoste pe capul omului, dar nici prostii cu carul n-am făcut. Și cred că așa e bine. Tata, cînd îi ardea de glumă, obișnuia să spună grav : Oamenii fug ei cum fug de cel căruia i s-a dus buhul că le face toate anapoda, dar fug ca de dracul cînd întîlnesc un am fără păcate. Iar cînd se pilea puțin, la un aldămaș de stins cearta, îi privea pe cei ce au fost certați și le spunea rar : O fi laorima curată, dar dacă n-are și sare în ea, zici că-i apă chioară și clocită.

Patru frați sîntem și nimeni nu poate să spună că tata n-a scos oameni din noi. Unul dintre noi, cel mare, Patru, a rămas în sat, cu tata, să țină casa, grădina și livada, să îngrijească mormintele bunicilor și să îi ajute pe bătrânii noștri. Patru are trei copii. Iama lucrează la pădure sau stă acasă și meșterește linguri, ploștd, farfurii, oiubări de lemn. Vara se duce în pustă la secerat, la coasă și la prășit. Toamna bate țara în lung și în lat, prin târguri, să-și vindă marfa.

Al doilea dintre frații mei, Avram, a învățat dulgheria și lucrează pe un șantier. Unde, asta nu mai știu. A bătut atâtea locuri încît le-am incurcat între ele. Am și uitat de unde mi-a scris ultima dată. Nevasta lud e bucătăreasă și e cu el. Au doi copii de oare se îngrijește bunica. Avram preferă să trimeată bani acasă și să știe copiii în grija bătrînilor, la Cuca. Pe șantier nici el și nici Maria n-ar avea timp să se ocupe de creșterea lor.

Al treilea dintre nod, Pavel Crivăț, e pictor și locuiește la București. A dus-o foarte greu pînă anul trecut, cînd a început, în sfîrșit, să scoată și ceva bani din meseria lui.

Singur eu, Bulz Bicu, mezinul, n-am făcut mare brînză la viața mea. Școala primară am terminat-o la Buia, comuna de oare aparține Cuca noastră. Liceul l-am terminat la Arad. Am vrut să mă duc la facultate dar m-au căzut de trei ori la examenul de admitere și m-am lăsat păgubaș. Timp de trei ani am fost șoferul redactorului șef de la ziarul din oraș. N-aș putea spune că nu aveam timp de citit și de învățat, țiar nici că-mi place să învăț nu m-aș putea lăuda. Mai mult imi place să oitesc romane de orice fel și să văd filmele ce se dau în oraș sau la televizor. Cu cinci ani în urmă, m-am mutat la taximetre și n-am stat la volan decît două luni, pentru că a plecat un dispecer. Bandi m-a mutat în locui lui și aici am rămas. Tot atunci m-am însurat cu Sofica, ne-am aranjat locuința, l-am făcut pe Zuț și acum îl creștem. Cit am lucrat la ziar și eram cavalier, m-am ținut după fete și nu mi-a mers rău, fiindcă șeful meu imi dădea voie să fac și curse în interes personal, cu condiția să nu beau și să stau bine cu morala proletară, în orice oaz sint sigur că nici una din partenerile mele nu se numea, nu era alintată sau poreclită Domnișoara Pongo sau așa ceva. Sint absolut sigur.

Nu știu de oe, pentru mine, Domnișoara Bongo trebuia să fie o femeie înaltă, poate chiar deosebit de înaltă, ou ochii mari și verzi, ou părul blond și lung, cu un suris disprețuitor pe buza inferioară ușor împinsă înainte. Dacă ar fi fost să-i descriu și îmbrăcăminte, n-aș fi ezitat. Știam că poartă un taior corect, foarte corect, cu o singură podoabă : o broșa de aur, minusculă, reprezentînd o insectă. Firește, imi dădeam seama că, obosit și agitat cum eram, orice prezumție pe oare aș risca-o nu-mi poate da explicații. Aș fi dorit să știu de oe arată astfel această femeie și unde am mai văzut-o. Nu mai reușeam să-mi scormonesc memoria ca să descopăr lucruri vesele și nu mai aveam energia să fac haz printre necazuri. Mi-era Mg.

Mal era ceva timp pînă în zori și nu puteam scăpa de frig. Mă încercă deodată senzația reală și certă că Domnișoara Pongo, leit imaginea cunoscută de mine fără să știu, se află în fața mea. I-am simțit și răsuflarea. N-am îndrăznit să ridic ochii și s-o privase. Știam că are broșa aceea prinsă în coșul pieptului. Știam că se află în fața mea, că trebuie să ridic privirea oa să parez ceva. Oare oe mă amenință ? Un cuțit ?

Pentru prima dată în viața mea, de-alungul șirei spinării incepu să-mi alunece, dureros de lent, o sudoase de ghiată. M-am crispat și am înțeles că mă trec sudorile morții. N-am fost niciodată fricos, dar acum am desooperit că există moarte și moartea se află în fața mea...

6

Era ora patru dimineața. Mi-am privit ceasul ou senzația de tristețe a unui rămas bun. Md-am muscat buzele și mi-am zis : Curaj, ridică ochii ! In fața mea nu se afla nimeni. Doar pe zidul din față treoea, spre ușă, umbra unei femei inalte. în spatele meu — nimeni. Umbra de pe zid se risipi ca un fum. Am aprins o țigară și, pe zid, la primul fum, apăru un altfel de contur, o umbră mai puțin densă, o umbră oare nu reprezenta nimic. Umbra de adineaori fusese cu totul altaeva. Auzeam tictacul neregulat al pulsului meu. Era cazul să ies puțin în stradă. M-am ridicat și am ieșit.

Strada era pustie. Luminile fluorescente, încă pline de puterea pe oare le-o dă întunericul, străluceau dureros și păreau, discret, să-și

piardă intensitatea. în fața zorilor, luminile reoi păreau să presimt boala și paloarea ce le va cotropi. Dar încă nu era dimineață.

Pe banca de sub tei, Lisi Trăznita, înfășurată într-un șal mare; și vechi, dormea sfărâind. O mai văzusem dormind aici, în mijlocul orașului, sub șirul dublu de tei ce separa strada în trei benzi de circulație. Se pare că era locul ei preferat. Peste drum de noi se înalță construcția masivă, dominantă, a bisericii catolice. Lisi încercase de câteva ori să doarmă în biserică și, de atunci, paracliserii, furioși, nu dădeau voie să intre. Uneori, în holul larg, aveau acces chiar zece cerșetori care, cumiți, la închidere (plecau. Lisi Trăznita nu cerșea niciodată, muncea pe unde apuca și accepta în schimb plata în mâncare. Oriunde ar fi mers, melița mult din gură și oamenii se plictiseau repede. Se spune despre ea că ar fi inebunit în timpul bombardamentului sau că ar fi fost violată de niște soldați. Ultima variantă pare mai verosimilă deoarece Lisi Trăznita are o aversiune deosebită față de bărbați. Cînd o privește vreunul, începe să-l ocărăscă vehement și dacă omul are curaj să răspundă, îl ia la bătaie lovindu-l, de preferință, ou genunchii în burtă

De după colț, apărură o mașină. Trase pe locul de parcare rezervat, nouă. Din ea coborî Gherău Gherasim, un individ slab, ou fața lungă, ascuțită și cu nasul coroiat de parcă ar fi fost un plisc de acvilă sau altă pasăre răpitoare. Se apropie de mine, oarecum șovăitor și, cînd ajunse sub felinar, am observat că are o vînătaie uriașă sub ochi, dublată de câteva zgărieturi și urme de lovituri. Nu prea îl agreiam noi, mai ales că îl știam de turnător. Noi avem un cod etic foarte sever în ceea ce privește camaraderia și nu tolerăm denunțurile calomnioase, pline de venin ale acestui individ. Nu puteai scăpa o vorbă în fața lui, nu puteai face o cursă cu ceasul oprit pe care să ți-o ierte. Imediat te turna. Am încercat de mai multe ori să-l îndepărtăm, dar n-a fost chip. De curînd însă, Bandi l-a anunțat că îl va trece la autobuze, începînd cu trimestrul viitor. Mai trebuia să-l suportăm vreme de șase săptămîni.

Cine v-a luat la cafteală, domnule Gherău ?

Omul îmi ocoli privirea și îmi ceru permisiunea să plece acasă, deoarece nu se simte bine. I-am spus că se poate să plece numai după ce trece pe la miliție să dea o declarație. Mi-a spus că a fost. Se urcă în mașină fără să mă salute. Mașina lui dispărură repede.

Nu bănuiam cine îl scărmanase, dar, fără nici o umbră de milă, mă buouiram pentru ceea ce încasase. Mă încercase și pe mine, adeseori, dorința nebună de a-i scutura puținel fulgii sau de a-d aranja parbrizul, îl detestam din toată inima. L-aș fi îmbrățișat pe omul care îmi făcuse și mie un pustiul de dreptate. Dimineață, cred că are să fie singura veste bună, dintre evenimentele nopții, pe care am să i-o pot da lui Bandi. Că și Bandi avea câteva polițe de rezolvat cu domnul G. G. Dar cine a fost omul? Oricine va fi fost, a făcut o ispravă bună, dumnezeu să-l binecuvînteze, vorba românului, că n-a făcut-o de pomană.

După colț apărură alte trei taximetre. Veneau băieții de la anchetă. Am intrat în *pornitor*, m-am așezat la birou și i-am așteptat. Eram curios să aflu dacă Domnișoara Pongo și complicele sau complicității au fost prinși sau măcar identificați. Speram că eu am ieșit din cauză.

Noroc, îmi spuse Octavian **Huța**. M-am uitat prin fereastră. Ceilalți doi coborăseră din mașini și fumau privind-o pe Lisi.

Ai fost ?

Am terminat.

Cum a fost ?

Nu-mi răspunse. Mă cercetă bănuitor, pe sub sprîncene. Scoase un pachet de țigări și mi-l întinse. Aruncasem adineaori țigara, în stradă; gura mi se făcuse iască. Zgărcitul de Huțu fuma țigările cele mai ieftine

si cele mai proaste, dar nu l-am refuzat. In cele din ummă, Huțu oftă ladânc și îmi spuse că situația mea e cam albastră. Milițienii nu i-au pus întrebări decit despre mine și despre o domnișoară de oare nici-odată n-u auzit. Unul dintre ceilalți doi băieți de afară, și anume Izghirean Bizdoc, a văzut pe masă o notă informativă, semnată de Gherău, din oare ar rezulta că eu l-aș fi curățat pe Oancea. Băieții *nu mă cred în stare* de așa ceva și, toți tred, când au plecat, l-au prins pe Gherău lingă parc și Bizdoc i-a tras o predică despre turnătorie, după care l-a miruit în numele sfintei treimi și i-a mai tras și citeva din partea celor doisprezece apostoli. Am zâmbit. Mi-l și imaginam pe Bizdoc, fostul seminarist eminent, dar păcătos și mai eminent, eliminat din seminarul de teologie pentru boroboațele lui prea lumești, miruindu-l pe Gherău, rădiictodu-i despre iertarea păcatelor și înșirându-i un poemlcic destul de colorat. Eram foarte fericit că băieții îmi făcuseră dreptate. Cu asemenea camarazi, orice bănuială nedreaptă ce ar pluti <jeasupra unui om nevinovat ca mine, sfârșește prin a fi risipită. Ar fi fost culmea absurdității să rămân eu sub acuzația de a-l fi asasinat pe Oancea. M-am ridicat de la masă, l-am bătut pe umăr pe Huță și "i-am mulțumit pentru că îmi luase apărarea.

Chiar n-o cunoști pe domnișoara aceea, șefule ? Noi ți-am luat partea, îl cunoaștem noi pe Gherău, dar miUțietnii se pare că mai știau ceva și din altă parte...

Vasăzlcă, totuși mă suspecta oarecum. Mi-o spunea cu jumătate de gură, îl incolțise pe Gherău, dar sâmanța indoielii prinsese ceva rădăcini. Dacă mai mulți oameni îți repetă că ești nebun sau beat, începi să-ți pui întrebări. Mde, puterea de sugestie...

Ascultă Huță. De cînd ne cunoaștem noi ? Nu ne cunoaștem bine ?

Nu-mi spuse nimic. își plecă fruntea neutru și ieși. l-am strigat să se ducă la gară să aștepte primul tren.

Am stins țigara furios. Să cunoști bine un om și să-l crezi... Dar, oare, ne cunoșteam noi destul de bine ? P*ate că omul și-a pus această întrebare. Parcă eu pot să știu tot oe se află în mintea lui Huță ? M-am înțeles cu el întotdeauna destul de bine. E drept, avariția lui, mi s-a părut adeseori bolnăvicioasă Nu scoteai bani din mâna lui nici un zeoe boi sau douăzeci de cai-putere. în viața mea n-am întâlnit un alt om atât de ahtiat după bani. Și măcar de și-ar fi cumpărat ceva din ei. Nu-și cumpăra nimic. Nici n-ar avea ce cumpăra, poate cel mult o mașină nouă. Are de toate : casă, grădină orătânii și tot ce-i trebuie pentru o viață fără griji. Nevasta lui, ciștigă și ea destul. Sint convins că au la CEC cel puțin două sute de mii de lei, agonisiți cu o înverșunare nemaipomenită. Mai că îți vine să-1 crezi în stare, pentru bani, să-și vindă mama sau să facă moarte de om...

Ușa se întredeschise și Eberwein Iosif își vâri capul creț, fără să intre, Mizindu-Jse politicoș : *Pot să plec și eu la gară ?* Am vrut să-l chem înăuntru, să-l întreb cum e cu Gherău, dar m-am răzgândit. l-am spus să-l trimită incoace pe Bizdoc Inzghireanu și să plece la gară. Era ultimul pe oare îl mai trimiteam acolo. Peste câteva minute, vor începe icamienzile. Eberwein mă salută cu o efuziune comercială și eu, în urma lui, mi-am zis că mai bine ar fi rămas vânzător la Chimicale și Menaj. N-avea nimic de șofer în el. Psiholog era, cunoștea bine clienții, dar îi lipsea o ținută aparte, inimitabilă, pe care ceilalți băieți o posedau oarecum.

Aveam de gînd să-l întreb pe Bizdoc ce a eaitit în denunțul lui Gherău, ca să știu și eu cum stau lucrurile, să-mi construiesc bine argumentele, ca să nu fiu luat pe nepregătite și vîrit într-o dandana ou care n-am nici în clin, nici în mănecă. Și așa mi-era destul că mi se acordă o atenție specială...

E un mare porc, îmi spuse Bizdoc după ce se tolâni pe scaun, cu degetele groase ca niște cîrnăcâori încrucișate pe birdihanul lui masiv.

Te-a lătrat cum scrie la carte. Dar i-am rupt eu colții. Așa un om scîrbos, nici să cauți cu luminarea n-ai găsi.

Asta știam eu singur. Dar nu știu ce a scris despre mine.

Am văzut hîrtia semnată de el. Căpitanul a ieșit să șușotească ceva cu procuroarea și a uitat hîrtia pe masă. Mi-am aruncat ochii în ea. Scria acolo că tu trăiești cu nevasta lui Oancea și că te-ai certat de mai multe ori cu maiorul. Cică aveai ură personală. Cică i-ai spus de mai multe ori că ai să-i spargi capul. Cînd am citit asta, mi-a sărit țandăra. Tu nu ai putut să spui asta. Și nici nu umbli cu nevestele altora. Cunoaștem noi marfa. Și mai scria acolo că i-ai suflat lui Oancea o amantă, o domnișoară foarte drăguță, cu care ai fost văzut de mai multe ori, ultima dată ieri după amiază și, din cauza ei, cînd a intrat maiorul în tura de noapte, v-ați certat urît de tot și tu i-ai spus maiorului că n-o să moară acasă...

Am rămas trăznit. Atitea născociri la un loc, nu auzisem niciodată..

Și tu, Bizdoc, ai crezut ?

*Rise zgîlîindu-și burta. Cînd se potoli, își dresе vocea și-mi povesti cum l-a scărmănat pe Gherău. Apoi, brusc, fără să mă privească în față, mă întrebă de unde o cunosc pe domnișoara Pongo. Mi-a venit să-l tamponez cînd l-am auzit. Calm, printr-o minune calm, i-am dat cuvântul de onoare că habar n-am de dînsa. Bizdoc datină din cap și nu-mi spuse decît două vorbe : *Treaba ta*. Pe urmă l-am întrebat dacă și lui i s-a dat o declarație ca să o semneze. Nu avu timp să-mi răspundă, pentru că ușa se deschise și un client ne întrebă dacă taxiul din stație este liber. Bizdoc se ridică și ieși. I-am urmărit cum se urcă amândoi în mașină. Bizdoc coborî geamul portierei și îmi strigă : *Nimeni n-a semnat nimic*.*

Cîteva minute mai târziu, stația se umplu de mașini. Băieții scăpaseră de la anchetă sau se întorceau de prin toate colțurile orașului pe unde îmi hoinăriseră. Pînă să nu mi-i scoată clienții din stație, i-am chemat pe rînd ăn pornitor oa să-i întreb cum a fost și ca să-mi dau seama de situația mea.

Jvung Toma, un flăcău pistruiat, tăcut în felul lui, care își folosește tot timpul dintre două curse oa să învețe pentru examenele pe care le dă la fără frecvență, îmi spuse că a răspuns la aceleași întrebări ca și ceilalți băieți. A refuzat și el să semneze vreo declarație. Milițienii, firește, s-au supărat iar procuroarea i-a spus că nimeni nu-i poate obliga să semneze ceva împotriva voinței sale. Băiatul ținu să-mi spună că pot conta pe el dar, cu o suspectă șovăială, ținu și el să afle cine este domnișoara Pongo și ce poveste se ascunde sub numele acesta.

*Kukorica Ladislau, căruia noi îi ziceam pe scurt Loați, îmi făcu o relatare ceva mai amănunțită asupra anchetei. Omul, oeva mai cult decît ceilalți băieți, fost ziarist în anii 50—55, insistă asupra atmosferei oe se oreiase în jurul meu și mi-o descrie amănunțit. Vestea nu-mi făcu nici o plăcere. Situația mea părea mai primejdioasă ca oricînd. Nu-mi puteam explica de ce și cum mi s-a întîmplat să cad mesa ăn toată povestea asta. Nu nimerisem în șanț, eram în pom... Loați se simți și el obligat să precizeze că nu a semnat declarația și că a fost uimit de numărul mare de amănunte ce i s-au cerut despre mine. *Oamenii aceia merg la sigur, prea merg la sigur, înțelegi șefule ?* înțelegeam. Amărât, l-am întrebat dacă m-ar crede în stare de o crimă și el îmi răspunse că există situații în care și un inger poate deveni criminal, totul depinde de conjunctură. *Eu n-aș băga mina în foc nici pentru mine. înțelegi, șefule ?* Sigur că înțelegeam și bine nu-mi părea. *Pe un frate sau pe un coleg aflat la ananghie, omul trebuie să-l ajute. Chiar dacă fratele sau colegul e vinovat, trebuie să-i acorzi măcar tu cîteva circumstanțe atenuante, sau măcar o șansă de a se apăra. De aceea nu am semnat nimic. Dar nu cred că am făcut mare brînză cu asta. Depozițiile sînt înregistrate pe bandă de magnetofon. Ele se pare că&**

n-au valoare legală, dar există. Și pe toți ne-au întrebat aceleași lucruri despre tine și numai despre tine. Prea mergeau la sigur, înțelege șefule ? înțelegeam și mi se făcu jale. Am vrut să pun mîna pe telefon și să o sun pe Soffia, să-i aud vocea, să4 spun că nu sint vinovat, că n-am ucis pe nimeni, că nu cunosc nici o domnișoară dubioasă, că totul e o gravă eroare. Dar nu era ora la care să ie tulbur somnul. încă mai speram că e vorba de o simplă farsă care va înceta la ora cînd voi sosi acasă și mă voi trînti în pat. Loați mă privi pieziș, îmi spuse-că sint cam palid și eu, ce să fi făcut ? — i-am răspuns că am gripă virotică, sint plin de viruși oa un sac umplut ou mazăre, și mi s-a făcut dor de codru verde și de șpenot cu bundaș.

Cezar Lepa, mă vizită și el ca să-d pot admira mutra turtită de fost boxer, ținu să precizeze că sintem colegi și că, dacă îl prinde pe Gherău, îl face K.O. în doi timpi și șapte pumni. Ochii lui mă iscodiră tăios, de sub aroadele-i proeminente și fruntea lui îngustă era încrun-tată cînd adăugă, rar, că dacă Oancea a fost curățat de mine și de o anumită domnișoară pe oare eu o cunosc foarte bine, voi fi nevoit să fac un stagiu de trei ani la ortopedie și la chirurgie estetică, pentru reparații capitale.

Moș Laurențiu Pușcariu, fost avocat în tinerețe și pensionar la vară, îmi făcu o lungă teorie asupra codului penal, asupra alibiului, dar mai ales asupra complicității și asupra cazurilor în care un com-plice la o crimă poate obține circumstanțe atenuante. Mă sfătui să nu recunosc legăturile mele cu domnișoara Pongo decit după confruntare și îmi indică toate articolele și paragrafele la care să mă refer cînd voi cere să fiu lăsat în libertate pînă la proces. Era foarte important să am posibilitatea de a-mi organiza bine apărarea. Toți avocații din oraș erau foștii iui colegi de barou, le cunoștea valoarea și talentul de a pleda. Va fi însă nevoie de un dosar voluminos de antecedente bine alese, din care să reiasă calitățile mele sociale, familiale și profesio-nale, astfel încit, chiar în ipoteza unui omor premeditat, să obțin sim-patia tribunalului. Completul de judecată trebuie influențat pentru ca să nu gîndească *om de treabă, dar uite-l ce a făcut!* ci să simtă o compasiune reală la modul *a făcut ce-a făcut, dar e, totuși, un om de treabă !* Moș Pușcariu ar fi fost în stare să mă toace ia cap trei zile și trei nopți cu articolele și procesele lui. Din fericire, mi-am adus aminte că, înainte de a veni la noi, zburase din barou din motive necunoscute, motive pe care a irefuzat întotdeauna să ni le relateze. M-am grăbit să-i spun că-l stimez foarte mult, cu toate că nu se mai află în barou, din motive necunoscute, motive oare pe mine nu mă in-fluențează deloc, și l-aș alege pe dînsul de apărător dacă mi-ar expune și mie care sint aceste motive. Nu pentru că nu l-aș respecta, că doar sintem colegi, dar uite că acum, nu știu de ce, mi-am adus aminte de motivele astea afurisite și am devenit curios oa o babă. Moșul își viri capul între umeri și îmi spuse că a uitat să scoată cheia de contact. Din ușă, îmi atrase atenția că mă stimează foarte mult, cu toate că sint tînr și uneori fac gafe, că el are încredere în mine și îmi stă oricînd la dispoziție cu toate cunoștințele lui consistente în materie penală, precum și cu experiența lui, oare, indiferent de motivele pentru care el a renunțat la avocatură, îmi va fi de un real folos, dacă îmi voi alege avocatul oe mi-i recomandă și dacă îi voi da dreptul de a-4 seconda pe apărătorul meu, în calitate de consilier, pentru siguranța mea. Un client oare se urcase în mașina lui, îi intrerupse tirada. Moșul fugi la mașină.

în stație mai rămăsese o singură mașină. Am ieșit din pornitor și am urcat lingă șofer. Era Ion Trișcă, fost milițian. Un băiat simpatic și care, poate, ar fi făcut o carieră frumoasă, dacă nu s-ar fi îndră-gostit de o femeie care i-a făcut praf tot prestigiul și toate șansele de avansare.

Știi, șefule, îmi spuse Trișcă și își rezemă cotul de volan. *Nu știu ce dracu ai făcut, în care biserică ai fluierat, dar nu te văd bine. Când ancheta merge așa de repede, la ora asta, când toți sînt întrebați și puși să dea declarație despre un singur om... Nu prea îmi vine mie să cred că la mijloc ar fi vorba de vreo șmecherie.*

Am dat diin cap și **in**-am întors în pornitor. înăuntru era fum, miroso de cerneală și sudoare. Telefonul țâria. Am ridicat receptorul și am inotat aamainda. Am ieșit și l-am trimis pe Toșică la adresa omului. Stația rămase goală. O femeie, tirind o valiză, traversa strada. Se opri pe locui de parcare și mă întrebă dacă e muait de așteptat. *I-am spus să oprească perima mașină. In cel mult cinai imtoute, e imposibil să nu treacă unul din băieți să-mi dea raportul. Mai erau doi oare nu sosiseră ide la miliție : Răgălie Pompilian și Vameșu Vasile. Pe Corso, unul eite unui, singuratecă, ieșeau primii oameni. Navetiști, călători pentru primul tren, și cite un șofer de autobuz.*

M-am rezemat cai fruntea de masă și am strâns (pleoapele. îmi doream nebunește să pot adormi puțin, ica să mă trezesc din visul asta și să trăiesc altceva, orice, oricum, oriunde, ceva frumos, ou Sofioa și Zuț. Aveam nevoie de o altă viață, care să niu fie un vis urât, o viață în care să ruu fiau incolțit, unde să nu o aștept pe domnișoara Pongo și ființa 'aceea inalită, dominantă, cu taroșa ei de aur hipnotizantă, să nu existe.

7

M-am trezit cu Tondic în față. Mi-a intrat tiptil, s-a oprit **In** fața mea și mi-a strigat : *Bizzz ! Ghici Bulz, cine-i bîzul ?* Am sărit în sus, m-am repezftt ia el și l-am îmbrățișat.

Toraciic și ou mine sîntem frați de cruce. Am fost colegi de școală primară, de liceu ; părinții noștri sînt vecini, ce mai tura-vura, surtem hoavări ouim s-ar zice.

il știam plecat la Bua&reșta.

Ce cauți aici, Tondic ?

Ușa se desaMse și Bandi se opri în prag, privindu-ne cu șapca de jocheu trasă pe ochi.

Am venit să te schimb, Bicule

Afară răsărise soarele

Nu-i prea devreme, Bandi ?

Trebuie să te dud și tu acolo.

Ara ieșit cu Tondic. Lumina soarelui îimi fripse ochii.

Mașina lui Vameșu trase la bordură. L-am îmbrățișat pe Tondic, am urcat în mașină și i-am strigat:

Mat treci pe aici '. Altădată...

Aș rfi vrut să mu plec la anchetă tocmai acum, aș fi vrut să am răgazul să trec pe acasă. Era ora cînd Sofica se trezește și il scoate pe Zuț din pat, il pune să facă gimnastică și domnișorul nostru cască de rupe păjrnântul. Era ora cînd Sofica se piaptănă și eu deschid fereastra bombănind...

Oare viața mea de pină acum s-a dat peste cap in dimineața asta ? Oare poate un om nevinovat să fde și condamnat pentru ceea ce a făaut altcineva ? Oare am să putrezesc in pușcărie ?

M-am rezemat de pernele mașinii și am început să fluier.

8

Ești îngrijorat ? — mă întrebă căpitanul Toma și zâmbi obosit. M^am așezat în fotoliul din fața biroului. Un bărbat în cămașă alba, cu mineoile suflecate, se așeză în celălalt fotoliu. Ne privirăm tăcuți.

Era un om între 40 și 50 de ani, cu cercuri mari la ochi. M-am gândit că, poate, nu stă bine cu hipofiza. Cei doi ofițeri de miliție de la biroul de lângă fereastră se ridicară. Unul puse capacul mașinii de scris, celălalt scoase o rolă din magnetofon și o aduse pe biroul căpitanului. *Putem pleca?* întrebă el. Căpitanul Torna dădu din cap și își desfăcu gulerul cu o mișcare smucită, apoi spuse răgușit: *puteți să-i anunțați că omul a recunoscut totul și a fost arestat. Aveți grijă să așteptați. Neapărat.* Procurorul căscă lung și când cei doi se aflau în ușă, le strigă. *Poate ne faceți rost de două cafele.*

Am încercat să mă așez mai comod în fotoliu. *imi pare bine că l-ați arestat*, am spus și am suspinat.

Căpitanul și procurorul schimbă o privire scurtă.

Spuneți-i dumneavoastră, spuse căpitanul. *De ce eu?*

M-am încruntat. Dacă l-au arestat pe ăla, sau pe domnișoara aia, de ce dracu se codesc. Parc-ar fi doi englezi în ușa unui club.

Era vorba de dumneata, spuse căpitanul și oftă.

Am incremenit. M-au arestat? M-am scuturat să mă trezesc.

Ați zis că l-ați arestat pe ăla. Care a recunoscut totul.

Procurorul îmi întinse o țigară, căpitanul se aplecă peste birou și bricheta aprinsă. Am aprins țigara. Am tras două fumuri în piept, cu ochii închiși. Procurorul începu să vorbească. Nu-l auzeam. Când m-am dezmeticit, vorbea căpitanul și eu nu-l înțelegeam. Procurorul îmi vâri în mână un pahar și mă sili să-l beau. Gândul mă arse.

Te-ai speriat, tovarășe Bicu? îmi spuse procurorul și se strădui să suridă binevoitor. *Noi credeam că...*

Momeala, spuse căpitanul, *poate că va prinde. Poate...*

Un plutonier ne aduse o tavă cu cafele. Era un individ gras și mirosea a motorină și levănțică. Am vrut să-mi iau oșcuța, dar mâinile îmi tremurau. Procurorul se grăbi să mă ajute și mi-o puse pe birou.

Să bem cafeaua, spuse căpitanul și-și drese vocea. *Și să așteptăm.*

Ești cam distrus, tovarășe Bicu, spuse încet procurorul. *Regret.*

Fumarăm în tăcere până când cafeaua se răci puțin și reușirăm să o sorbim. Se făcuse cald, era zăpușeală și sudoarea curgea pe mine în șiroaie. Gura mi-era uscată ea iasca și mă simțeam atât de buimăcit încât îmi țiuiau urechile. Timpul parcă se oprise.

Eu zic, spuse căpitanul, *să ne mai uităm o dată prin hirtii.*

Mă privi și căpitanul se scarpină după ureche.

Să-l trimitem dincolo, spuse procurorul. *Să discute cu ea.*

M-am holbat la ei. Am vrut să întreb: *Cu domnișoara Pongo?* și mi-am mușcat (buzele simțind, lent și dureros, cum mi se zbîrlesite părul.

Au ieșit cu mine pe coridor și, la capăt, ne-am oprit în fața unei uși captonate. Procurorul intră și căpitanul, rămas cu mine, îmi șopti:

Să te porți frumos cu Lica.

Am tresărit: *Lica Oancea?*

Tovarășă procuroare, îmi șopti căpitanul. *Ea nu are voie să conducă sau să participe la anchetă. Dar are voie să aștepte și...*

Procurorul ieși, îmi făcu semn să intru. Așteptară amândoi. I-am salutat cu o mișcare a capului și am intrat.

În camera spațioasă era un fum înăbușitor, albastru gri. M-am îndreptat spre biroul unde ședea femeia. M-am apropiat și m-am oprit, luni făcu semn și mă așeză în fotoliu. Era un fotoliu măd comod decât celălalt. Nu știam ce ar trebui să spun: condoleanțe? Am studiat-o pe furiș, stingherit. Era o femeie drăguță, durdulie și avea părul complet alb. Părea să aibă vreo treizeci și doi sau treizeci și șase de ani. Fața ei mi-era cunoscută. Gred că o văzusem odată pe stradă. Pentru nimic în lume n-aș fi crezut că e procuroare.

Vrei o țigară ? și împinse spre mine o casetă de lemn sculptat. Nu am refuzat-o. Nu știam ce trebuie să-i spun și am studiat țigara cu multă atenție.

O cimoști pe domnișoara Pongo ? mă întrebă ea brusc. Sofica nu-ți-a spus nimic ?

Am clătinat din cap.

Femeia aprinse o țigară și eu mi-am șters sudoarea de pe frunte. Ne privirăm și am remarcat ochii întunecați ai femeii. După un fum,, femeia îmi spuse calmă și rece : *Atunci, probabil, Sofica a uitat-o pe domnișoara Pongo. N-am contrazis-o și, buimăcit am apucat să mă întreb ce amestec poate să aibă Sofica, tocmai Sofica, în 'istoria asta. Nici nu știi ce copil cuminte a fost Sofica, adăugă ea și eu am privit-o crunt, foarte crunt. Un suris trecu pe buzele-i subțiri și începu să vorbească rar, cu ochii întredeschiși.*

Regreta că Sofica o uitase pe domnișoara Pongo. Pe vremea când Sofica se afla la casa de copii, acolo lucra o dactilografă pe oare fetele o iubeau destul de mult. Dactilografa era studentă la drept și te aducea fetelor din ultimele clase, diferite cărți. Uneori le aducea poezii, sau romane franțuzești care plăceau și nu prea. Fetele au rugat-o pe dactilografă să le aducă și romane de aventuri. Dactilografa le-a adus o mulțime de fascicule cu aventurile echipajului Dox. Fetelor le-au plăcut, foarte mult. Oiteau fasciculele în seoret, noaptea. Câte una se vâra sub-pătură, cu o lanternă electrică, și, de acolo, citea rar și răspicat pentru toate colegile adunate împrejur. Nimeni nu vedea lumină în dormitor și de aceea fetele puteau asculta în voie toate peripețiile echipajului. Multe dintre ele se îndrăgostiseră de fiul căpitanului și nu s-au sfiit să-i spună dactilografei că îl adoră. Dinsa le-a spus că îl preferă pe bunul și uriașul Pongo. Dinsa găsea că tot echipajul e compus din oameni egoiști care țin să pară •altruști, dar nu sânt. Riscurile pe care ei le înfruntă sînt făcute să satisfacă acest egoism al lor. Studenta le mai spunea că singur Pongo nu e la fel cu ceilalți. Una dintre fete, Sofica, s-a supărat pe studentă și, în secret, a poreclit-o domnișoara Pongo. După o serie de Doxuri s-a epuizat, dactilografa le-a adus alte cărți de tdt, felul. Mereu încerca să le facă să se apropie de poeziile și romanele inteligente, dar fetele cereau într-uina romane de aventuri. După fiul căpitanului, ele s-au îndrăgostit de Sherlock Holmes, apoi de Percy Stuart, apoi de Bill Gazon, apoi de Tarzan. într-o zi însă, seria de romane s-ia oprit brusc și domnișoara Pongo a dispărut. Fetele n-au mai văzut-o niciodată și nici n-au știut unde și de ce a plecat. Probabil, au uitat-o foarte ușor. La vârsta aceea, fetele sînt ingrâte. Sau poate că nu sînt ingrâte ci numai memoria lor este prea încărcată cu formule și visuri tulburi, prea încărcată oa să rețină toți oamenii întâlniți.

Domnișoara Pongo sînt eu.

Am dat din cap și am închis ochii. Nu mă mai uimea nimic, de nimic nu îmi mai păsa. Farsa continuă, îmi ziceam, continuă, e un vis urit și nnam ce să-i fac, trebuie să-l las să se desfășoare, nu-l pot răsucii

Vă ascult domnișoară.

Pe obrazul ei rotund și imobil nu tresări nici un mușchi. Mi-am mușcat buzele inciudat. Făcusem o măgărie. Fără să vreau. E soția lui Oancea și eu... Nu trebuia să-d spun domnișoară. Vorba spusă nu se întoarce...

*Nu prea mai ai ce asculta. Studenta a ajuns procuroare. E meseria în care îți fad mulți dușmani care te lovesc unde apucă, dacă pot. Unul dintre ei, care știa că e măritată cu Petre, a avut nevoie de cheile de la locuință. Nu e un criminal sau un borfaș de meserie. E un amator cu nervii slabi. Și e atât de prost, încît își închipuie că **groși** niște acte acasă la procuroare. Niște acte de care el are neapărata-nevoie. Nu știi ce acte, ce hirtii. Nu știi nici pentru ce. Poate pentru-*

un șantaj, poate pentru o răzbunare... Ca să poată pătrunde în casă, a vrut să ia cheile de la Petre. Știa că Petre are la el un rînd de chei. Le voia cu orice preț, urgent. A pus mina pe o cheie franceză... Săracul Petre.

Era atît de calmă și rece încît m-am speriat.

II cunoașteți, doamnă ? Nu cumva se crede că eu... ?

Femeia clătină din cap, cu ochii închiși. Apoi, cu un ton neașteptat de blind și cu o căldură necunoscută în voce, îmi spuse :

Dumneata ești momeala. Căpitanul Toma a condus ancheta astfel încît să știe toată lumea că dumneata ești bănuît și arestat. În timpul acesta, criminalul se va simți în siguranță. Va bănuî că procurorul este plecată de acasă, aici, la anchetă, să-l vadă pe cel arestat. Și atunci, individul va folosi cheile.

Acum, în sfârșit, înțelegeam toată farsa. Acum, în sfârșit, puteam răsufli ușurat. Acum, în sfârșit, era dimineață, cu adevărat dimineață.

Doamnă, sînteți sigură că omul va folosi cheile astăzi ? Dacă își zice că s-a descoperit dispariția cheilor ?

Clătină din cap.

EL NU A FURAT CHEILE, nu e chiar atît de prost. S-a mulțumit să le COPIEZE CU PLASTILINA. Le-a șters, le-a curățat, le-a pus la loc pentru oa să nu lase nici o urmă. Nici în mașină nu a lăsat nici o urmă. Dar în iarbă, lângă mașină, noi am găsit o fărâmitură de plastilină. Ce poate căuta acolo, într-un loc neumblat ? Am bănuît că...

Scoase din sertar o sticlă de coniac și îmi turnă un păhărel. Mă-nile nu-i tremurau deloc.

Și dacă omul nu trece azi pe acolo ?

îmi întinse păhărelul.

Doamnă, dar Sofica e îngrijorată.

înalță din umeri, a neputință. Mă privi cu o mută și ascunsă ragămintă în ochi.

Aș anunța-o. Nu crezi că riscăm ? Dacă vrei, anunț-o. Dar poate că tocmai astfel cade toată acțiunea. E dreptul dumitale să te duci la procuror și la căpitan să-i rogi să dea un telefon Soficăi. Dacă asta vrei, du-te. Ești nevinovat, ei vor fi obligați să o anunțe. Iar dacă vrei să pleci, nimeni nu te reține. Pleacă imediat. Ai dreptul acesta. Poți face uz de acest drept.

Am zvârlit băutura pe gât și i-am întins păhărelul.

Doamnă, cu toții l-am iubit pe...

Fața ei nu se clinti. Nici un mușchi. Nici măcar apa ochilor. Imobilitatea femeii mă uimi.

Să bem o cafea, spuse ea aproape în șoaptă.

îmi făcu un nescafe rece, deschise radio-ul și tăcurăm multă vreme. Undeva, cineva înșira știrile zilei. Apoi auzirăm muzică de fanfară, apoi muzică de dans stridentă, apoi alte știri, apoi altă muzică și mai stridentă. Telefonul de pe masă zăcea neclintit. M-am sculat și am început să mă învîrt prin încăperea ca printr-o cușcă. Femeia mă privea indispusă.

Dacă vrei, dacă nu poți altfel, telefonează.

Am miriit ceva printre dinți și m-am așezat. Nu eram deloc dispus să le stric eu toată mișcarea. Dar începeam să-1 urăsc de moarte pe individul acela anonim. Femeia, calmă, mă cercetă printre gene și nu-mi spuse nimic.

Așteptarea începea să ne amortască.

Ea ora nouă fără un sfert, căpitanul Toma intră și ne salută.

De ce nu telefonezi ? spuse femeia și adăugă : Se bate la ușă...

A fost singurul ei gest de nervozitate.

întî și-a făcut o copie după chei. La lăcătușul Stimmel, care, firește, nu e obișnuit să lucreze după plastilină. Apoi a plecat la pornitor să afle dacă dispecerul Bicu n-a fost eliberat. I-a spus șefului că va

organiza apărarea lui Bicu. Apoi s-a dus acasă, s-a încuiat în cameră și a ieșit prin fereastră, lăsând radio-ul deschis. S-a dus direct la dumneavoastră. A intrat și înăuntru a dat peste băieții noștri... Se numește Laurențiu Pușcariu, a fost avocat, este șofer în tura dispecerului Bicu.

Deci așa stăm : Laurențiu Pușcariu, fostul avocat expulzat din barou pentru motive necunoscute, ăsta a fost porcul.

Lica Oancea ne privi neutră.

Ce facem ? întrebă căpitanul.

Nu am voie să mă amestec. Treaba voastră. Eu mă duc la morgă.

Tăcurăm cu toți.

Nu plîngi ? întrebă brusc căpitanul.

Mă gîndesc, spuse ea. Că în meseria noastră, după zece ani de serviciu, ar fi bine să fim lăsați ha pensie. Dar e nevoie de zece ani de experiență pentru ca să... Tăcu brusc apoi clătină din cap. *Experiență...* Se ridică în picioare și ne spuse pe ton profesional : *Vă rog să mă scuzați. Mă așteaptă Petre.*

Ieșirăm tustrei. Căpitanul ne părăsi la capătul coridorului. în curte, femeia își concedie șoferul. Pornirăm pe jos, pe strada cu tei. Era foarte cald și, după cițiva pași, am privit-o cu coada ochiului pe femeia aceasta de piatră. Strada era plină de oameni care nu știau nimic.

Experiență, spuse deodată femeia și își înăbuși un rictus. *Experiență.*

graham greene

dincolo de pod

nuvelă

— Se spune că-i milionar, își dădu cu părerea Lucia.

Omul șetdea în piațeta mexicană, cu uin ciine la piidioare și cu un aer dezabuzat și răbdător, fără să-i pese de căldura jilavă. Ciinele atrăgea numaidecât atenția, căci era un fel de *setter* englez, aproape perfect, cu excepția cozii și a blăni. Deasupra capului lui se aplecau niște palmieri, în jurul cihioşoului pentru fanfară era umbră deasă, iar aparatele de radio emiteau zgomotos în spaniolă din gheretele de scânduri unde îți puteai schimba în dolari, la un curs defavorabil, ariciți *pesos* voiai. Era clar că nu pricepea o boabă spaniolește — se vedea după felul cum își citea ziarul; eu insumi iciteam cam tot așa, detașind cuvintele care mi se păreau că seamănă cu cele englezești.

— E de-o lună aici, adăugă Lucia. L-au alungat din Guatemala și din Honduras.

În orașelul acesta de graniță nu puteai păstra un secret mai mult de cinci ore. Lucia poposise aăoi în urmă ou numai douăzeci și patru de ore, dar știa totul în legătură cu dl. Joseph Calloway. Singurul motiv ce mă făcea să nu știu nimic (deși mă aiffam de două săptămâni acolo) era că nu cunoșteam nici eu spaniola, mai mult decât o cunoștea domnul Galloway. în localitate n-ai fi găsit alt suflat care să nu știe povestea — întreaga poveste a Trustului Hailing și a formalităților de extrădare. Până și ultimul negustoraș din. oricare dintre dughenile orașelului ar fi mai calificat decât mine să spună ipovesttea domnului Calloway, folosindu-se de cetea oe a avut prilejul să observe personal, vreme îndelungată; atâte doar, că eu am asistat, literalmente, la finalul ei. Toți ceilalți au asistat la desfășurarea dramei cu un uriaș interes, cu simpatie și respect. Căci, în definitiv, omul era milionar.

Din cînd în cînd, de-a lungul acelei zile toride, icite un băiețaș venea să-i văcsuiască pantofii: domnul Calloway n-avea cuvintele potrivite pentru a-i refuza, iar ei pretindeau că nu-i înțeleg englezeasca. Cred că, în ziua cînd eu și Lucia ne-am uitat la el, și-a făcut pantofi de cel puțin șase ori. Pe la prînz a traversat piațeta și a intrat în Barul Antonio ca să bea o sticlă de bere; căinele se ținea scai de el, ca și cum s-ar fi plimbat amîndoi undeva la țară în Anglia(nu uitați că stăpînea una dintre oale mai întinse moșii din Norfolk). După ce-și bău sticla de bere, începu să se plimbe printre dughenile zarafilor pînă spre Bio Grande și să se uite, peste pod, la celălalt mal; acolo, în Statele Unite, era o neîntreruptă forfotă de mașini. După aceea, se

intoarse în piațetă și așteptă ora prânzului. Trăsese la cel mai hunc hotel, numai că nu prea existau hoteluri bune în acest orașel de graniță : nimeni nu zăbovea aici mai mult de-o noapte. Hotelurile bune se aflau pe malul celălalt — le puteai zări noaptea, din piațetă, luminile elatrioie aprinse de-a lungul a cite douăzeci de etaje, aidoma unor faruri oare indicau Statele Unite.

Ați putea să mă-ntnabați oare mă reținuse vreme de două săptămâni într-un loc atât de plictisitor ? Era un orașel lipsit de orioe interes — numai umezeală, și praf și mizerie, — un fel de replică jalnică a orașelului de pe celălalt mal : amîndouă aveau cite o piațetă exact în același loc, amîndouă aveau un număr egal de cinematografe. Singura deosebire dintre cele două orașele era că unul era mai curat decît celălalt, și mai scump. Petrecusem în orașelul de dincolo de pod vreo două nopți, în așteptarea unui individ despre care agenția locală de turism âmi spusese că face naveta între Detroit și Yucatan și că ar fi dispus să mă ia în mașina lui pentru o sumă fantastic de mică — douăzeci de dolari, pe câte-mi amintesc. Nu știu dacă individul exista ou adevărat, sau era o invenție a optimistului funcționar metis, iar eu m-am hotărît să-l aștept, nepăsător, pe malul mai ieftin ai fluviului. Nu mă sinchiseam prea mult, fiindcă aveam senzația că trăiesc. Aveam de gând să renunț într-o bună zi la individul din Detroit și să mă-ntore acasă, ori să poroase spre miază-zi ; dar era mai ușor să nu iau nici o hotărâre Sn grabă. Lucia aștepta o mașină care s-o ducă în direcția ootrară, așa că am așteptat împreună privindu-l pe domnul Calloway — care aștepta la rindu-i, Dumnezeu știe oe.

Nu știu oare ton să folosesc spre a relata faptele — pentru domnul Calloway a fost o tragedie, pentru acționarii pe oare-i ruinase cu tranzacțiile lui fictive a fost, presupun, o pedeapsă cerească, iar pentru Lucia și pentru mine a fost — cel puțin la început — o pomedie bufă, ou excepția momentelor cînd domnul Calloway își bătea ciinele. Nu sînt sentimental în privința cîinilor, soot că e preferabil ca oamennii să fie cruți cu animalele decît cu semenii lor, dar mă revolta felul cum îl lovea pe ciinele acela — ni un soi de singe-rece veninos, fără pic de furie, ca și cum i-ar fi plătit pentru vreo „figură" pe oare animalul i-o făcuse cu multă vreme în urmă. îl lovea de-obicei cînd se întorcea de pe pod : era singurul mod de a-și manifesta, oit de cit, vreo emoție. Altminteri, părea să fie un omuleț cumsecade și liniștit, cu părul argintiu, oa și mustața, cu niște ochelari ou rame aurite, și cu un dinte de aur, simbolizînd parcă un defeat de caracter.

Lucia mă informase greșit spunîndu-mi că domnul Galloway ar fi fost alungat din Guatemala și Honduras : el plecase de bună voie, spre miază-noapte, în momentul cînd foaralitățile de extrădare i se pâruseră că se apropie de sflrșit. Mexicul nu e încă un stat prea centralizat, astfel încît autoritatea cutărui guvernator de provincie poate fi ocolită, la fel de ușor ca și aceea a miniștrilor sau judecătorilor. Domnul Calloway se instalase așadar în acest orașel de graniță, în așteptarea pasului următor.

Această primă parte a povestirii este, presupun, dramatică, dar n-am asistat personal la ea, și nu pot născoci ceea oe n-am văzut cu ochii mei — lungile anticamere, șperțurile primite și refuzate, teama de arestare, apoi fuga domnului Calloway (cu ochelarii aurii pe nas) — fugă stîngace, penitrică era un biet amator in oe privește evadările, și pentru că aici finanțele nu mai contau. Eșuase așa dar in aost orașel, sub ochii mei și ai Luciei, și-și petrecea toată ziua sub chioșcul fanfarei, neavînd nimic altceva de citit decît un ziar mexican, și neavînd nimic altceva de făcut decît să privească peste fluviu spre Statele Unite, fără a-și da seama, cred, că toată lumea știa totul despre el, inclusiv faptul că-și bătea odată pe zi cîinele. Poate că aoeastă corcitură de

setter îi amintea prea mult de moșia din Norfolk — deși cred că-l păstrase tocmai din acest motiv.

Actul următor a fost, de asemeni, pură comedie.

Nu, citez să mă gândesc la cheltuielile pe oare le făcea patria acestui milionar pentru a obține extrădarea lui dintr-o țară sau alta. Poate că vreun compatriot de-al său se săturase de toată povestea, și încetase să mai acționeze cu prudență. Fapt este că au fost trimiși pe urmele sale doi detectivi, înarmați ou o fotografie veche. Domnul Calloway își lăsase între timp mustață — o mustață argintie — și îmbătrânise, așa că detectivii n-aveau oum să-d recunoască. Sosiseră abia de două ceasuri în orașelul de dincoace de pod, dar toată lumea știa de prezența în orașel a doi detectivi străini care-l caută pe domnul Calloway ; toată lumea, afară de domnul Caiiloway însuși, care nu vorbea spaniolește. Erau destui oameni .care ar fi putut să i-o spună în englezește, dar nu i-au spus-o. Nu din răutate, ci diutr-un soi de respect amestecat cu teamă : aidoma unui taur în arenă, ședea acolo, în piațetă posomorât, lângă ciinele lui — un spectacol magnific, la care noi toți asistam din loji foarte comode.

Am dat paste unul dintre agenți la Barul Antonio. Părea scârbit : își inchipuise, desigur, că, dincoace de pod, viața o să fie altfel, mai plină de pitoresc și de soare, — cred că se așteptase și la niscaiva aventuri amoroase ; și, cînd colo, nu găsisse aici decât niște străzi pline de glod, în care ploaia nocturnă se strîngea în băltoace, și pe care umblau câini răpănoși. În odaia lui de hotel mișunau gândacii și mirosea urât ; iar cât despre dragoste, unica perspectivă o oferea ușa deschisă a „Academiei Comerciale”, prin care se vedeau, toată dimineața, niște metise drăguțe, ce învâțau să bată la mașină. Tip-tap-tip-tap-tip... Poate că! \$1 91 visau, la vreo slujbă în orașelul de dincolo de pod, unde viața li se părea mult mai bogată rnai veselă și mai interesantă.

Am intrat în vorbă cu detectivul : s-a arătat surprins că știam cine erau el și colegul lud, și ce anume căutau.

— Sintem informați că acest Calloway e aici, imi spuse.

— E pe undeva, recunoscu eu.

— N-ai putea să ni-i arăți ?

— A, nu-l cunosc, nu l-am văzut niciodată.

Detectivul își bău berea și rămase o clipă pe gânduri, apoi imi spuse :

— O să mă instalez în piațetă. Cu siguranță e-o să trecă pe-acolo odată și-odată.

Mi-am băut și eu berea, și am ieșit afară. Găsind-o pe Lucia, i-am șoptit :

— Hai, repede, o să asistăm la o arestare !

Nici nu ne păsa de domnul Calloway, era doar un bătrânel oare-și bătea clinele și-i exicrooa pe săraci, așa că putea să pățească orice. Ne-eim dus așa dar în piațetă — știam că domnul Cafloway va fi acolo, dar nu ne trecuse prin minte că detectivii nu-l vor recunoaște. În jurul piațetei se strânsese o mulțime de oameni ; toți preocupății de fructe și văcsuiitorii de ghete din oraș păreau să se fi adunat acolo. Ou chiu cu vai ne-am croit drum printre ei pînă-n mijlocul piațetei, unde i-am văzut pe cei doi detectivi în civil așezați alături de domnul Calloway. Locul nu mi se păruse niciodată atît de liniștit — toți stăteau în vârful picioarelor, iar detectivii se zgiiu la mulțime încercând să-l identifice pe domnul Calloway. Acesta ședea la locul lui obișnuit și privea, peste dughenele zarafilor, spre teritoriul Statelor Unite.

— Nu mai poate merge așa ! imi șopti Lucia. Trebuie să se termine !

Dar povestea nu s-a terminat, ci, dimpotrivă, a devenit și mai fantastică, și mai dramatică. Eu și Lucia ne așezasem foarte aproape de ced trei și așteptam, cu sufletul la gură temiînduHne să nu izbucnim

în ris. Ciinele **se** scârpina, mincat **de** purici, iar domnul Calloway se uite spre Statele Unite. Cei doi detectivi se zgîiau la mulțime, iar mulțimea privea cu o satisfacție gravă spectacolul. Deodată, unul dintre detectivi se ridică și merse spre domnul Calloway. „Asta-i sfîrșitul!” mi-am spus eu, în gînd. Dar era abia începutul. Din nu se știe o pricină, detectivii îl eliminaseră de pe lista lor de suspecți.

— Vorbiți englezește ? îl întrebă.

— *Sînt englez*, răspunse domnul Calloway.

Dar nici aste nu-i tulbură pe detectivi, iar cît despre domnul Calloway, se însufleți într-un chip ciudat. Cred că nimeni nu-i mai vorbise așa, de săptămîni în șir. Mexicanii erau prea respectuoși ou el — era un milionar! — iar mie și Luciei nici nu ne trecuse prin minte să-l tratăm normal, ca pe-o ființă omenească : colosala escrocherie și urmărirea escrocului pe scară internațională sfîrșiseră prin a-i spori dimensiunile, chiar în ochii noștri !

— E un orașel mgrozitor, nu găsești ? întrebă domnul Calloway.

— Așa e, zise agentul.

— Nu pricep oe-i poate face pe unii să treacă dincoace de pod ?

— Datoria, răspunse detectivul, posomorât. Presupun că ești în trecere pe-aici ?

— Da.

•— Mă așteptasem să găsesc un loc plin de... viață — știi ce vreau să spun. în ziare poți citi atîtea lucruri despre Mexic !

— A, viață ?! exclamă domnul Calloway. Viața începe abia pe malul celălalt.

Vorbea pe un ton hotărît și peremptoriu, ca și cum s-ar fi adresat unui comitet de acționari.

— **Nu**-ți poți aprecia țara pînă n-o părăsești, rosti sentențios, celălalt.

— E adevărat, spuse domnul Calloway. Foarte adevărat.

La început îmi venise să rid, dar mai apoi mi-aim dat seama că nu era nimic de ris în situația acestui bătrîn, care-și imagina o frumoasă e viața dincolo de podul internațional. Se gindea, cred, la orașul de dincolo ca la un amestec între Londra și Norfolk — teatre, baruri, partide de vînătoare, și cîrte o plimbărică pe cîmp, făcută seara, cu căinele (căinele acela nenorocit, imitație de setter.) Nu fusese niciodată acolo, și n-avea de unde să știe că era o copie exactă a orașelului de dincoace de pod — **cu** exact aceeași așezare; atîta doar, că străzile-i erau pavate, hotelurile **aveau cîte zece etaje**, Viața era mai scumpă, iar aspectul general ceva mai curat. Domnul Calloway n-ar fi putut găsi acolo nimic din ceea ce obișnuia să numească „viață” — nici galerii de pictură nici librării, ci doar o gazetă locală, plus „digest”-urile, și „filmele distractive”.

— Ored c-o să fac o plimbaue înainte de prânz, spuse domnul Calloway. Trebuie să-md stimulez apetitul ca să pot înghiți mîncarea de-aiei. De obicei mă duc pînă la pod și mă uit. Nu vii și dumneata ?

— Nu, răspunse detectivul, soutuond din cap. Sînt în misiune. Caut un individ.

Ei bine, aceste cuvinte îl dădură de gol pe detectiv. Pentru domnul Calloway nu exista pe lume alt „individ”, în afară de el, vrednic de a fi căutat de cineva — creierul lui îi eliminase pe oamenii care-și căutau prietenii, pe soții care-și așteptau nevestele, pe toți cei oe puteau urmări vreun alt obiectiv în afara persoanei sale. Tocmai aptitudinea de a elimina restul omenirii făcuse din el un lanancier : era capabil să uite de oamenii ascunși îndărătul acțiunilor.

Nu l-am mai văzut cîtva timp după aceea. Nu l-am văzut intrând în „Botica Paris”, oa să-și cumpere aspirine, nici initorcindu-se de pe pod cu ciinele. A dispărut pur și simplu, iar după oe-a dispărut, oa-

menii au început să trâncănească, și detectivii le-au auzit trâncăneala. Au făcut niște mutre destui de plouate și au pornit pe urmele omului lingă care șezuseră atunci, în piațetă. Apoi nu i-am mai văzut nici pe .i. Se duseseră, ca și domnul Calloway, în capitala provinciei, oa să-l vadă pe guvernator și pe șeful poliției — și-mi închipui ce scenă amuzantă s-a petrecut acolo, în clipa când au dat paste domnul Calloway în sala de așteptare. Presupun că clammul Calloway a fost primit înaintea lor, deoarece toată lumea știa că-i un milionar. Posibilitatea ca un om să fie în același timp un ariminal și un bogătaş există numai în Europa.

Cam peste o săptămână s-au reintors toți trei cu același tren. Domnul Calloway călătorise într-un vagon „Pullman”, iar cei doi detectivi într-un vagon obișnuit. Era limpede că nu făcuseră încă rost de un ordin de extrădare.

Între timp, Lucia plecase din orașel, ou mașina, care străbătuse de două ori podul — încoace și încolo. Stând în Mexic, o văzusem aurn. iese dim oficiul vamal al Statelor Unite. Lucia era o fată oarecare, dar părea frumoasă de la distanță ; fluiturindu-și mâna spre mine, dâן Statele Unite, s-a urcat din nou în mașină. Iar eu m-am simțit deodată copleșit de o stranie simpatie pentru domnul Calloway, ca și oum acesta ar fi avut într-adevăr temeieri să creadă că *acolo* ar exista ceva ce nu putea fi găsit aici. Răsucindu-mă pe călcăie, l-am zărit în vechiul său loc, cu câinele lingă el.

I-am spus „bună ziua”, de parcă am fi obișnuit să ne salutăm. Arăta obosit, bolnav și murdar, și mi s-a făcut milă de el, gândindu-mă la mizerabila victorie pe care-o cucerise cu prețul atâtor bani și osteneți, pentru a putea rămîne în acest târgușor sordid și plicticos, în preajma diughenelor de zarafi, a îngrozitoarelor „saloane de coafură” — ale căror scaune și canapele evocau un interior de bordel — și ân preajma înăbușitorului părculeț de lângă chioșcul fanfarei.

— Bună ziua, imi răspunse el, posomorât, iar cum câinele tocmai își vira botul într-un gunoi, domnul Calloway se întoarse și-J. lovi cu furie, cu tristețe, ou disperare.

În aceeași clipă, un taxi trecu pe lingă noi, în drum spre pod. În taxi se aflau cei doi detectivi, care apucaseră, cred, să-l vadă bătîndu-și ciinele ; poate că erau mai deștepți decât mi-i imaginasem, sau poate că erau doar iubitori de animale, și socoteau că fac o faptă, bună — cert este că acești doi stilpi ai legii și-au pus în gînd să fure dînele domnului Calloway. Restul, a fost rodul mîrîmplării.

Domnul Calloway a așteptat să se depărteze mașina, apoi mi-a. spus :

— Deoe nu treci dincolo ?

— E mai ieftin aici, i-am răspuns.

— Mă gîndeam, doar pentru-o seară. Să te duci să iei masa la restaurantul acela, pe care-l vedem noaptea, profilat pe cer. Sau să te duci la teatru...

— N-am cum.

— În tot cazul, pleacă de-aăci ! mirii el înciudait, sugîndu-și din-tele de aur.

Și privi spre celălalt mal, fără să poată vedea că strada în pantă care începea dincolo de pod adăpostea exact aceleași dughene de zarafi, oa și strada de dincoace de pod.

— Dar dumneata de ce nu te duci ? l-am întrebat.

— Păi, afacerile, imi răspunse el în doi peri.

— E doar o chestiune de bani. Nici nu trebuie să treci peste pod.

— Nu vorbesc spaniola, spuse domnul Calloway, cu un înoeput de interes.

— **Păi, toți** cei de dincolo vorbesc englezește.

— Adevărat ? rână întrebă el, privind-mă cu mirare. — Adevărat ?

Da, ghicisem : omul ăsta nu încercase niciodată să intre-in vorbă ou cineva, iar ceilalți il respectau prea mult oa să-d vorbească : era un milionar... Nu știu dacă-mi pare bine sau rău că i-am spus-o. Dacă nu i-aș fi spus-o, ar fi putut să mai stea și acum în orașelul acela, — un om viu și chinuit, căruia un lustragiu îi văcsuiește pantofii lingă chioșcul fanfarei.

Trei zile mai târziu, ciinele a dispărut. L-am surprins pe domnul Calloway căutându-l, chemându-l discret și rușinat, printre palmierii din piațetă. Părea stinjenit.

— Nu pot să-l sufăr pe ciinele ăla, mi-a spus, cu o voce joasă și inciudată. — Tiicăllosul !

Apoi a început să-l cheme, cu un glas oare nu putea răzbate dincolo de oițva pași.

— Pe vremuri am crescut *setteri*. Pe-un ciine ca ăsta l-aș fi omorât!

Da, nu mă-nșelasem : ciinele îi amintea de Norfolk, iar domnul Calloway, trăind în amintire, îl ura pentru imperfecțiunea lui. Era un om fără familie și fără prieteni, iar singurul său dușman era ciinele acela. Căci legea nu poate fi socotită un dușman adevărat — ou un dușman trebuie să fii în relații intime.

Tirziu în acea după-amiază, cineva veni să-i spună că niște oameni îi zăriseră dienele trecând pe pod. Firește, era o minciună, dar n-aveam de unde să știu că polițiștii îi plățiseră cinci pesos unui mexican ca să-l treacă dincolo pe bietul animal. În seara aoalei zile și în după-amiaza zilei următoare, domnul Calloway șezu tăcut în piațetă, lăsând să i se lustruiască de nenumărate ord pantofii, în timp ce se-ntreba oum de poate un ciine să treacă așa de ușor dincolo, iar un om, adică o ființă inzestrată c-un suflet nemuritor, era silit să rămână aici, prizonier al unei îngrozitoare rutine alcătuită din mici plimbări, din mese oribile și din aspirinele cumpărate la „Botiea”. Animalui acela vedea niște lucruri pe care el, stăpânul, nu-și putea permite să le vadă ! Gîndul acesta îl scotea, cred, din minți. Nu uitați că omul ducea viața asta de luni de zile. Era milionar, și trebuia să trăiască din două lire pe săptămână, neavând pe ce să-și cheltuiască banii. Ședea acolo și medita la groaznica nedreptate a acestei situații. Cred că ar fi sfârșit, oricum, prin a trece *dincolo*, într-o bună zi, dar ciinele a fost pentru el ultimul pai.

În ziua loând nu l-am mai văzut am bănuir că a traversat podul și m-am dus și eu. Orașelul american fiind la fel de mic oa și cel mexioan, știam că-l puteam găsi lesne pe domnul Oalloway, dacă mersese acolo. Eram încă stăpânit de curiozitate, și-mi era și milă de el, — nu prea mult, ce-i drept,

L-am zărit mai întâi în unicul „drug-store” din orașel, delectându-se cu o sticlă de *coca-cola* ; apoi în fața unui cinematograf, zgiindu-se la afișe. Se imbrăcase foarte elegant, ca pentru o petrecere, — dar nu era nici o petreocere. La a treia plimbare pe care-am făcut-o, am dat peste detectivi — consumau cite o *coca-cola* în „drug-store”, și ored că domnul Oalloway le scăpase printre degete. Am intrat în prăvălie și m-am așezat la bar.

— Tot pe-ai ei ? le-am spus celor dod agenți.

Mă cuprinsese, subit, o neliniște : n-aș fi vrut ca detectivii să-l întâlnească pe domnul Calloway. Unul dintre ei mă întrebă :

— Unde-i Calloway ?

— A, tot pe-acolo, i-am răspuns.

— Nu, însă, și căinele lui, rise detectivul.

Celălalt păru cam șocat, nu-i plăcea să audă pe cineva vorbind cu cinism despre un ciine. Apoi se ridicară amândoi — îi aștepta o mașină afară.

— Nu mai beți un rând ? le-am spus.
— Nu, mersi. Trebuie să facem mișcare.
Și, aplecându-se confidențial spre mine, unul dintre ei imi șopti :
— Calloway e pe malul ăsta.
— Nu se poate ! exclamai eu.
— Și câinele lui, tot așa.
— Oailloway îl caută, imi explică celălalt.
— Pe dracu' ! replicai eu, iar agentul acela păru din nou oarecum șocat, ca și cum aș fi insultat ciinele.

Nu cred că domnul Calloway își căuta ciinele, dar e sigur că acesta l-a găsit pe domnul Calloway. Deodată am auzit un chelălăit comic, și l-am văzut pe bietul ciine sărând din mașină și luînd-o la fugă pe stradă. Unul dintre detectivi — sentimentalul — s-a urcat în mașină și a pornit pe urmele animalului, înainte ca eu și celălalt detectiv să fi ajuns la ușă.

Aproape de capătul lungii străzi oe ducea spre pod stătea domnul Oalloway — văzând că în orășelul american nu se găsește nimic altceva decît acest „drug-store”, și cinematografele, și chioșcurile de ziare, se dusesse pesemne să privească orășelul mexican. Zărindu-și câinele, începu să zbiere la el — „Marș acasă ! Marș acasă !” ca și cum ar fi fost amândoi în Norfolk — dar potaia continuă să se apropie, fără să țină seama de strigătele lui. Apoi domnul Galloway zări mașina poliției și o rupse la fugă. După aceea, totul se petrecu fulgerător, dar cred că ordinea în care s-au întîmplat lucrurile a fost următoarea : câinele a zbughdat pe șosea, drept în fața mașinii, iar domnul Calloway a început să zbiere —• la ciine sau la mașină, nu știu precis. În orice caz, detectivul a răsucit, brusc, volanul —• ceva mai târziu, la anchetă avea să declare, spăsit, că nu putea să calce un ciine — iar domnul Calloway s-a prăbușit, oa o masă informă de cioburi, de rame aurite, de fire argintii și de singe. Înainte oa vreunul dintre nod să se poată apropia, oînele se și repezise la stăpînu-său, lingindu-l și chelălăind de zor. L-am văzut pe domnul Calloway ridicând o mină, care se lăsă numaidecât peste gâtul câinelui, și atunci ohelălăitul se transformă într-un lătrat absurd de triumfător, căci domnul Oalloway era mort : șocul fusese prea brutal pentru inima lui slabă.

— Nenorocitul ! exclamă detectivul. Pun pariu că, de fapt, își iubea ciinele !

Și e adevărat că atitudinea în oare-l surprinsese moartea sugera mai degrabă intenția de a mîngîia, decît aceea de a lovi. Personal, cred că voise să lovească dar poate că detectivul avea dreptate. întreaga soană mi se părea prea induișătoare ca să fie adevărată : bătrînul escroc oare zăcea acolo, mort, cu hrațul lăsat peste gâtul câinelui, în vreme oe milionul lui era în mâinile zarafilor, avea ceva neverosimil, dar se cuvine să fim smeriți în fața naturii omenești. Omul acesta venise dincolo de pod oa să caute oeva, și se prea poate ca, la urma urmelor, ținta căutărilor sale să fi fost numai ciinele. Acesta stătea acolo, lătrîndu-și triumful stupid peste cadavrul stăpînului, ântoamai oa într-o statuare sentimentală : animalul se întorcea, parcă, spre câmpurile, spre gropile, spre zarea pământului său natal. Era ceva jalnic și comic în aoleașd timp, — comicul nefiînd cătuși de puțin atenuat de imprejurarea că omul era mort. Moartea nu schimbă automat comedia în tragedie, iar dacă ultimul gest al stăpînului a fost într-adevăr un gest de tandrețe, ored că asta dovedește odată mai mult capacitatea oamenilor de a se auto-amăgd, optimismul nostru lipsit de teimei, — optimism care e de zece ori mai îngrozitor decît însăși disperarea.

în românește de **Petre Solomon**

paul georgescu



bivalenta aventurii

Aventura este lenea imaginației, iar aventurierul are o fantezie molăie pe care numai senzațiile foarte tari reușesc s-o trezească nițel din amorțeaua congenitală. Părerea că aventurierul are o imaginație excepțională e un clișeu mincinos, iar consumatorul de spectaculos este un astenic cerebral. Soriitorul de nemaipomenit e un biet vânzător de sticle colorate; imi amintesc, în copilărie, pe plajă de un asemenea beduin ce striga jalnic: — Cercele, mergele — probabil erau destui amatori de asemenea marfă. în realitate, cel ce, sufocat de real, fuge în junglă să se ia la trântă cu leii și cu șerpii cu clopoței, se preumblă prin deserturi ars de sete și soare, cățărătorul pe stînci golașe, sau cel ce, poimîine, se va cocoța pe Venus, nu vor găsi, acolo unde fug, nu pot găsi decît un alt real tot un real, din care vor fugi iar, altundeva, fiindcă de fapt, aventurierul e un **însăpăanțîntat** de sine și nimeni nu poate fugi de sine. Alții, mari amatori de puritate, fug în copilărie, spre origine, unde speră a descoperi ceea ce au pierdut. Nițică pricepere în psihanaliză sau măcar lectura Confesiunilor lui Jean-Jacques (mi se pare că s'au tradus și-n românește), ar trebui să ne facă mai air-oumspecti în legătură cu inocența virsfei primare, Jar puerofilia literară imi apare tot ca o secăuire a facultăților morale. Marii scriitori, creatorii sint aceia oare descoperă în realitatea imediată, concretă, tot

ceea ce e trebuit omului: valori, inedit, senzații, semnificații. Ex nihil nihil. Tot ceea ce poate fi, este.

în definitiv, aventura e o întâmplare — sau suită de întâmplări — Lar un eveniment exterior poate declanșa într-un Eu o forță latentă, dar nu poate isca nicidecum ceea ce nu era, ca potență, inclus. Se poate spune că, fără întâmplare, nu ni se va releva nici o latență, adevărat, dar ceea ce este trebuie să se manifeste, caracterul își atrage evenimentele de oare are nevoie pentru a fi ce este. Un timp, în pampas sau pe Sirius, nu se va manifesta genial, nu. Sau, cum zicea fiul Tommaidei și finul Pepelei, Anton Pantaieon Petroveanu, numit și Pann: „Coci celui ce înțelege I fîntaru-i e trîmbițar I lar celui ce nu-nțelege i surla, trîmbiți e-n zadar”. Poetul, adică irnagSnaitivul prin excelență aste, pentru Rilke, asemeni unui steag ce, pe clădirea oea mai înaltă a cetății, vestește furtuna pe care pietonii nici n-o bănuiesc. Alchimia artei n-o explică esteticii, nici Ardstotel cu al său rtimeais — mortalitate de breslaș —, nici Groe, nici vre-un anatomist de frumos norveg sau brit transcontinental, ci Proust. Cînd Marcel se vrea la rîvnitul Balbek în ceața eternă, lîngă bubuitul furtunilor marine, contemplînd o basilica persană, e dezolat de soarele clar, de plaja modernă și mondenă adică de real; și marea lecție pe care i-o dă Elstir, pictorul, e aceea a transcendenței realului printr-o viziune originală a realității, că artisticul e un fel de a privi, transfigurator, a ceea ce este. Calitatea ogîndirii, spune el în altă parte, creează arta, nu calitatea obiectului ogîndit. Gide anunțase în *Hrana sa terestră* că intensitatea e a privirii, nu a lucrului privit. Narcis e primul artist.

Așa că, dacă doresc emoții artistice, nu mă plitdisesc cu banalele neverosămilități din Pampas, nici cu arestarea — fatală! — a unui hoț de bijuterii (deloc mai de condamnat decît putreda lor proprietăreasă), ci mă delectez — a căta oară?! — cu o soarea ia Madame Verdurin ce-i primește, prima dată, cu delicii snobe (ea, luptătoarea

antisnobă !), pe tenebrosul rujat Charlus și pe proprietara vilei sale normande, doamna de Cambremer, al cărei nume liftierul îl pronunță cu economia de cuvinte a simplului, Camembert, transformând o nobilă obscură într-o celebră brinză. Dacă autorul ne vestește insistent că eroii săi nu sînt eroi, nici cercul său strîmt, superior altor cercuri, analiza pe cîteva mii de pagini a relațiilor sociale reale, ca și a „intermitențelor inimii”, duce la fiziologia unei clase, a unei orînduiri sociale, a unei epoci date, dar și la descoperirea unor legi ale psihologiei umane. Desigur că, pornit în căutarea timpului pierdut, marele romancier descoperă intîmplări excepționale, situații spectaculoase, Morel e și el, în felul său, un Vautrin, doamna Verdurin e o aventurieră sîrguincioasă, iar baronul de Charlus e un baron Hulot, dar important pentru Proust nu e să ne mire sau să se mire, ci să-și explice, să ne explice tot ce pare spectaculos, ciudat, misterios. Proust arată că tot ce apare banal și simplu e, de fapt, extrem de complicat, dar că nu există inexplicabil, nici mister, nici absurd. Piuricauzalitatea hazardului obiectiv nu-l împinge spre agnosticism, ci îi sporește acuitatea spiritului de observație, luciditatea. Absurdul este cauzalitatea minților puturoase.

imi vor arunca în cap (și sînt mulți !) adepții aventurii, toate (și sînt multe !) capodoperele literaturii universale. Nu sînt sparios, pot răspunde ; aici, cîteva exemple : *Iliada* e un reportaj de război în care simbolurile apar oa zei. Lovinescu îi acuza pe eroii homerici de imoralitate, fiindcă se lăsau ajutați de zei ; el uita — specifică apăsătorului Celsius — zeii nu erau forțe supranaturale, ci simboluri, idei. Dacă Ajax (ai-ah !) e pedepsit de Athena, închinînd (este exemplul lui Lovinescu), aceasta însemna că viteazul ofensase rațiunea ; dacă Ulise e

ajutat de Athena, aceasta vrea să zică, figurat, că Odiseu avea mai multă încredere în rațiune decît în vinjosu-i braț. Deci nimic misterios, supranatural, fantastic. Aventură ? Cîtă cuprinde un război : intîmplări ce fac să se manifeste caractere, tipuri umane. Dar *Odiseea* ? Romanul de aventuri prin excelență ! Eu însă cred că e un roman alegoric, pedagogic, în oare inițierea (ce trebuie să știe un tînăr care va da piept cu greutățile existenței) se faoe prin basme ce conțin, fiecare, un adevăr practic. De altfel, cea mai strălucită interpretare ne-a lăsat-o Joyce : un adolescent, într-o zi de vară a anodinelui 1904, în provincialul său Dublin, trăiește civilizațiile și experiențele (pe toate planurile), prin trăirea, tocmai, a realității celei mai concrete în amplitudinea ei ; este fantasticul banalității, aventura concretului, scrisă de un Rabelais modern care rîde pe toate tonurile, o enormă tiflă banalității. Aventura nu există în afară de realul obișnuit, ci într-însul, și creația este fotografia Mdimensională a concretului, viziunea transfigurantă a banalului. *Comedia* lui Dante, pe care Boccaccio o va numi Divina e și ea un poem pedagogic. Fantome ? Halucinații ? Lume nevăzută ? Aventuri ? Nu : oameni cunoscuți, fapte cunoscute, lupte politice. O clarificare și clasificare a lumii morale. Pentru Dante, literatura, oa și pentru Leonardo, pictura, este cosa *mentale*.

Thibaudet, într-o plăcută paralelă dintre Don Quijote și Doamna Bovary i-a arătat pe cei doi toxicomani de romanesc, eroi livești intoxicați de aventură — cavale-rească, la primul, sentimentală, la secundo — incapabili să aperceapă realul din pricina iluziilor optice și cardiace provenite din leaturi fantasmagorice. Cele două celebre romane sînt antiromane. Aș adăuga doar că, în vreme ce la tristul hidalgo viziunea romanticească

miagnificiază realul, hiperboldzează concretul, vestitei Emma ea îi diminuează și desensibilizează cotidianul. Pentru amândoi, însă, aventurodalia e consecința incapacității de a trăi în real, un leșin al sensibilității, o lene a minții. E semnificativ că senzaționalul e cel mai perisabil. Aspectul ofilit și plicticos al lui Balzac e tocmai cel rocambolesc, barocul acțiunii palpitante. Nu e caracteristic că polițistele lecturate cu aviditate nu se mai recitesc, pe cind *Război și Pace*, *In căutarea timpului pierdut*. *Creanga de aur* sau *Bietul Ioanide*, la a cincea citire, sporesc în frumusețe și plinătate? Că Dostoievskii e adesea teribil de adine în intuirea omenescului, e știut, dar latura sa Eugene Sue, barocul tenebros, sfârșește prin a plictisi, că unii oameni, ades, că toți, câteodată, se pot comporta surprinzător e prea adevărat, dar că toți oamenii, totdeauna, au reacții imprevizibile, „c'est du mecanique plaque sur du vivant". Balzac și Dostoevski sint, fără îndoială, mari scriitori, dar nu prin aspectul lor foiletonic — ce poate surprinde la prima lectură — oi împotriva lui. Aventurosul romanesc e fie o nepuțință a spiritului de observație, fie o concesie joasă, comercială, făcută inaniției intelectuale a unor (o, cam prea mulți) cititori; ca oratorul din *Prometeu rău înlănțuit* oe, cind selectul auditor moțăește, aprinde lumini și distrdue fotografii pornografice, după care reia relatarea suferințelor atroce. Că domnul public trebuie distrat știa, vai, și Shakespeare.

A susține că aventura nu există ar fi un biet paradox. Întâmplarea neprevăzută există oa urmare a desfășurării dialectice a realității. Dar apariția ei, necesară spre a dezvălui esența caracterelor, trebuie să ajute la înțelegerea mai adincă a realului, nu la crearea unei ficțiuni opacizante. Întâmplarea poate fi neprevăzută, dar treaba

scriitorului e **dea o** explica fiindcă neprevăzutul, miraculosul e la nivelul superficialului; de la alt nivel, al adincimii ea devine inteligibilă. Că primitivii și copiii au o mentalitate magică, se poate; cind scriitorii (și ciritiedi!) au o mentalitate infantilă și explică misterul prin taină și neprevăzutul piin absurd, săntem obligați să-i considerăm arierăți. Evident, evident, literatura, transfigurează realitatea, dar în sensul concentrării semnificative. Pare ciudat că, în *Muntele magic*, naratorul vorbește de aventura lui Hans Oastorp, pe care îl și numește, de câteva ord, aventurierul. Pare ciudat, tocmai fiindcă tinărul inginer renunțase la viața din cimpie, agitată și neprevăzută, pentru o alta, de lux oontemplativ, din oare orice neprevăzut fusese exclus. Există însă, în amintitul roman, și momente senzaționale: cineva trînțește zgomotos ușa sufrageriei comune. Hans își ia temperatura, i se face radiografia etc. Oantea fiind cunoscută, voi aminti că aventura, lui Oastorp este a cunoașterii realului, singura nobilă, iar romanul e transpunerea în concretul modern a eposului *Graalului*, căutarea valorilor autentice, analiza autenticității valorilor. În acest sens precis,, orice roman mare este înățiatic. Fantasticul lui Thomas Mann, oa al tuturor scriitorilor durabili, este potențarea maximă a semnificațiilor cotidianului. Prin urmare aventura poate fi o fugă ddn fața realității, iar eroii săi — iași ce preferă primejdiile imaginare și neverosimile, înfruntării pericolelor adevărate ale vieții; ea poate fi însă și un modal cimoașterid, o confruntare cu neprevăzutul realității imediate, fie prin căutarea valorii, fie prin apărarea ei. Eroii sint fie cei ce caută adevărul, fie cei ce-l apără, dar adevărul nu poate fi descoperit,, nici apărat, altundeva, decât în realitatea ântealeasă. Adevărul se caută individual, dar se apără împreună.

i. Jnegoițescu



**mu blecher
sau „bizara
aventură
de a fi om”**



Analizând sensul existențial al suferinței, ca situație-limită (în al 2-lea voiurn din *Philosophie : Existenzerhellung*), Kami Jaspers observă că suferința este o îngrădire a ființei umane, o nimicire parțială ; pe fundalul oricărei suferințe pindește moartea. Cine consideră suferințele oa și cum n-ar fi ceva definitiv, oi evitabil, nu se găsește încă în situație-limită, oi le concepe drept nesfârșite ca număr, dar nu oa ceva aparținând în mod neoesar ființei ; ele sint individuale, nu privesc ființa în întregul ei. A combate suferința înseamnă a presupune că poate fi abolită. Rezultatul aoestei lupte rămâne totuși pururi limitat. Doar în sdtuația-limită apare suferința ca ceva imuabil, și oricât ar lupta împotriva ei, cel ce suferă o simte ca ceva străin lui și totuși oa aparținându-i. Mai autentic în nefericire decât în fericire, omul e paradoxal împins să caute cu temeritate fericirea ; dar pentru a se păstra în existențialitate, el trebuie să străvadă fericirea prin umbra suferinței imuabile, pentru ca fericirea să apară astfel ca într-adevăr transcendent implinită pozitivitate a ființei umane. Nu poți

ajunge la conștiința de tine însuți fără a simți perpetua prezență amenințătoare a suferinței. Ținând strins de originar, suferința capătă un sens neoonoaptual, implinitat în absolut. Suferința individului nu mai este, accidental, o fatalitate a abandonării sale, ci manifestarea, în ființa sa, a existenței. Acum poate răsări limpede gândul că aitunci când vezi suferind pe alții, e ca și cum ei suferă în locul tău, și ca și cum s-ar cere existenței să suporte suferința lumii ca propria sa suferință.

Am recurs la observațiile lui Jaspers, deoarece, aplicate operei lui M. Blecher, ne scutesc, prin preoiziunea și exactitatea lor, de a „Mosofa” critic asupra unui autor care nu numai că a cunoscut și s-a simțit aproape de scrierile lui Kierkegaard (asemeni compatriotului și conteiriporanuiui său, B. Fundoianu), dar este el însuși un scriitor de tip existențialist : nu prin afilierea la o grupare sau un curent literar, nu prin influența dinafară, ci prin structură. într-adevăr, boala gravă și fatală care, declanșată la începutul tinereții, a imobilizat în suferință întreagă această tinerețe a lui M. Blecher și a pus îndeajuns

de grabnic capăt vieții sale, nu constituie, în cazul sensibilității artistului, decît un accident. Autorul romanului *Inimi cicatrizate* s-a născut sub semnul *suferinței* și a trăit-o încă din copilărie, ca situație-limită, adică în mod existențial; boala, de mai târziu, i-a oferit poate doar răgazul de a da expresie artistică trăirilor lui originare. Concludente sînt, în acest sens, amintirile din vremea pubertății, presărate deopotrivă de-a lungul paginilor de retrospectie ce revin aproape obsedant, printre experiențele legate de boală și consemnate sub titulatura revelatoare și înșelătoare totodată.

Întîmplări în irealitatea imediată și Vizuina luminată (revelatoare fiindcă au puterea de iradiație multiplă a unui simbol, și înșelătoare pentru că par a trimite la posibilitățile de autentificare lăuntrică prilejuite de apariția bolii). Iată un citat exemplar din *Întîmplări*, în care retrospectia e provocată de contemplarea unei fotografii dintr-o carte de anatomie, reprezentînd mulajul de oară al interiorului urechii: „într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încît tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică fără nici un conținut, ca fosilele acelea delicate și bizare cari reproduc în piatră urmele vreunei scoici sau frunze ce de-a-lungul timpurilor s-au macerat lăsînd doar sculptate adînc amprentele fine ale conturului lor.

într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi fost excrescențe multicolore și cărnoase, plane de organe complicate și putrescibile, ci niște goluri pure, plutînd, oa niște bule de aer prin apă, prin materia caldă și moale a universului plin. Era de-altfel senzația intimă și dureroasă pe care-o resimțeam adesea în adolescență, cînd de-alungul vagabondajelor fără sfîrșit, mă trezeam subit în mijlocul unor izolări teribile, ca și cum oamenii și casele în jurul meu s-ar fi înleiat dintr-o dată în pasta compactă și uniformă a unei unice materii, în oare eu existam doar ca un simplu vid ce

se deplasează de ici-colo, fără rost, în ansamblul lor obiectele formau decoruri. Impresia de spectacular mă însoțea pretutindeni cu sentimentul că totul evoluează irt mijlocul unei reprezentații factice și triste. Cînd scăpăm cîteodată de viziunea plictisitoare și mată a unei lumi incolore apărea aspectul ei teatral, emfatic și desuet”.

Așa dai-, în jurul expresiei „senzația mitimă și dureroasă”, situată în experimentele adolescenței, se organizează o ocomplexiune de trăiri, care, toate, țin de suferință, la nivel existențial: întăi, repulsia față de materia în alcătuirea ei dată; realul obiectual este aparența unui *vid* mai plin de sens, deoarece mai pur și mai autentic, decăt ceea ce, în mod precis, îl înlocuiește; apoi, pe același plan, repulsia organicului, oa materialitate putrescibilă, înlocuind golul, pe oare de fapt îl uzurpă; din cauza acestei impostori a realului (oamenii și oasele nu sînt decăt compactă uniformă și unică materie abhorată), cel oare îl detestă și îl demască își trăiește propriul *vid* cu egala oroare a lipsei de sens; în sfîrșit, sentimentul teatralității lumii obiectuale, deci al caracterului ei faiaios (*decoruri* factice și triste); plictisitoare, mată și incoloră, în materialitatea ei, lumea e încă o dată înșelătoare prin „emfatica” și „desueta” ei „teatralitate”. întreaga formă literară a pasajului de mai sus se reduce deci pe de o parte ia suferința adînc structurată în sensibilitatea naratorului și ia neantul revelat prin această suferință; neantul resimțit fie oa un plin paradiziac, rivnit cu desnădejde, fie oa un vid absurd menit să interzică orice nădejde. Sub formularea *morală* a Ecleziaștului, stă un alt pasaj, din *Vizuina luminată*, care își relevă interesul prin împrejurarea că, pe de o parte, trimite la experiențele copilăriei, iar pe de altă parte le leagă de meditația din pragul morții, acoperînd însă acelaș strat profund al suferinței existențiale: „Erau gunoaie pentru căutat mărgelile o viață întreagă și înitilneam oameni murdari, cu saci în spate, oare le rāvăseau încet, cu atenție.

Si apăreau obiecte de metal, de **lemn** putred și, rătăcind mereu, apărea tot ceea ce (se afla) în casele, în odăile în care oamenii își petrec viața în fiecare zi, obiectele oșii mai scumpe pe care le cumpără în magazine și le aduc acasă învelite în hârtie subțire de mătăsă pentru a le așeza pe etajere, toate lucrurile lor scumpe și dragi, pentru care urlă atâta când un servitor le sparge, sau dispar, sau se strică puțin de tot, și cărțile rare, și covoarele, și statuetele de porțelan, toate veneau aici în fragmente, plesnite, rupte, stricate, cu aspect lamentabil, amestecate cu mațe puturoase și viermi, în gunoiul oare își fumea murdăria în ploaie.

Tot ce înconjoară viața omului e pentru viermi și gunoi, exact ca și trupul lui, și omul sfârșește în puțoare, cu tot cortegiul de obiecte fine din viața lui. Totul era destinat corupției și putreziciunii, iată ce învățam pe ampul de gunoaie, și învățătura m-a pătruns până la măduva oaselor, încît nu țin la nici un obiect și nici la trupul meu. Totul va putrezi pentru a fi absorbit apoi de întuneric, pentru totdeauna".

nesigur, oa mai peste tot, în general, în **Vizuina luminată**, interesul estetic a scăzut (acest gen de meditații maral^metafizice, pretindea patos profetic, deci tocmai ceea ce lipsea unui scriitor, al cărui stil „de o mare precizie și luciditate", unde halucinația se exprimă „în geometrie stilistică", după cum atît de pertinent nota Lovinescu, se putea încorpora doar „4a rece"). Dovadă că atunci când nu se distanțează moral de lumea pe oare o respinge, ci se integrează ei pentru a o trăi direct, apropiindu-și suferința existenței însăși, precum în **Întîmplări**, literatura lui M. Blecher devine teribil de autentică : „Întunericul în jurul meu se risipi puțin ; lumina zilei venea murdară și prăfuită prin citeva geamuri duble. Eram departe de lume, departe de străzile calde și exasperante, într-o celulă răcoroasă și secretă, în fundul pământului. Tăcerea plutea în aer veche și mușcăită.

Cine ar fi putut bănui unde **mă aflu ? Era lacul cel mai** insolit din oraș și simțeam o bucurie calmă gîndindu-mă că **mă aflu acolo.**

În jurul meu zăceau fotoliile strâmbe, grinzile prăfuite și obiectele părăsite : era însuși locul comun al tuturor visurilor mele.

Rămăsei astfel liniștit, într-o beatitudine desăvârșită citeva ceasuri".

Dacă în primul citat din **Întîmplări în irealitatea imediată** am întâlnit oroarea existențială față de lumea obiectuală, iar în pasajul din **Vizuina luminată** condamnarea morală a acestei lumi (osândită ea însăși de a pieri într-un întuneric penitent), aici **locul** existențial este chiar semiîntunericul, mucedul și obiectualul degradat, loc, aparent, au de suferință ci de beatitudine. Aparent, fiindcă atât întunericul, moșgaiul și obiectele degradate alcătuiesc de fapt lumea suferinței : ceea ce scriitorul numește „beatitudine" nu e decît posibilitatea pe care suferința i-o dă de a comunica direct ou existența în sine, prin conștiința precarității lumii reale. Lucrul se confirmă pe deplin, printr-un alt pasaj din **Întîmplări**, de asemenea retrospectiv în adolescență : „aceeași dureroasă problemă, a felului în care oamenii își petrec viața; servindu-se, de exemplu, de odăi, ori simțind ca un corp ciudat, ramificat ca o ferigă și inconsistent ca un fum în ei, de-odată, un miros deosebit, ca mirosul profund enigmatic al mușgaiului ; când evenimente și oameni se desfac și se înohid în mine ca niște evantaie ; cînd mâna mea încearcă să sorie această ciudată și neînțeleasă simplitate, atunci mi se pare, o clipă — ca unui condamnat la moarte care o secundă își dă seama, altfel decît tuturor oamenilor din jurul lui de moartea care îl așteaptă (și ar vrea ca zbaterea lui să fie altfel decît toate zbaterea din lume, reușind să-l libereze) că din toate acestea va ieși de-odată cald și intim un fapt nou și autentic care să mă rezume clar ca un nume și să răsune în mine cu un ton unic, nematoomendt, care să fie acel al înțelesului vieții mele..."

Aici, acuitatea trăirii nu scade cu nimic, prin explicitul ei : organizarea meschin materială a lumii (a locui în odăi), stigmatizată, metaforic, de mirosul „profund enigmatic” al mucegaiului, totul fiind atit de simplu și de neînțeles („neconoeptual” — „niohtbegriffen” zice Jaspers), fulgerarea de o secundă, în conștiință, a celui gata să moară și să^și împlinească moartea **lui**, pentru sine liberatoare, contactul direct și perfect cu existența--- Căci suferința s-a păstrat intactă în integritatea ei, atit de viu propusă literar prin „enigma” mucegaiului, întregul a devenit absolut de duros limpede, nu mai încapă nici cea mai mică puțință de înșelăciune, n-a mai rămas decit **suferința**, ca ceva străin și în același timp cu desăvârșire apropiat ființei umane : „Ceea ce văd acum în jurul meu diferă foarte puțin de ceea ce vedeam cu o secundă mai înainte, dar are nu știu ce aer de autenticitate, ce plutește în lucruri, în mine, ca o răceală bruscă a atmosferei iarna, care mărește deodată toate sonoritățile..

în ce constă simțul realității mele ?

„In jurul meu a revenit viața pe care o voi trăi pînă la visul următor. Amintiri și dureri prezente atárnă greu în mine și eu vreau să le rezist, să nu cad în somnul lor, de unde nu mă voi întoarce poate niciodată.

Mă sbat acum în realitate, țip, implor să fiu trezit în altă viață în viața mea adevărată. Este cert că e plină zi, că știu unde mă aflu și că trăiesc, dar lipsește ceva în toate acestea, așa ca în grozavul meu coșmar”.

Cit despre boală, scriitorul consideră suferința provocată de ea din același plan profund, existențial, adică având conștiința limitelor luptei cu boala, ca suferință ; el este pe deplin conștient că, în combaterea suferinței, rezultatul rămâne mereu parțial — M. Blecher consemnează aceasta în romanul bolii, în **Inimi cicatrizate** : „în timp de un an de zile un bolnav desfășoară exact atita energie și voință cită trebuie pentru a cuceri un imperiu...

Atât doar că le consumă în pură pierdere. Iată de ce bolnavii pot fi numiți cel mult niște eroi negativi”.

Dacă citatele de care ne-am servit pînă acum ajung pentru ca, în cazul nostru, observațiile lui Karl Jaspers, de la începutul acestei analize, să-și vâdească eficiența, urmează să cercetăm formele specifice ale experienței existențiale în opera lui Blecher. într-adevăr, pornind chiar de la mica culegere de versuri Corp **transparent** și trecând pe rând prin proza din **întîmplări în irealitatea imediată**, **Inimi cicatrizate** și **Vizuirea luminată**, descoperim o serie de constante formule, ca expresie a aceleași trăiri de profunzime. Aceste constante sînt : 1 — precaritatea materiei obiectuale (conștiința dureroasă a obiectualității) ; 2 — haosul material (obiectual) ; 3 — tentația și oroarea putreziciunii, murdăriei și gelatinosului ; 4 — tentația lichidului și fluidului ; 5 — umezeala ; 6 — decorul ; 7 — feericul (visul) ; 8 — neantul ; 9 — „atmosfera”. Toate sînt forme ale suferinței.

il. — Cu versurile din poemul **Cînd** : „Mîinile tale, pe piano ca doi cai/ cu copite de marmoră”, izbitor prin puternica, violenta Obiectualitate a imaginii, ne aflăm încă într-o zonă metaforică a sensibilității. Pentru că în proza din **întîmplări în irealitatea imediată**, obiectele ași impun doar materialitatea lor nedesmdnțită dureros identificabilă ca atare : „aderențe puternice mă legau de ele, cu anostomoze invizibile, ce făceau din mine un obiect al odăii la fel ou celelalte, în același mod în oare un organ grefat pe carne vie, prin schimburi subtile de substanțe se integrează trupului necunoscut” Dar relația cu ele nu este una de simplă constatare a prezenței lor (o frază ca : „inmormintarea era o simplă înșirare de obiecte” — nu trebuie să ne înșele), ci implică întotdeauna suferința, în pofida aparentei atracții irezistibile dintre cel ce le suferă și ele, ca într-o brutală uniune mistică : „între mine și lume nu există nici o despărțire. Tot ce mă taconjura mă invadea din cap

pnă în picioare, ca și cum pielea mea ar fi fost ciuruită". Trăiește veșnic ca ceva străin și totuși apropiat, incorporat sensibilității, **ele pot** fi privite din afară (aparent), cu o "satisfacție" sadică: „Ceea ce era mai comun și mai cunoscut în obiecte, aceia mă turbura mai mult. Obisnuința de a le vedea de atâtea ori isprăvise probabil prin a le uza pielea exterioară și astfel ele îmi apăreau din cind în cind jupuite pînă la singe: vii, nespuse de vii", însă prezența lor — prin însăși natura lor obiectuală indiferentă și pasivă — constituie acel ceva străin și amenințător, în potențiala sa agresivitate: „convingerea că obiectele puteau fi inofensive deveni egală cu teroarea ce cîteodată mi-o impuneau. Inofensivitatea lor venea dintr-o lipsă universală de forțe". Neutrale („comune”), ele formează deci lumea negativului, creație demonică: „s-ar fi zis că o putere răutăcioasă extrem de perfidă dădea lucrurilor aspectul lor cel mai comun, pentru a mă pune pe mine în cea mai mare incurcătură. Iată ce lupta cu mine, iată ce era implacabil împotriva mea: aspectul comun al lucrurilor.

Intr-o lume atât (de exactă, orice mișcătoare devenea de prisos, dacă nu chiar imposibilă" — iarăși, prin urmare, ascunsă în materie, ideea suferinței, ou care lupta nu poate fi niciodată câștigată; în același timp, concluzia că lumea (prin comunul ei, prin „exactitatea" ei absurdă) rămîne ceva pururi străin trăirii autentice: „Era acum ceva cert: lumea avea un aspect comun al ei în mijlocul căruia căzusem ca o eroare; niciodată nu voi putea deveni un copac, nici ucide pe cineva, nici singele nu va țîșni în valuri. Toate lucrurile, toți oamenii erau închiși în trista și mica lor obligație de a fi exacti, inimic alta decît exacti. În zadar aș fi putut să cred că într-un vas erau dalii cind acolo se afla o eșarfă. Lumea n-avea puterea de a se schimba cătuși de puțin, era atît de meschin închisă în exactitatea ei încît nu-și putea permite să ia eșarfe drept flori". Primejdia simțămîntului de „sjetranietalte" (simțămîntului de a fi căzut în lumea comună

„ca o eroare"), apare totuși cu adevărat atunci cind, amenințat de obiectualitatea realului, cel ce suferă — și prin aceasta se autentifică — riscă să se piardă rău ea printre obiecte, dacă dă suferinței sale, prin boală, un sens pur accidental, așa cum i se întîmplă lui Emanuel, în *Inimi cicatrizate*: „Există momente cînd ești „mai puțin decît tine însuși" și mai puțin decît orice. Mai puțin decît un obiect pe care îl privești, mai puțin decît un scaun, decît o masă și decît o bucată de lemn.. Ești dedesubtul lucrurilor, în subsolul realității, sub viața ta proprie și sub ceea ce se întîmplă în jur... Ești o formă mai efemeră și mai destrămată decît a elementarei materii imobile. Ți-ar trebui atunci un efort imens ca să înțelegi inerția simplă a pietrelor și zaci abolit, redus la „mai puțin decît tine însuși", în imposibilitatea de a face acel efort". Asemenea considerațiilor „morale" din *Vizuina luminată*, starea seinițională mila de sine însuși, din acest pasaj, denotă o opacizare a viziunii existențiale, o diminuare a puterilor trăirii" autentice. Deoarece, „trăirea" însăși s-a obiectualizat. Numai contactul direct cu materia, ca *totalitatea obiectuală* acum, face posibilă revelarea existenței, prin suferință (revenim, ca/tînd, la experiențele din *Întîmplări*): „regăsesc toată melancolia copilăriei mele și acea nostalgie existențială a inutilității lumii, care mă anconjura de pretuitindend ca o apă cu valurile împietirite. Materia brută — în masele ei profunde și grele de țărână, pietriș, cer sau apă, — ord în formele ei cele mai neînțelese, florile de hîrtie, oglinziile, bilele de sticlă cu enigrățele lor spirale mterioare, ori statuile colorate, — m-a ținut întotdeauna închis într-un prizonierat ce se lovea dureros de peretii ei și perpetua în mine, fără sens, bizara aventură de a fi om

In orice parte mi se îndrepta gîndul, el întîlnea obiecte și imobilități, ca naște ziduri în fața cărora trebuia să cad ingenuneMat.

Mă gîndeam, terorizat de diversitatea lor, la infinitele forme ale materiei și nopți întregi mă zvircoleam, agățat de serii de obiecte ce se în-

șirau în imemoria mea, •fără• sfârșit, niște scări mecanice oe își desfășu-
rau neîncetat mld și mii de trepte.

Citeodată penltru a stăvili valul de
bucurtii și culori oe-mi inundau cre-
erul, imaginam evoluția unui singur
contur, sau a unui singur obiect".

• Textul e foarte important, adu-
randu-se în jurull expresiei „bizara
aventură de a fi om", expresia care
rezumă (toată experiența existențială
a lud M. Blecher, și nu întâmplător
apare în conjunctura acestui con-
tact imediat cu totalitatea materiei
obiectuale, materia ibnută ale cărei
forme, terorizante prin lipsa de sens
(„inutilitatea lumii") sillesc pe cel
ce le trăiește să le cuprindă (să le
stăvilească) în concentrarea unui
singur obiect. Starea existențială e
definită, apoi, prin atributele „me-
lancoliei" și „nostalgiei", oare, la
rândul lor, au menirea de a sugera
vaga infinitudiine a suferinței, căci,
legate de conștiința inutilității lu-
mii, nici melancolia, nici nostalgia
nu au vreo dulceață lirică, ci indică
mai degrabă cenușia lipsă a trăirii
pure într-o existență ca atare. Și
oum e vorba de o retrospecție în co-
pilărie, deci înainte de „accidentul"
bolii, structurallitatea suferinței, la
M. Blecher, • se confirmă cu o nouă
putere. Un alt text, și mai pur sti-
listic, mai cristalizat, mai „geome-
tric", accentuând asupra • imensității
și zădărniceii materiei, îi surprinde,
de asemeni, transparent, agresivita-
tea și deci lasă să se întrevadă, fără
patos „moral" sau „sentimental", su-
ferința, goală și generală ca un con-
cept, și totuși „trăire" plină, adică
bizara aventură de a fi om : „în ju-
rul mau materia dură și imobilă mă
înconjoară" din toate părțile — aici
în formă de bile și de sculpturi —
în stradă în formă de copaci, de
case, și de pietre; imensă și zadar-
nică, închizându-mă în ea din cap
pină în picioare. în orice sens mă
gândeam, materia mă înconjura, în-
cepând de la hainele mele pină la
izvoarele din păduri, • trecând prin zi-
duri, prin copaci, prin pietre, prin
sticle..."

•• Dar această materie agresivă, fas-
cinantă și abhorată, se relevă la
M. Blecher nu numai ca ceva ame-
nintător, în „bizara 'aventură", ci și,

în reversul ei, ca ceva precar și ine-
xistent — adică, mai precis, surprin-
să în neantizarea ei. Uneori, preca-
ritatea materiei e „suferință" în in-
săși obiectualitatea subiectului (ci-
tăm din **Inimi cicatrizate**); „cîteva
minute se simțea foarte fragil în-
cheiat, în fabricile de sticlă lucră-
torii se amuză să arunce în apă bu-
căți de compoziție topită oare se în-
tăresc și devin mai rezistente decât
sticla obișnuită, de pat fii lovite
chiar cu cioanul, dar dacă un mic
fragment se desprinde din ele toată
masa se preface în pulbere" — unde
comparația eu obiectul vitros trebuie
subliniată, căci obiectele de sticlă
revin obsedant în experiențele lui
M. Blecher (chiar tiiflul iculegerii de
versuri, Oorp **transparent**, itranrite la
aceeași ahservatie). Consemnarea
precarității materiei poate fi legată
de o meditație estetică : „im defini-
tiv nu există nici o diferență bine
stabilită între persoana noastră rea-
lă și diferitele noastre personaje in-
terioare imaginare. Cînd se aprindea
lumina în pauză isăla avea aerul că
revine de departe. Era în atmosferă
ceva precar și artificial, ou mult mai
incert și mai efemer decit spectaco-
lul de pe ecran" (**întîmplări**). Sau
poate duce, ca în tablourile impre-
sioniștilor, la o viziune estetică. „Ve-
getația aspră a dunelor făoea un vâ-
dit efort de fragilitate și cursul in-
suși năpârlea în culori mai tandre.
Plaja se 'amplifica haotică irizată în
nuanțe de imensă destrămăre. Lu-
mea nu mal cîntărea decit aburi și
lumină" (**Inimi cicatrizate**). Precari-
tatea materiei vizează în aceeași mă-
sură umanul (conversația corporali-
zată) : „Vorbeam astfel despre orice,
amestecând lucrurile adevărate cu
lucruri imaginare, pină ce toată co-
nversația căpăta un fel de indepen-
dență aeriană, plutind detașată de
noi prin odaie, asemenea unei păsări
curioase, — de a cărei existență ex-
terioară de altfel, dacă pasărea ar fi
apărut într-adevăr între noi, nu
ne-am fi îndoit mai mult decit de
faptul dacă vorbele noastre n-aveau
nici o legătură cu noi înșine.

Cînd ieșeam din nou în stradă, a-
veam senzația de a fi dormit adînc.
Visul continua însă parcă mereu și
priveam cu uimire oamenii vorbind

intre ei ou seriozitate. Ea nu-și dădeau oare seama că se poate vorbi ou gravitate despre orice, despre absolut orice?" (*întâmplări*) — ultima mai pregnant, dacă nu mai profund, iarăși, obiectivitatea lumii, în totalitatea ei: „Conturul obiectelor mai exista încă, dar acest firioșor subțire care la fel ca pe un desen, inconjoară o casă pentru a face din ea o casă, sau stabilește profilul unui om, conturul acela care include lucruri și oameni, copaci și câini, abia de mai ținea în Urnitele lui materia gata să se prăbușească. Ar fi fost deajuns ca să desprindă cineva firioșorul acela din marginea lucrurilor pentru ca deodată oasele acelea impozante, lipsite de propriul lor contur, să se lichiefieze într-o materie uniform de turbure și cenușie" (*Inimi cicatrizate*). Totul se desintegrează deci, se destramă, se irizează, se fărâmițează sau se sparge, își pierde conturul și se dizolvă în „materia” cenușie, compactă și inexistentă — totul e condamnat de fragilitatea și precaritatea materiei, care se prăbușește în ea însăși, în neființa ei turbure și dureros concretă. Iar subiectul, care e materie, desprinsă de ea și totuși integrată ei (subiectul e cantitate”) îi absoarbe neființa, în propria sa diminuare de ființă; „Volumul odăii pierdu straniu din densitate. Claritatea lucrurilor cântărea mai ușor și oricât de adinc aș fi respirat, rămânea în piept un gol amplu, ca o dispariție a unei importante cantități din mine însumi” (*întâmplări în irealitatea imediată*).

2. *Haosul materiei obiectuale*, ca viziune și trăire, constituie de fapt un derivat și o consecință extremă a precarității materiei obiectuale (conștiinței dureroase a obiectualității). Deopotrivă ou fascinația abhorantă a lumii obiectelor, haosul material presupune atracția integratoare în suferință și spaimă față de agresivitatea materiei, într-o suferință: „Vara umflase haotic parcul, copacii și aeniul, ca într-un desen de nebun.

Tot suflul ei fierbinte și amplu ch-escuse monstruos în verdeată, gras și debordant.

Parcul se revărsase ca o lavă pietrele ardeau; mâinile imi erau roșid și grele" (*întâmplări*). Dezordinea diferă totuși de constanta precarității, prin aparența ei de exterioritate, ca și cum ar implica, prin însăși modalitatea sa proprie, o deranjare a raporturilor dintre subiect și obiect, o ruptură amestecată între ele, menită să împiedice unitatea quasi-mistică între subiect și obiect și obiectul subiect. Menită doar; fiindcă urmele contactului imediat se păstrează: „în jurul lui zărea dulapul, cărțile și masa, vechile lucruri familiare, bine cunoscut, dar acum ele se desprindeau nesigure în luciditatea lor turbure, ca vorbele haotice țipate de o voce necunoscută într-o hărmălaie, de mulți oameni adunați într-o sală" (*Inimi cicatrizate*) — expresia „luciditatea lucrurilor” denotând tocmai permanența unității. Aparența constatativă — și nu de comunicare (comuniune) persistă însă: „obiectele erau apucate de o adevărată frenezie de libertate. Ele deveneau independente unele față de altele, dar de o independență ce nu înseamnă numai o simplă izolare a lor ci și o extatică exaltare" (*întâmplări*), și iarăși, totuși, în comparație cu citatele „precarității” și în contextul lor, „frenezia de libertate”, semnificând haosul într-o lume, obiectual solidară ca suferință implică acea integrare — desintegrare, specifică imediatității existențiale a suferinței. încît simpla constatare: „Odaia păstra vag amintirea catastrofei ca mirosul de pucioasă într-un toc unde s-ar fi produs o explozie" (*întâmplări*), nu contrazice intimitatea, în existență, a haosului, față cu precaritatea materială a lumii, ca sursă a trăirii autentice, în suferință, ci poate fi considerată „înseamnă extremă a precarității.

3. Constanta tentației și ororii putreziciunii, murdăriei și gelatinosului reprezintă forma cea mai degradantă (mvănitul nu are, aici, nici un sens peiorativ, moral) a contactului existențial cu materia, în opera lui M. Belcher, formă în care suferința nu exclude însă (aparent), plăcerea sau ohdar fericirea ce își

capătă totuși sensul prin suferință, înainte de a fi o priveștiște sau de a fi contactată afectiv, materia imundă se oferă simplu, olfactiv : „in sală domnea o căldură puturoasă și acidă de baie publică” (**întimplări**) sau : „Venea din spre ocean, o briză /tăioasă și umedă, impregnată cu miras puternic de alge și de putrezdiciune” (**lnimi cicatrizate**) sau : „zăceam acoperit de o pânză dură și impermeabilă, într-un cort întim pe măsura trăsorii, unde era întotdeauna uscat și cald și mirosea a fin putred și a rinicezeală de hamuri gras unse” (**Vizuina luminită**). Apoi, priveștiștea (în care se află impldcajt și contactul direct, dar prin intermediul contemplației) ia semnificația unei atitudini pur estetice : „Când ajunsei în piață oamenii descărcau came pentru barăcile măcelarilor. Duceau în brațe jumătățile de vită roșii și vinete, umede de singe, înalte și superbe ca niște prințese moarte. în aer mirosea cald :a carne și urină, măcelarii atirneau fiecare vită ou capul în jos, cu privirile globuloalse negre îndreptate spre podea. Ele se înșirau acum pe pereții albi de porțelan ca niște sculpturi roșii tăiate în cea mai variată și fragedă materie, cu reflexul apos și irizat al mătásurilor și limpezimea (turbure a gelatinei, tn marginea burții deschise spinzura dantela mușchilor și șiragurilor grele ale mărgelilor de grăsime. Măcelarii băgau mîinile lor roșii înăuntru și scoteau măruntaiele de preț pe care le așezau pe masă : obiecte de carne și de singe rotunde, late, elastice și calde” (**întimplări**) — urina, sângele, gelatina, viscerale, compumndu-se ou „superbele prințese moarte”, sculpturile, irizarea mătásurilor, dantela, mărgelile... De-a dreptul contactată, murdăria stărnește oroare: „Etaanuel descoperi astfel deodată toată murdăria și jegul în care zăcea cu trupul nespălat -de atâtea luni. Era întâia oară cind explora corsetul pe dedesubt, li fu deodată o imensă scărbă de sine însuși” (**lnimi cicatrizate**) sau „in odaie plutea un miros vag de defaectante și materii purulente. Era un miros iute de legume putrede, care izbea vara în

odăile bolnavilor ou aboese” (**ibid**). Dar dacă ultimele două citate se referă la perioada instalării în boală, deci a contactului acidental-fatal ou suferința (oa murdărie și purulență), cele privind copilăria și adolescența devin ou atit mai reveladte, mal bogate în sens și descoperind structurile profunde ale sensibilității : „Când pășeam, picioarele se infundau în pasta murdară, putredă și puturoasă, din oare ieșea la iveală vreun picior de soaun, o cutie de tinichea ou capacul rânjit hidos, un căme mort, dormind liniștit în tovărășia viermilor care foiau alburii când întorceam cadavrul, bucăți de panglică extraordinar de albastre și cite o plantă cu frunze hrănite în putreziciune, firavă indeajuns pentru a nu rezista la räväșitul gunoaielor, toate resturi și urme de viață oa epave ale unui vapor scufundat în marea aceea imobilă și dliisoasă, fumegind în ploaie, puturoasă ah ! puturoasă...” (**Vizuina luminită**). Deși contactul ou materia putrescentă e voluntar și asounde prin urmare o tentație a imundului, oroarea se păstrează intactă. Pentru ca, în altă parte, balanța afectivă să între ân mișcare : „In aer e un miros iute de legume putrezite, câteva muște mari violete bázăie puternic pe lingă mine sorhind lacrimile căzute pe mâini și zburând în rotocoale frenetice în lumina densă și infierbântată a curții. Mă ridic și urinez cu atenție în praf. Pămîntul suge avid lichidul și pe locul aoela rămâne o pată intunecată ca umbra unui obiect ce nu există. îmi șterg fața cu cămășoiaoa și ling lacrimile din colțul buzelor savurând gustul tar sărat” (**întimplări**), — trecerea lentă de la oroare la *savoare, în lumea aceleiași materii repudiate, contrastând cu amestecul de scărbă (revoltă) și plăcere, aliunde, la momentul unei mai vehemente cumpane : „Umblai în toate sensurile. (Picioarele mi se infundaseră pină ia glezne. Ploua incet și departe soarele se culca în dosul cortinei de nori singeroși și purulenți.

De-odată mă aplecai și băgai rriiinile în bălegar. De ce nu ? De oe nu ? imi venea să urlu.

Pasta era căduță și blinda ; mii-
 jiiile mele umblau prin ea fără ginau-
 •tate. Cind strângeam pumnul, mo-
 roiul ieșea printre degete în fru-
 moase felii negre și lucioase" (**în-
 tîmplări**). De o gravitate excepțio-
 nală arătîndu-se, în fine, închinarea
 balanței de partea plăcerii și beati-
 tudinii. Și de astă dată, reacția e
 •mai întii olfactivă: „Simțul meu
 olfactiv se despărțea undeva în mi-
 ne în două, și afluviile mirosului de
 putreziciune atingeau regiuni de
 senzații diferite. Mirosul gelatinos al
 descompunerii cojilor era separat și
 foarte distinct, deși concomitent, de
 parfumul lor plăcut, cald și do-
 mestic de alune prăjite" (**Întîm-
 plări**), apoi vizuală : „Ieșeau astfel
 din materie citeodată niște eczeme
 eu supurații dantelate, vopsite ori
 sculptate" (ibid), urrînd oa, din
 nou, contactul direct cu murdăria să
 fie insoțit, acum, de atributele bucu-
 riei Și sublimului : „în fața mea se
 întindea maidanul muiat de ploaie
 ca o imensă baltă de noroi. Bălega-
 rul eczala un 'miros acid de urină.
 Soarele apunea de-asupra într-un
 decor zdrențuit de aur și purpură,
 în fața mea se întunecă pînă de-
 parte noroiul cald și moale. Ce alta
 putea să-mi scalde inima, decât
 masa aceasta curată și sublimă de
 murdărie ?"

„Intrai în noroia mai întii ou un
 picior, apoi cu celălalt. 'Ghetele mele
 alunecară plăcut în aluatul elastic
 și lipicios. Eram acum crescut din
 noroi, una cu dansul, ca țâșnit din
 pământ" (**ibid**).

Excepțional de grav este acest
 pasaj („Groapa umedă aspiră mortul
 într-o răcoare și o întunecime ce-l
 străbătura ca o supremă fericire",
 •mai găsım, 'tot în **Întîmplări în
 irealitatea imediată**), căci nu mai
 lasă nici o îndoială asupra faptului
 că 'tentăția și oroarea putreziciunii,
 .murdăriei și gelatinosului înseamnă
 contactul cu materialitatea ca sufe-
 rință. O reacție masochistă față de
 materia degradată. O disperată
 căutare, prin înfruntarea materiei
 imunde, tocmai a purității. Actul de
 cufundare în imund este un aot de
 abolire a lui, de trăire a suferinței
 ca situație-limită, de viziune inde-
 părtată a fericirii prin picia noro-

ioasă a suferinței. Iată de ce, plă-
 cerea, bucuria, beatitudinea își au
 locul, pentru M. Blecher, în pu-
 trescent, în gelatinos, în murdar;
 incorporîndu-se în imund, pe care
 îl simte străin lui, ca și suferința, el
 își apropiază suferința.

4. **Tentația lichidului și fluidului**
 leagă între ele fascinația obiectuală,
 csonștiința precarității materiei și
 abolirea, prin incorporare materială
 a corporalității și daci semnifică
 iarăși, apropierea suferinței. Vede-
 rea unui aquarium produce, în
 subiect, o stare hipnotică : „Observă
 cu surprindere umbre parcurgând
 odaia și descoperi subit că geamul
 din fund era în realitate un aqua-
 rium în care pluteau pești negri
 bulbucăți și grași. Giteva secunde
 rămase cu oohiii mari deschiși ur-
 mărîndu-le alunecarea leneșă, uitînd
 aproape pentru ce venise" (**Inimi
 cicatrizate**); ceea ce nu înseamnă că
 mediul acuatic trebuie resimțit ca
 ceva prielnic : „lumina circulară a
 abajonrului inohidaa odaia într-un
 spațiu ermetic și irespirabil ca în-
 triun dopat de sticlă sub apă"
 (ibid); tentația viziunii neexcluzînd
 oroarea ei : „Acolo departe, în ape
 stătute și întunecoase plutea solitară
 și palidă fața puhavă de crap a
 casieritei cu privirea lentă a ochiu-
 lui ei rotund și rece" (ibid). Dar
 fluiditatea materiei poate unifica
 realul cu imaginarul : „în jurul
 nostru zăcea întunericul ca un vin
 gros și noi ne făousarăm un locșor
 în noapte și îl iluminarăm și ne
 cuibărirăm în încăperea noastră de
 lumină, în timp oe, în jurul nostru,
 somnul și visele dizolvate în întu-
 neric se filtrau încet, din vinul în-
 tunericului, în cupele craniene ale
 oamenilor care dormeau și îi imbăta
 cu alcoolul lor tare de 'imagini și
 viziuni teribile" (**Vizina luminată**),
 înorporarea în lichid : „imi duc
 mâna căuș la gură și sug lichidul
 cald și gustul lui sărat imi amin-
 tește gustul lacrimilor și pe cel al
 oceanului. E întuneric și sint închis
 în vuietul și aburii propriului meu
 sânge" (**Vizina luminată**) sau „Cu-
 vintele se loveau de pereți și mă
 parcurgeau moale ca pe o ființă
 fluidă" (**Întîmplări**); sau aocst vers
 din poemul PZimbare **marină** : „Ri-

die rnina și constat greutatea ei lichidă". Pentru ca fluiditatea să consemneze, prin cufundarea în lichid, trecerea : „In mtuneric îmi afund brațul pînă la cot în riul care mă duce și apele iui sint calde, aburite și strașnic de mirositoare" (*Vizuina luminată*) ori, prin lichefierea timpului lăuntric, precaritatea : „cît de inconsistentă era toată realitatea zilelor care treceau prin ele ca un rîu liniștit, a cărui scurgere o simțea bine printr-insul cînd rămănea inert, cu ochii inchiși-" (*Inimi cicatrizate*).

5. *Umezeala* e un derivat al tentației lichidului și fluidului (în componență cu gelatinosul : „Claritatea apei devenea o gelatinoasă aureolă și împănza ochii", citim în *Inimi cicatrizate*), legându-se apoi de tentația și oroarea putreziciunii) : „Era o meduză moartă, o enormă bucată de carne gelatinoasă și transparentă cu miros acru de pește și iod. Solange tresări, infiorată. Emanuel luă animalul în mână și greutatea lui lipicioasă adera straniu la piele. Il străbātu răceala moale și umedă pînă în creieri. închise ochii, puțin înfrigurat" (ibid). Balanța înclină spre tentație: „aerul avea miros grav de umezeală și aș fi stat acolo ore. întregi izolat, departe de străzile încălzite, și de orașul plictisitor și trist. Mă simțeam bine închis între pereții reci, dedesubtul pământului ce ciocotea în soare" (*întâmplări*) sau „seară călduță în care umezeala trebuincioasă plantelor a crescut pînă la a leorcări pe pereți și a umple aerul de apă" (*Vizuina luminată*) sau „Cînd plouă, numai atunci sufletul meu își exfoliază bucuriile, ca o plantă grasă care are nevoie de apă și se dezvoltă bine în umezeală" (ibid).

6. – *Decorul* se prezintă, la rîndul său, ca un derivat ai precariității materiei obiectuale. Importantă este, în citatul ce urmează, remarca asupra „banalității" (caracterului comun) ce-i au, în starea de vis, decorurile menite să cuprindă întâmplările cele mai bizare (să nu uităm că „bizara aventură a omului", constă chiar din căderea sa, ca o eroare, în lumea materialității obiectuale) : „in scenele ce se

petrec în vis ceea ce apare straniu și halucinant este faptul că întâmplările cele mai bizare au loc în decoruri aunosicute și banale. în sala de mîncare elementele de vis și de realitate erau atât de concomitent prezente, încît timp de cîteva secunde Emanuel își simți acțiunța cu totul destrămată" (*Inimi cicatrizate*). Teatralitatea lumii e sursă de melancolie, tocmai fiindcă acoperă deplin seriozitatea și „certitudinea", adică „exactitatea" realului : „într-o astfel de lume, supusă celor mai teatrale efecte și obligată în fiecare seară să reprezinte un apus de soare corect, oamenii din jurul meu apăreau ca niște biete ființe de compătimit pentru seriozitatea cu care erau mereu ocupați și credeau naiv în ceea ce fac și ceea ce simt" (întîmplări în irealitatea imediată). Și decorul oferă deci o posibilitate de a comunica, prin suferința apropiată, cu existența.

7. – *Feericul*. în trăirea suferinței, se adaugă, la M. Bleoher, în mod ciudat, alături de precar și imund, alături de materialitate abhorată și fluiditate incorporată, alături de putreziciune și decor, dar strâns unite cu toate acestea, o percepție stranie și dureroasă a feericului. *Percepție*, deoarece la autorul *întîmplărilor în irealitatea imediată*, feericul nu apare ca o ta-anpunere în supra-realitatea estetică, ori ca o sublimare, ci oa aceeași acută și nernijlocită revelare, prin suferință, a existenței. Sint, în culegerea de poeme Corp transparent, versuri cu semnificație întărită, care pun în lumină această trăire nefericită și misterios-întu-niecată a feericului : „E nunta celei care c*3dmioară-n viață / La nunta ei cea vie muri în flori de singe" (*Vals vechiu*) sau : „Ori vulturi filfiind alb peste munții somnului" (*în loc de introducere*). Nunta și moartea în unitatea lor garantată de suferință, somnul ca o înălțare sălbatecă spre puritate, iată motive ale năzuinței prime de a înfrînge realul comun, banal, neutru, indiferent. Dincolo însă de această suprafață metaforică, de-asupra sau de-desubtul ei, *feericul* apare într-o organizare mai amplă, și ou o semnificație

jj^aj profundă, în lumea suferinței apropiate din **întîmplări**, în trăirile copilărești și adolescentine ale bilcujului, dnematografului și panoptiumuiud. Chiar stilul, din operele răgazului existențial al bolii, îl asimilează în obiecte : mărgelile, mătăsurile, cadavre princiare, meduze, eșarfe, bile mirifice, putrede miro-suri oceanice, irizări gelatinoase, reci, amurguri somptuos asasine, însă momentele în care gustul pentru **feeric** (implicând, ca și **decorul**, posibilitatea de a experimenta întru existență suferința, prin potențarea la imaginar a realului), se conturează precis (ca o tragică aici, **conditio in adjecto**), în balul costumat al botaawilor sau în visul „de anticipație”, utopic-absurd (stigmatizat de marca „Fabricat la Radio”), dan **Vizuina luminată**. Dacă „balul” e melancolic-nostaigic, lucid filtrat prin grotesc, visul e și mai dure-ros-lucid **conceput**, ca o demonstrație a inutilității funciare a realului, ca o sadic-cerebrală contorsiune a lui prin puterea demonstrației rnaleic raționale. Da M. Blecher, deci, feericul are o funcție corozivă, în lupta sa cu suferința și cu realul — care e sursa perpetuă și imbatabilă a suferinței.

8. — Toată opera lui M. Blecher, structurată pe comunicarea sa directă, prin materialitatea ca suferință, cu exisitența, așa cum a apărut în constantele formale, pe care ne-am străduit să le rânduim **critic** în paginile de mai sus, își împlinește destinul estetic o dată cu rândurile, ici și colo presărate, ce sfârșesc prin a numi, cu slabele cuvinte omenești lui date, **neantul** în **mijlocul** căruia propria sa **ființă** și-a consumat „bizara aventură de a fi om”. Undeva, în **Vizuina luminată**, el mai încearcă să dea **neantului** o concretețe fără alt suport decît metafora : „Există calități diferite de întuneric, cu vîrste deosebite, ca straturile geologice, există un întanercd poros și ușor, înainte de somn, oare se umple de zumzete interioare și de cuvintele din trup, ca un burete care se îmbibă cu apă. Există un întunercd de cinematograf, unde obscuritatea alunecă pe frînghia de luirnănă și la capăt dansează

în umbre și lumini pe ecran, cu acompaniament de muzică, și există un întuneric care nu conține nimic, usoat și dur ca un cărbune și care e la sfârșitul coridorului prin care treci când ai respirat adînc cloroformul”. Firește, „cloroformul” e aicd doar un sârman cuvânt pentru o experiență mult mai profundă și mai dureroasă, căci paginile trăirilor „neaccidentale” din **întîmplări în irealitatea imediată** ne trimit la izvoarele secetei fără izbăvire. Conștiința „lipsei de semnificație” și a „inutilității lumii” sânt ronsemnate cu o răceală, cu o simplitate și într-o tonalitate cenușie care o autentifică. Iartă, pure și nude, rădăcinile : „Cînd intrai în adolescență nu mai avui crize, dar starea aceea crepusculară care le preceda și sentimentul profunde inutilități a lumii, oare le urma, devanîră oarecum starea mea naturală”. Apoi, cu neutralitatea expresivă a celui care a trecut prin „crizele” obductualității, ce i-au dat liberul acces la existență și deci la contrarul ei absolut : „lumea imi apare în atmosfera aceea neobișnuită de inutilitate și desuetudine”. După ce am parcurs „formele” experienței existențiale a lui M. Blecher, agresivitatea materiei pare și ea, la acest nivel al neutralității intime, o biată metaforă : „imi veneau astfel din exterior diferite avertismente pentru a mă imobiliza și a mă scoate brusc din «mpreherjswinea de toate zilele. Ele mă stupefiau, mă opreau în loc și rezumau într-o clipă toată inutilitatea lumii”. Scriitorul însuși face o mărturisire „explicită” ca vidul : „Mă surprinde doar faptul că, o lipsă totală de semnificație a putut fi legată atît de profund de materia mea intimă. Acum cînd m-am regăsit și caut să-mri exprim senzația, ea imi apare cu totul impersonală : o simplă exagerare a identității mele, crescută ca un cancer din propria-i substanță”.

9. — Ultima constantă blecheriană în sfârșit, din seria demersului nostru criitc, este **aceea** a atmosferei” și ea își capătă semnificația proprie, dacă o raportăm, chiar și numai iirnplieit, la celelalte. „Atmosfera”, adică tonalitatea

lirică specifică **lomurilor** unde se petrec experiențele existențiale ale autorului. „Există momente simple, în realitate, clipe banale, de singurătate, oriunde, pe stradă când deodată aerul lumii se schimbă și capătă brusc o nouă semnificație, mii grea și mai obositoare” — zice M. Blecher în **Inimi cicatrizate**. Oum experiența existențială, trăirea situației-ildmittă, este o stare excepțională, se înțelege că locul ei nu poate fi indiferent acestei experiențe. Iată de ce „aerul lumii se schimbă” brusc. Nu e vorba însă doar de o schimbare, parcă magic provocată oi și de o proprietate specifică, dinainte existentă, a anumitor locuri propice în acest sens: „E drept că unele din aceste locuri conțineau o răutate a lor „personală” dar toate celelalte se aflau ele înșile în transă cu mult înainte de venirea mea” — citim în **Intimplări în irealitatea imediată**. „Răutatea” ar putea însemna prezența demoniacului, așa cum „transa” poate trimite la „vrajă”. Dar, căutând **locurile** respective, vom descoperi, fie că e vorba de interioare sau de exterioare, numai acea tonalitate lirică a „atmosferei”. Un „interior”: „în câteva clipe venea leșinul suav și teribil. Odaia însăși se pregătea pentru el: o intimitate caldă și primdtoare se filtra din pereți, prelingându-se pe toate mobilele și pe toate obiectele”. Și citeva „exterioare”: „Nu exista loc în lume mai trist și mai părăsit. Tăcerea se depunea dansă pe frunzele prăfuite, în căldura stătută a verii” (**Intimplări**) sau „n-aveam nimic de făcut în această lume, nimic alta decât să hoinăresc prin parcuri, — prin palane prăfuite și arse de soare, pustii și sălbatece” (ibid.) sau „Cățiva metri de gazon uscat și vreo două tufișuri de trandafiri veștezi formau toată grădina. Era o grădină umilă și tristă închisă între ziduri ca un animal suferind într-un țarc” (**Inimi cicatrizate**). Ori, dincolo de grădinile și parcurile dezolante, „atmosfera” târgului: „Ziua, îndată după masă în căldura încinsă de soare, dezolarea bălciului era nesfârșită. Imobilitatea cășorilor de lemn, ou ochii lor hol-

bați și coiama lor bronzată, căpăta nu știu ce teribilă melancolie de viață impietrită: Venea din barăci miros cald de mâncare, în timp ce o uniică flașnetă, undeva departe, insista să-și scurgă astmatic valsul, din haosul căruia, din timp în timp, fășnea o notă metalică fluierată, ca un hrusc „jet d'eau” înalt și subțire ieșit din masa unui bazin ou apă” (**Intimplări**) sau „Caii de la căruțe priveau oamenii prin ochii lor veșnic iniăcrămați; o iapă date drumul pe caldarâm unui șuvoi fierbinte de urină. în balita, pe alocuri inspumată, pe alocuri clară, cerul se oglindea adânc și negru” (ibid.)

Nimic nu împiedică firește, raportarea explicită a citatelor de mai sus, din seria iGonstanitei „atmosferei”, la seriile celelalte, adică la întregul analizei de față în care am încercat să ne apropiem de structura operei lui M. Blecher, în ceea ce îl singularizează. Mult mai interesantă ni se pare însă raportarea „atmosferei” blecheriene la opera Mrică a doi foarte importanți compatrioți ai autorului **Intimplărilor în irealitatea imediată**, Bacovia și B. Fundoianu. într-adevăr, există ceva izbitor comun în tonalitatea lirică din care se țese „atmosfera” blecheriană și „ataasfera” **Plumbului**, a **Scînteilor galbene** sau a Priveliștilor. Iar, la rândul ei, această „atmosfera” comună, diferențiată însă totuși, bine înțeles, pe măsura diferențierii formale a celor trei scriitori, deschide o porțiță spre experiența existențială a fiecăruia în parte, experiență care de asemeni îi leagă pe măsură /oe îi și desparte, ca personalități artistice deosebite. Ne-am ocupat altă dată¹⁾ de „dezordinia existențială” mascată prin „decorul” bacovian și de „golul existențial” al peisajelor „statice” din **Priveliști**. Din acea perspectivă locul lud M. Blecher în literatura română se preldizează poate mai ou eficientă, în autohton.

¹⁾ A se vedea, în **Scriitori moderni**, studiile închinete poeziei lui Bacovia și B. Fundoianu.

adriana iliescu



câinii petrescu și anton holban, literatura ca experiență

Opera vie este deschisă adică își relevă treptat valențele generațiilor de critici sau chiar lecturilor succesive ale aceluiași oarrientator, iar aceste interpretări îmbogățesc și consolidează opera fie descoperind ceea ce nu poate fi străin valenței autorului, fie chiar o nu se află mici în sfera intenționalității acestuia.

Este modul de existență (capricios, oa într-un soi de aventură) al opelor vii, spre fericirea lor înșile și a literaturilor în care se integrează, ciroind drum urmașilor sau chiar curentelor; dar este și modul de expresie al criticii, care trădează speranțele cu care artistul o gratifică atunci când presupune că va beneficia doar de traducerea în limbaj conceptual a viziunii sale specifice, constituită conștient. Astfel încît relația autor-operă-critică se metamorfozează până la a deveni de nerecunoscut, mai ales că opera, obiectivare a subiectivității artistului, se dovedește reprezentativă pentru **întreaga** lui personalitate (adică vorbește despre autor mai oomplet decât el însuși ar fa putut-o bănuși), Dar perspectiva evoluează și din pricină că exegetul aste el însuși mar-Cat de sansibilitatea propriei sale •epoci și — dincolo de așa zisa obiectivitate — nu se poate să nu își

manifeste individualitatea, structura temperamentală, educația estetică, formația ideatică. Este mai complicată situația în cazul romanelor ce par a fi ales forma jurnalului intim sau memorialistic. Ființa scriitorului — prdntr-un anumit joc tehnic — pare a se suprapune cu cea a erouluiipovestiltor și din acest procedeu literar reappare fortificată și devine—intr-un anumit fel — tiranică : ce mai rămâne de **explicit** când totul pare a fi fost mărturisit în acesite „Ich-aiornane" ?

Cu toată oroarea de „romanesc", de artificios, de literaturizare, romanul oe există ca experiență cunoscută pe măsură oe se desfășoară scrisă pe măsură ce e trăită nu poate să nu se supună unei alte tiranii a genului : imanența dialogului scriitor^cititor, dorința de a-1 convinge, de a-1 influența, de a-i capta atenția, de a-1 cc^strânge să continue lectura. Este, firește, vorba de un Eu trucat, care se mărturisește, dar se și ascunde, și dacă cititorul (sau criticul) nu observă acest lucru, de vină sint abilitatea (italentul) autorului și naivitatea (mexperiența) celui oe citește. Așa cum în literatura zisă obiectivă, sariitorul (Flaubert, Caragiiale sau Rehreanu) se „expune" deși pare invizibil, folosindu-și personajul ca pe o mască din 'spatele căreia se exprimă pe sine sau, mai precis, de obicei, numai o anumită latură a sa, în romanul-confesiune autorul își dirijează atent, scrupulos, „obiectiv" întreaga construcție : de fapt naratorul e doar un personaj, o „mască" a sariitorului. Adică orice operă este, între altele, și o formă a eliberării autorului care se exprimă pe sine, numai că în romiane ca cele concepute de Proust sau, la noi, de Oamil Petresou și Anton Holban, se creează cu bună știință impresia unei manifestări nemijlocite a celui oe scrie. Desigur că folosirea persoanei întâia („iah-romanul") are anume consecințe : ea creează o comunicare mai directă între narator și cititor, sporește tensiunea emoțională și este, ân general, mai adecvată prozei obsesionale ; ceea ce nu trebuie să ne facă să uităm că romanele lud Dostoievski sau pro-

zale lui Kiafia au fost scrise la persoana a treia...

Gritica noastră asociază numele lui Camil Petrescu și al lui Holban, așezându-le sub zodia lui Proust, adică a romanului de analiză a literaturii ca experiență de viață transcrisă. Camil Petrescu a teoretizat cu patimă ideea autenticului, polemizând mult înainte de Sartre ou autorul a tot știutor ce se așează în perspectiva unui „bon Dieu” ce cunoaște tot ce simt și gîndesc personajele. Este adevărat că atît pentru Camil Petrescu cit și pentru Holban, literatura este o experiență existențială iar sentimentele, un mod de recunoaștere (a naratorului, a celorlalți, a relațiilor umane, a realității). E vorba de o aventură a cunoașterii, de o experiență directă ce tinde spre adevăr. Proustianismul celor doi prozatori este însă departe de a fi complet, iar deosebirile dintre cei doi sînt notabile. Dintr-o filiație în genere adevărată s-au tras și concluzii aproximative. Astfel, s-a răspîndit impresia că Anton Holban și Camil Petrescu au scris o proză „de analiză”. Dar nimic din obiectivitatea minuțioasă riguroasă și distantă a celebrului analist ce rămîne ironic chiar față de el însuși, nu vom găsi la acești doi scriitori ce au, amîndoi (se poate demonstra prin lungi citate) oroarea de ironie tocmai fiindcă ironia creează distanță, disociază, obiectivizează. Scrierile lor sînt, dimpotrivă, o explozie a subiectivității ce se vede pe ea însăși ca obiectivă. Ei sînt patetici, pot fi sarcastici, încearcă să distrugă ceea ce urăsc dar nu caricaturizează cu detașarea lui Proust, care nu uită rîndocînd să sugereze ridicolul chiar atunci cînd personajele sale par rnajestuoase, ori dezirabile, ori pline de bunătate. Narațiunea lui Camil Petrescu nici nu trebuie înțeleasă ca atare, ci abia după ce vezi scenele „crescînd la scara sensibilității (mele)” sale, cum sîntem îndrumați în „Ultima noapte...”. Iar pentru Holban cărțile îi sînt „un țipăt către craniemi ca să mă consoleze și să mă vindece. Să-mi deslușească ce s-a întîmplat ou mine...” (Ioana). Eroii lor nu se mișcă printre „personaje” ci printre proiecții subiec-

tive : nu fiindcă nu ar trăi printre oameni, ci pentru că indivizii, cei **lalți** adică, sînt interpretați — iarnu analizați — din punctul de vedere al celui ce se exprimă pe sine. Despre „ceilalți” noi „aceștelalți” nu cunoaștem adevărul, fiindcă nu a-filăm observații sigure ci ipoteze,, nu ne sînt descrise exact mișcărilor interioare și sociale oi proiecțiile subiective ale unui Eu ce nu se distanțează de el însuși. Este vorba deci de o proză obsesională iar nu de una analitică. Asta nu înseamnă că orice elemente proustiene ar fi absente : pentru Camil Petrescu și Holban literatura este — am spus — o experiență supremă fiindcă jocul cu umbrele-personaje se constituie, pînă la urmă, într-o lume consistentă densă de fapte și semnificații, coerentă mai ales ; or, această lume este cunoscută pe măsură ce este creată iar rezultatele-cunoașterii trebuie să aibă o valoare obiectivă, să coincidă adică, într-un mod deopotrivă spectaculos și „științific” cu cele pe care cercetarea oamenilor „adevărați” (reali) le furnizează. Ca și cînd ai rezolva, aceeași problemă prin soluții matematice diferite.

Semnificația acestor „experiențe literare” apare întreagă numai după ce depășești aspectele imediate, intime, de „jurnal” și înțelegi că întregul trebuie acceptat ca structură, literară de sine stătătoare sau, folosind o expresie lansată de T. S. Eliot, ca un „corelat obiectiv”. Dar aceasta se construiește pe o* Obsesie : gelozia lui Ștefan Gheorghidiu sau misterul lui Fred' Vasilescu.

Trebuie să acceptăm că dacă „eroii” rorrmielor obsesionale se manifestă printr-o explozie subiectivă, autorii se află undeva în afara icwpertilor volumelor sau, mai bine' poate, în subsolul paginii, acolo unde lucrurile pot fi comentate **altfel** — așa cum și sînt prezentate în **Patul lui Procust**. Așa dar, protagoniștii sînt cu pricepere antrenați și solid angrenați în cîte o poveste-de dragoste : dar iubirea-gelozie este aici mai degrabă o metaforă, scriitorii discută, în principal, despre altceva.

O problemă ar fi sistemul relațional eu-alteritate ce se manifestă, ca iubire-cunoaștere : Camil experimentează — literar-vorbând — realizarea unității în dualitate, transjarmarea eului tot alteritate, dar în japt procedează invers, prin reducerea celuilalt la eu : Iubirea este un proces, ord un procedeu de depășire a eului, dar **eul** are nevoie de oeroltudne, nu crede decît în realitatea sa oa Ego; fiind iubit, are convingerea că a dobîndit o certitudine, de aceea gelozia e trăită oa spaimă enormă că există înconjurat de incertitudini. în **Act Venetian** există un dialog-cheie : **Alta**: Pdetro, crezi într-adevăr în dragoste ? **Pietro**: — Bu trebuie să cred în ceva. **Alta** : — Și mă iubești pe mine ? **Pietro** : — Nu știu dacă e numai asta". De aici reiese o altă deosebire față de Proust, pentru oare dragostea apare o dată ou dorința, dar crește și dănuie numai o dată ou nesiguranța. Acum, dimpotrivă, iubirea-gelezie, nesiguranța („l'amour-jalousie"), distruge sentimentul, căci (xmfirmă imposibilitatea de a atinge realitatea altuia. Se observă că, atunci cînd se îndrăgostesc, personajele lui Camil Petrescu trec iute la realizarea unui transfer de calitate dinspre ei înșiși spre persoana iubită, anexîndu-și-o astfel, dorîndu-și-o identică ; invers, cînd nu este vorba de așa ceva, individul are spaimă de „egalizare", de similitudini (vezi-il pe Fred Vasilescu oripilat de cite ori are impresia că Emilia încearcă a crea o situație de egalitate). La Proust, nesiguranța duce, prin ipoteze, spre cunoaștere ; pentru Camil Petrescu însă, cunoașterea trebuie să pornescă de la certitudine. Din scriori, reiese că dragostea lui Ladima crește pe măsură oe trece de la Dumnevoastră la dumneata, la tu. Iar apoi : „**Scumpa mea, cum s-au schimbat toate... Trebuie să te văd... Îmi lipsești ca lumina unui neurasenic (...)** Prezența ta sufletească îmi e necesară... Trebuie să fim împreună". Poetului i se pare că acea Emilia ar fi inzestrată cu multe și minunate calități dar Fred Vasilescu observă că Ladima se „auto-sugestionează într-un mod întristă-

tor", ba chiar că (și aici intervine un interesant element de intenționalitate) „**se amăgea cu oarecare luciditate**", în treacăt fie spu, termenul de oare scriitorul abuzează, „luciditate", este de fapt o fervoare senzorială, o tensiune afectivă deosebită a situației. „Amăgirea lucidă" e și mai evidentă în **Ultima noapte...** ; în aceeași zi, iubita este superbă sau dezgustătoare, după cum pare fidelă ori necredincioasă. Aici trama epică este cam firavă, complicațiile detectiviste cam neconvingătoare pentru cititorul care refuză să intre în „jocul" eroului-povastitor (după cum „enigma" lui Fred este, oricum ai interpreta-o, un pilon de lut într-o construcție de beton), dar cu atît mai cumplită se constituie drama celui ce se înșeală pe sine, încercând să zăbovească pe tărîmul certitudinii.

Pe neașteptate, eroului i se oferă însă o experiență **reală**, obiectivă : participarea la război : „**Într-un tablou străin, în golul minții, văd în clipa asta limpede și departe pe ai mei, pe nevastă-mea, amantul ei, dar n-am timp să mă opresc să-l fixez, ca să privesc. Bucuriile și minciunile lor sînt puerile față de oamenii a-ceștia, dintre care unii vor muri peste zece-cincisprezece minute, alții, mîine-poimîine, săptămîina viitoare**" (op. cit. vol. II). în realitate Ștefan Gheorghidiu a plecat în război din aceeași dorință de a-și continua experiența interioară, de a se depăși pe sine, solitarul. E vorba deci de o prelungire, de o continuare firească a acțiunilor eroului și nu de o rupere, nu de un salt imprevizibil în conduită. Autoanaliza va fi dusă mai departe ou aceeași fehrilitate : „**Orgoliului meu i se pune acum, de altfel, și o altă problemă. Nu pot să dezertez, căci, mai ales, n-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact să lipsească ca din întregul meu sufletesc. Ar avea față de mine, cei care au fost acolo, o superioritate care mi-ar fi fost inacceptabilă. Ar constitui pentru mine o limitare. Îmi putusem permite atîtea gesturi pînă acum, pentru că aveam un motiv și o scuză :**

căutam o verificare și o identifi- care a eului meu. Cu un eu limitat, în infinitul lumii, nici un punct de vedere, nici o stabilire de raporturi nu mai era posibilă și deci nici o putință de realizare sufletească". Comportamentul protagonistului era previzibil — aceeași sete de certitudine.

S-a observat că și Thomas Mann își încheia „*Muntele vrăjit*” împin- gându-l pe Hans Castorp spre o altă experiență, războiul. Un alt scriitor modern, L. Durrell îi oferă unuia dintre personaje, ziaristului ratat Johnny Keats, șansa de a deveni un mare scriitor, așigându-i să cu- noască realitatea războiului: „*Acest război, spuse el la sfârșit, nu, în- tr-adevăr, trebuie să vă spun... e un lucru care nu seamănă cu nimic din ceea ce vă puteți imagina (...)* Ei bine, dragul meu, dacă vrei să cunoști nivelul mijlociu al umani- tății, mergi pe un câmp de bătaie (...). Dar cel mai ciudat e că război- ul a făcut din mine un om. Și nu numai un om, ci mai mult, un scri- tor! (...) ...cinci mu șase franțu- zoaice, câteva ochuri în jurul lumii și nenumărate aventuri în timp de pace nu m-au învățat atîta cit acest război”... (Quartetul alexandrin, vol. IV, „Hea”).

Cu proza lui Holban, lucrurile stau în bună măsură altfel. Să ob- servăm că romanele lui Camil se deschid sub semnul „dragostei ab- solute”, așa ca în versurile lui Sully Prudhomme pe care, licean, G. D. Laddma le scrisese într-o carte de germană a frumoasei domnișoare Maria Mănescu: „*Ici-bas tous les hommes pleurent I Leurs amities ou leurs amours. I Je reve aux couples qui demeurent I Toujours*”.

La Holban, jumalul-roman se deschide sub semnul destrămării cu- plului — situație răvniată și abhorată pe rând, într-un zburcuciu perpetuu, ca cel al valurilor, necesar într-un fel, monoton, cu intensificări și re- laxări ce urmează parcă ritmul se- cret al mărilor pe al căror țarm autorul își scrie cărțile: „*Cerul s-a apropiat de mare, scoica uriașă s-a închis cuprînzîndu-mă. Și dacă ar pune cineva urechea ar auzi desigur accente elegiace, însă prinse în ca-*

dențe măsurate după regulile cla- sice, ordonate și cumiți... Poate a luneca?” (finalul din „*O moarte care nu dovedește nimic*”). Așa dar, „de- zordinea” simțirii, „spontaneitatea” scrierii unui jurnal în clipe rare de singurătate etc. sînt un procedeu literar, autorul urmărind ritmicita- tea involburărilor și căderilor unui caracter.

Doi intelectuali de o puternică in- teligență într-un roman, în celălalt doi tineri studenți care încearcă să formeze un cuplu fiindcă altfel ti- mizi, au prilejul de a-și descoperi într-o excursie oarecare, gusturi co- mune. O cunoștință comună le spu- ne: „*Ce nostimi și identici sînteți cînd vă vede cineva de departe*”. Atracția se produce în momentul în care se relevă asemănări. Iubirea apare ca o recunoaștere în celălalt. Repulsia se manifestă atunci cînd al- teritatea capătă proporții primejdioa- se, cînd în nici un fel cel îndrăgostit nu se mai regăsește în cel iubit. Cu toate acestea — și aici Holban, spre deosebire de Camil Petrescu, este proustian—iubirea crește atunci cînd nesiguranța se acontuează și, dim- potrivă, dragostea (sau ceea ce eroul numește așa) scade atunci cînd iu- bita nu amenință cu despărțirea. Ideea că Irina l-ar putea părăsi îi provoacă spaima de singurătate. Sta- **Kwmicia** Irinei aduce însă cu sine conștiința defectelor acestui alt eu și îl pune pe eroul — comod, chinuit, timid, în situația de a acționa, ceea ce, în realitate, nu îl interesează: singura experiență pe care acest per- sonaj o încearcă de fapt este reali- zarea unei ferme supravegheri a di- riarmerii sale psihologice. Ceea ce îl sîcîie pe el este <doctrina de locurile comune ale traiului burghez ce-și are anumite norme, dar ale cărui dulci comodități exercită adesea, și asupra sa, o incontestabilă seducție. Ceea ce își doresc eroii lui Holban (și poate mai mult decît oricare „stu- pida” Irina) este nu o iubire îm- părățită ci o viață intensă, cu emo- ții tari și spaima aprige: un fel de beție a vitezei, un fel de aventură în care îți riști viața.

Ioana însăși face teoria necesității de a cunoaște oamenii chiar dacă — sau mai ales dacă — trebuie să pro-

voci evenimente repugnante sau dureroase : ea devine funcționară de bancă și se ocupă anume ou sechestrării și alte executări silite, ceea ce o pune în situația de a cunoaște situații desperate în care oamenii se comportă cu o sinceritate absolută : **Desigur — spune Ioana — că mi-aș fi făcut capătul văzînă acestea, dacă n-ar fi fost în mine un sentiment mai important decît mila : curiozitatea de a cunoaște un om.**

Dialogul este aparent, comunicarea o formă, doar, a introspecției ; cel pe care-l iubești — un exemplar uman cit mai asemănător, care să poată constitui, de e nevoie, o oglindă, un reflex, un chip identic : „**Pot numi fericire aceste extaze și torturi ce se succed mereu și aceste potoliri pentru un scurt timp în fața mării ? Scot din toate astea atîtea emoții, atît orgoliu de a trăi intens, de a fi în mine un foc cu arșitele și palpitările lui ! De a descoperi atîtea lucruri noi în mine, în vecini și în natură, atîtea taine nelămurite. De a avea intuiții în orișice moment. Simt fiecare nerv întins ca să vibreze la cea mai mică atingere. Dar de o mie de ori îmi simt corpul prea firav ca să suporte aceste sbuciume, și mă plîng că n-am avut noroc. Și în ora cînd mă strecor printre cele câteva corăbii ce odihnesc pe plaja mică (...) mă întind pe nisip, cu marea și cerul în fața mea și urlu de disperare și singurătate...**” (Ioana).

Să subliniem că teoria după care Camil Petrescu și Holban nu creează **caractere** este neadevărată (deși primul a teoretizat disoluția caracterelor în literatura modernă). Așa cum avarul se conduce după instinctul de agonisire, iar arivistul acționează conform pornirii ide a „ajunge”, tot așa Ștefan Gheorghidiu și ceilalți eroi inrudiți se comportă roboți tropismului de a atinge certitudinea. Și protagoniștii lui Holban au o dominantă a personalității lor — sint determinați de dorința de a cunoaște, ca proces. Ei vor să știe totul despre ei înșiși și despre viața interioară a omului. Tocmai în acest proces de cunoaștere, în ciocnirea ipotezelor, se petrece intensitatea emoțională după care rivnesc eroii lua Holban. Ei nu caută liniștea certitudinii ci

tensiunea căutării. Dacă la Camil Petrescu „dragostea absolută” înseamnă o metaforă pentru **adevărul absolut**, la Holban iubirea-gelozie înseamnă o metaforă pentru **intensitatea absolută**.

Sint pasiuni oare se pot manifesta la fel de tiranic ca și avariția sau arivismul...

Da Camil Petrescu, protagoniștii încearcă un transfer de calitate. Holban își începe romanele subliniind asemănările existente dintre cei doi ce urmează a se iubi și a se înfrunta. Așa se face că, structuri psihice romantice, eroii lui Holban se mișcă potrivit schemei lor imuabile, riguros supravegheați de autor care le desemnează acțiunile cu o obiectivitate, cu o „cruzime” impasibilă ce ’amintesc de Racine ori Sadoveanu. Inciuda aparențelor, Holban este un excelent constructor, cărțile lui ce par o învălmășală de episoade, scrisori, telegrame, transcriptii fugare, sint în realitate lucrări mozaicale, cu un desăvârșit rafinament, cu un gingaș echilibru al părților, al „argumentelor”. înțelegem așa de ce se fac atîtea trimiteri la tragediile lui Racine. Tragicismul izvorăște tocmai din manifestarea necesară a unor caractere violente, dominate fiecare de o unică obsesie. Li se potrivesc eroilor lui Camil Petrescu și Holban citeva rînduri scrise de Andre Rousseau : „**Les natures violemment affectives comme celle de Racine ont cette promptitude à s'attacher à tout ce qui peut les servir. Il semble qu'elles cherchent, avec des antennes jetees de tous cotes, le terrain de leur destinde**” („*Corneille et Racine*”, pag. 60).

Ar fi interesant de discutat despre jocul ou timpul pe care aceste jurnale-romane românești îl încearcă cu o grozavă îndrăzneală. în **Patul lui Procust**, Camil Petrescu, scrie : „**A desluși, a trăi în trecut e ca o voluptate, fie și dureroasă, pe care nu pot s-o întrerup...**”.

S-ar zice că secretul epic este pendularea savantă între trecut și prezent, încercarea de a înțelege sensul unor acțiuni de mult petrecute. Nu e vorba de depanarea unor **amintim** pe care ascultindu-le ori

repetindu-le, un Fred ari un Sandu le-ar putea pricepe mai exact, mai adevărat. în realitate intervin imagini active ce se desfășoară minților lor, imagini care capătă o ciudată consistență și care se manifestă (e drept, repetate dar incomplet mutilate) în prezent. Este vorba nu de trecut ci de un **prezent continuu**, realizat prin acuitatea senzațiilor celor ce le retrăiesc : „**Desigur, amintirea pare, din mai multe puncte de vedere, foarte asemănătoare cu imaginea și nu o dată am putut recurge la memorie pentru a putea face mai bine înțeleasă natura imaginii. Există totuși o diferență esențială între „amintire” și „imagine”. Dacă mă refer la un eveniment din trecut eu nu mi-l închipui, eu mi-l amintesc. Altfel spus, eu nu îl consider ca o absență ci ca o prezență la trecut**” („ydonne-present au passe”), spune Sartre în lucrarea sa „**L'Imaginaire**”.

Eroii lui Camil și Holban trăiesc o bună parte din existență printre amintiri fantasmagorice ori imaginat ce au pregnanța dureroasă a faptelor reale. Ei trăiesc printre oameni dar și printre umbre. între cei ce sînt **reali** și se confruntă cu prezentul real, apare un Celălalt: el este o fotografie (Ladima) sau un nume (fostul iubit al Ioanei, soțul Irinei etc.). însă un **nume** este un **semn** pentru o imagine reală. „**La psihologie classique confond souvent signe et image**”, precizează Sartre în aceeași lucrare. Prin **obișnuință** un semn invocă o imagine, îi dă reali-

tate, ea nu mai e un produs al închipuirii pur și simplu („imagine”) ci o **imagine trăită**: „**Ce qu'il y a de commun entre Pierre en image et le Centaure en image c'est ce qui distingue l'avenir veou de l'avenir imagine**”.

Astfel încît, pe scana tragică (din care eroii vor încerca să evadeze), unde personajele se confruntă cu fatalitatea caracterelor lor, ei nu sînt singuri — așa cum s-ar părea, nici impresurați de „figuranți” — ci înconjurați neconținut de prezențe ambigue, aparținînd aci trecutului-amintire, aci trecutului-prezent.

Pentru ca tragedia să se declanșeze în romanele lui Holban este necesar ca pe lângă cei doi care se confruntă să existe și o obseșiță mai activă decît atîtea alte false prezențe : „**Tabloul ce seamănă cu o făptură umană acționează asupra mea întocmai cum ar face-o un om, oricare ar fi atitudinea conștientă pe care o am față de el (...)** **Portretul acționează asupra noastră aproape tot așa cum ar face-o Pierre în persoană, și asta ne obligă să facem sinteza perceptivă : Pierre în carne și oase**” — spune Sartre în continuare.

Două sînt experiențele ce reușesc să zgîlție violent aceste Eujri puternice și torturate, impunîndu-le o cunoaștere reală : războiul și proximitatea morții. Și atunci ele reușesc să ocolească impasul tragic în oare au eșuat sau, poate, numai să-l aminia



can. Și vesmintele eroilor lui Filimon sînt mai greoaie și mai orientale : an-teriu și gumele, fesuri, foriuri în loc ele fracuri, pălării, bastoane. Para-
lismul între cele două romane e posibil și arivistii au servit, după cum vedem, la fel de bine literatura franceză ca și pe cea română. Fas-cinat de perseverența ou care Crevel își urmărește scopul, Balzac păstrează față de el o atitudine rece, obiec-tivă, fără să-l facă odios ci, dimpo-trivă, recunoscându-4 deosebita inte-ligență, flerul și dotarea pentru afa-ceri, inidirjirea cu care sacrifică goa-nei după bani toate celelalte activi-tăți, plăceri, interese. Dinu Păturică al lui Filimon e la fel de ingenios, dar portretul lui e un adevărat pam-flet. Filimon e foarte supărat pe arivist și ne avertizează de la în-ceput că trebuie să fim și noi scăr-biți și să-i purtăm ură. Portretul lui e un pamflet de la un capăt la altul. Comportarea arivistului nu mai are nimic omenesc. Legăturile omenești, de familie, sînt rupte ; refuză să-și mai recunoască, tatăl, cu un gest exagerat și nefolositor. înclin să cred că nu numai tehnica brutală și con-trastantă a lui Filimon duce la a-
ceste efecte, dar că era psihologic explicabilă atitudinea autorului, pen-tru că la acea dată goana după bani nu atinsese o asemenea generalizare în Țările Românești și că ceea ce în Franța reprezenta un ideal de viață burgheză, aici încă mai șoca morali-tatea arhaică, obișnuită cu eforturile disimulate, cu îmbogățirea incertă, cu renunțarea pe tăcute la omenie. Filimon mai întâlnește în realitatea românească și categoria atît de spe-cifică la un moment dat, a arenda-șului, uneori de origine greacă, stră-in de pământ și interesat exclusiv de îmbogățire prin jaf. Acest tip a de-venit o țintă a urii populare, o cauză a răzmerițelor și un exemplu al scriitorilor. Lipsa de răceală a lui Filimon se poate deci justifica ușor, pe de o parte pentru că el își propusese să facă mai degrabă un ta-blou -istoric și, așa cum spune Al. Ghica, „n-a bănuit niciodată că era un scriitor de mare merit". în acest mediu, de domnii Scurte, cu favoriți oare știu cât de puțin va dura feri-cirea, cu maziliri rapide, cu imbo-

gățiri și prăbușiri de averi, Dinu Păturică e portretul cei mai posibil j adică imbibat de disprețul autorului, de ura lui care arată cu degetul și infierează. Un asemenea arivist nu putea decât să polarizeze, într-un gest moral, disprețul și pedeapsa au-torului. Căci ceea ce i se atribuie lui •Păturică idrept lingusire, furt, jaf, luare de mită falsificarea banilor, hoție în bunul public, schingiuirea țaranilor pentru a le smulge impo-zite duble sînt mijloace de imbogă-țire cu iz urit, n-au eleganța bursei, speculației și plasamentelor, pentru ca jongleriile cu ele să ceară inte-ligență deosebită, agilitate, diploma-ție și să fie dovada unui caracter tenace. Ceea ce face Dinu Păturică nu poate stărni nici în ultimul caz privirea rece, eventual impresio-nată. Și el, ca și Crevel al lui Balzac, se va însoți cu o curtezană ce are în loc de inimă, „o casă de bani" (Kera Duduca — Valerie Mar-neffe). Duduca îl va ruina pe per-versul iTuzlue, Valerie va duce la sapă de lemn pe viciosul baron de Hulot. Asociația Duduca-Păturică, Crevel-IVarneffe are un singur țel, cel financiar. Sînt mai degrabă so-cietăți pe acțiuni, decît cupluri a-
moroase și, apoi, familii. Fiecare din aceste personaje e un arivist. Ceea ce are exemplar un arivist este te-nacitatea întru îndeplinirea unui țel unic. Pentru el dispare complicația lumii și toate organele sale se adap-tează la stabilirea acelei relații so-ciale, afective, fiziologice, ce îl pot conduce spre scop.

Dinu Păturică învață elinește pen-tru a citi Omer în original, își cul-tivă gustul și își aranjează un inte-rior somptuos, face totul cu „o si-lință extraordinară", e colecționar de volume. îl are pe Machiavel în biblioteca personală. E inteligent, frumos, atrage simpatia, dar Filimon îi face acel celebru portret în care are „ochii negri plini de viclenie, un nas drept cu virful cam ridicat în sus, oe indica ambițiunea și mândria grosolană".

Firesc este ca asemenea indivizi să izbutească. Și, în cărțile lipsite de patimă și realiste, chiar așa se și în-tâmplă. Crevel însă, și Păturică Du-duca și Valerie vor primi pedeapsa

intr-un med groaznic. Autorii îșiucid mârșavii ariviști cu ajutorul unor înspăimântătoare boli, sau fac să li se întâlnească coșciugele la o răspintie. Dinu Păturică moare în ocnă. Kir Gostea Chioru e ținut de urechi în fața prăvăliei sale, iar Kara Duda, pedepsită pentru necredință de cadiu, e cusută într-un sac și aruncată în Dunăre. Pedepsa cerului și a pământului e zguduitoare și oeverosimii. După ce autorul și-a pus personajele să facă toate mârșaviile ou puțință (inclusiv trădarea de patrie), i-a ucis în cele mai spectaculoase moduri.

Verdictul e dat de simțul moral: oprobiul public, prin pierderea bunurilor câștigate. Autorii sint executorii tes'taimantari, portăreii și preoții celor căroră le-au dat viață.

Când jurnalistica va lua amploare și situația socială va fi analizată acolo, literaturii îi vor reveni mai ușoare sarcini și mai specifice. Așa încit, Duddu Zamfiresou nu trebuie să-l pună pe Tănase Scatiu al său să facă toate nelegiuirile cu puțință pentru a câștiga avere. Atitudinea panifletară s-a pierdut. A rămas însă antipatia vizibilă față de personaj. Ca și în **Ctocoii vechi și noi**, arivistului i se opune un suflet curat și de data aceasta distins, de nobilă doamnă. La Filimon situația lumii era echilibrată prin Banul C. și Gheorghită. La Duiliu Zamfirescu opoziția e de mari dimensiuni, 'fanase Scatiu pătrunde în lumea celor rtobd'li (Comăneștdi), alterindu-le condiția. El e fiul bețivei Profira și e o brută. A ajuns deja moșier și autorul nu-i iartă izbânda. Are cu țărării același rriișav comportament pentru a-i da posibilitatea creatorului său să-l lase la sfârșit pradă miniei sătenilor.

Fascinați de spectaculosul traseu al arivistului, de aventura lui, marii romancieri români și-au făcut vizibilă prin portretele acestora, viziunea lor asupra lumii, atitudinea etică și estetică. Uneori talentul pur și simplu le-a modificat atitudinea propusă în favoarea calității cărții. Comăneștii sânt mult mai puțin auten-

tici decit Scatiul care rârșine un personaj notabil, un portret viu, un comportament pasibil. Antipatia autorului il ucide, dar nu-i dăunează prea mult, literar. Extracția inferioară este blamul pe care distinsul il acordă arivistului. Tănase Scatiu e deci fiul vicioasei Profira și are pentru ea un sentiment de dragoste filială care parcă îi accentuează a-derența la o stare inferioară. Dacă la Filimon tonul pamfletar lăsa să se înțeleagă că e vorba de o personalitate în persoana lui Dinu Păturică, și de aceea autorul folosește împotriva lud artileria grea, la Duiliu Zamfiresou, romanicer de mare interes, Scatiu e tratat ou o dizgrație spilcuită. E atitudinea dictată însă de concepția romancierului asupra ciclului Comăneștilor, un grup de romane, o istorie a unei familii care trebuia să dovedească alterarea speței nobile prin imixtiunea unor ființe josnice ca Tănase Scatiu. Subordonat întregului, portretul lud Scatiu nefiind un scop în sine, — nu doar evidența acestuia e urmărită de autor —, atitudinea de antipatie față de el e explicabilă prin viziunea naturalistă asupra ciclului.

Situația socială a țării române, „eminamente agrare”, în care Scatiu era pătura socială cea mai numeroasă face ca arivistul să se dezvolte în marea majoritate a cazurilor la sat. Mijloacele lui sint aici mârșave; maltratarea, înșelarea, pauperizarea sint vini prea grave pentru ca autorii noștri să nu fie îndemnați de simțul lor etic să le ofere făptuirilor un final exemplar.

Pain Slavici aventura arivistului e pusă pentru prima oară în termenii literaturii realiste. Ghiță din **Moara cu noroc** nu vrea să provoace destinul, că să-și încerce soarta. El e un temperament molcom și greoi, încă foarte apropiat de imentalitatea fatalistă a imamei lui, țărancă ardeleancă ce știe că încercarea de a forța norocul nu duce la nimic bun. „Moara cu noroc” e pornită și cârciumarul începe să se îmbogățească. Dragostea lui pentru Ana e plină de duioșie, supunerea și respectul pen-

tru mamă sânt ca în tradiționalele familii ardelenesti. Cu datele pe care ni-l prezintă la încăput, Slavici îl poartă pe Ghiță pînă în final. Dorința de a câștiga s-ar fi oprit poate la exploatarea circiului, dacă n-ar fi apărut Lică, marea șansă marea afacere, marele risc. Mai mult forțat, Ghiță îl acceptă. Căci și pofta e mare. Din acest moment morbul câștigului l-a luat în arendă și nu mai există decît două alternative: izbiuda sau ruina. Situația e complicată, sentimentale devin complexe. Duplicitar față de hoțul Lică Sămădăul și față de autoritatea publică, Ghiță își schimbă și sentimentele față de familie. Situațiile au dramaticismul unui film cu subiect far-west. Nu lipsesc pistoalele. Moravurile sălbatice ale porcarilor, cum spune G. Călinescu, au ceva din grandoirea istoriilor americane cu imense preerii și cete de bizoni. Punctul culminant al piesei este și cel mai acut al sentimentelor. Dezastrul era dictat de însușirile pe care le avea arivistul de la început. Autorul doar povestește. Și-a pus în scenă personajele, le-a caracterizat și le lasă să acționeze, conform mecanismului lor. Atitudinea lui este de colportor rece. Nu-l miră, nimic, dar nici nu ia atitudine față de personaje, nu se imaginează pe el în locul lor, nu se gândește cum ar fi procedat el, al cui sfat ar fi urmat și nici nu vine cu prejudecățile sale să le aplice într-o lume căreia îi dă naștere. Scriitorul, foarte sigur pe misiunea sa, nu și rezolvă în interiorul nuvelei chestiunile personale de etică, nu scrie articolele social-politice și nu face justificări istorice, nu se revoltă împotriva hoților și nici chiar a cerului. Pentru Slavici nuvela e o lume în care el, ca om, nu intervine. Universul creat de el e prevăzut cu legi proprii și nu mai suportă nici măcar imixtiunea creatorului său. În nici o nuvelă nu se poate simți că autorul era „un sucit, ca să nu zicem altfel”. Omul sucit n-a intervenit cu nimic în hotărârea personajelor sale. Gândirea artistică a lui Slavici e cu

adevărat realistă, în sensul obiectivității.

Un caz deosebit este **Ion** al lui Ldviu Rebreanu. Fără să se poată integra în categoria ariviștilor, procedează totuși cu aceleași metode. În măsura în care vrea să dobindească, să-și schimbe condiția socială, aparține totuși categoriei. Dar pământul este pentru mentalitatea țărănească primitivă nu un obiect al ambiției, ci o condiție obligatorie a existenței. De altfel fiecare etapă a luptei lui Ion pentru a-și atinge țelul e de o șiretenie primară, fiziologică aproape. Gesturile lui au brutalitatea lipsită de paravan. Toți din jur îi înțeleg jocul. De altfel nici nu și propune să-l mascheze. O seduce pe Ana, încearcă să-l forțeze pe socru, apoi o împinge pe soție la moarte, totul cu furie bovină, fără perversitate, ci cu o lipsă de gândire, de orizont, animalice. Structura țaranului, așa cum e Ion, e poate chiar la antipodul arivistului în general. Datele caracterului acestuia din urmă sînt complexitatea, șiretenia, instruirea, puterea de muncă, rafinamentul, diplomația. Ion însă luptă pe față, cu un rinjet cinic pentru rengașul pe care îl joacă socrului său. Șiretenia lui e doar de o seară. N-are durată. Apoi, celălalt instinct, cel erotic, îl învinge, pentru altă seară și Ion își găsește moartea, ca țaran ce vrea să câștige pământul care i-a lipsit cînd a fost născut în această categorie și ca om ce se întoarce la dragostea pe care a încercat s-o trădeze pentru o dobândă. Ion e un om, plasat într-o categorie anume, cu date omenești clare. Încercarea de a face avere nu-l poate pune alături de cei care n-jau decît acest scop și căruia îi subordonează toate celelalte posibilități și condiții. Ion are în datele sale una oare îl apropie de arivist. Atîta tot însă.

Reluat, portretul clasic al arivistului, investit cu febrilitate de către George Călinescu în Stanică din **Enigma Otiliei**, capătă valențele trucuțenței verbale, cetățenia mahalalei

buicureștene, argoul visătorului de zestre. în același timp e întregat în umanitate. Viziunea lui George Călinescu nu elimină nicio clipă din limitele umanului meschinăria, verbalismul pedestru, vulgaritatea covârșitoare, lipsa de orice criteriu moral a personalului. Stanică pune la bătaie iubirea (potrivirea) cu soția, moartea copilului său. Nu dă doi bani pe sine și nici pe ceilalți. își inchipuie că toată lumea e făcută din același aluat ca el și că toți vinează marea sursă oare îi va face să devină rentieri. Are mare admirație și invidie pentru bogatul Papadopol și pentru Otilia, pe care o consideră o colegă de idei. Când își dă seama că s-ar putea ca ea să moștenească o mare avere îi propune afacerea de a o lua de soție. Totul e înecat în partitura lui de vești, noutăți, cancanuri. Stanică e la curent cu totul, face toate calculele pentru combinația câștigătoare, se pune bine cu toți. E în același timp un lingeblide umil și un general strateg, și nu ezită să spioneze pe gaura cheii, să șantajeze și să intre pe o fereastră pentru a fura o avere pe care, așezat, trăgea să moară moș Costache. Stanică este (în afară de Pirgu) primul arivist remarcabil de OTășean. Ceilalți mari înaintași ai săi aparțineau țăranilor sau unor timpuri când orașul nu se divizase în cartiere cu rentă socială. Cum e firesc, corjsumind atâta energie, dorind și uneltind pe toate căile cu putință, Stanică va izbîndi. Roi lung și de virtuozitate, arivistul lui Călinescu e compus cu poftă de joc, cu acel spirit de retragere în fața vieții sociale ce se învârtește în favoarea categoriei lud Stanică. O armată de Stanici ar fi cucerit lumea. Lumea acelei mahalale. Rotofeiul cu părul dat cu brilMantină, volubilul, lingușitorul, umilul, parșivul Stanică nu e însă decât un copil sentimental, pe lângă cinicul Pirgu. Lui Mateiu Caragiale nu-i pasă de datele concrete ale urcării lui Pirgu. El îi face doar portretul, eu oare ciclul început de

Păturică se încheie la aceeași literă și în același ton de pamflet. Desigur, disprețul covârșitor ou care își conturează Mateiu personajul are și el implicații sociale. Poziția este a ta. Pentru rafinatul Mateiu, ce se purta ca și cum ar fi fost ultimul descendent al unei spițe ilustre și se străduia să creadă aceasta, Pirgu reprezenta tot ce poate fi mai odios, mai jalnic pentru a reprezenta un timp jalnic. Aș zice însă că, dacă dușmanilor literaturii lui Mateiu Caragiale le displace *Craii de curtea veche* și găsesc că înșiși craii sint făcuți din *papier mache*, Pirgu le apare ca un model de portret. Magistral în mișcare, îi urmărești zvicnetul buzelor o spun măscări, clipitul ochilor plini de invidie și ura față de grandoarea perversității și fastul decăderii celor trei crai. Pirgu are un limbaj inegalabil, mi-am zis. Căutînd însă în dicționar două cuvinte mai bizare și mai sevoase, și — bănuiam eu — inventate de Mateiu, am avut surpriza să văd nu exemplificarea cu fraza din „Craii”, căci era firesc, dar și cu alta din opera celuiilalt Caragiale, Ion Luca. Și m-am corectat atunci. Pirgu este figura caragialiană poate cea mai violentă inorogul noroios al mahalalei și depravării, arivistul cel mai deznădăjduit imoral, căci el exprimă totul în *vorbe*. Și tot ca Dinu Păturică ce îl avea pe MachiavelM în bibliotecă, Pirgu găsește că Mcmrtaigne „are părțile lui”. Portret patetic, colorat strident, Pirgu e mărul ce inundă scările lumii ținînd la treptele ei de sus. Cu el se cuvine încheiată fugara istorie a arivistului în literatura română. Numai că arivistul nu e un caracter, nu e un personaj născut și mort într-o epocă. E suficient de elastic pentru ca schimbîndu-și unele însușiri să năvălească în alte timpuri și în alte modalități literare. El nu aparține clasicismului, așa cum nu aparține epocii burgheze în ascensiune sau decădere. Dovadă stă atracția de care se măi bucură încă în ochii autorilor români, la 117 ani de la naștere.

ana măria rareș



charles dickens: aventura'carte

Soarta operelor de artă e tot atit de capricioasă ca și soarta omenească. O istorie oare a fost scrisă pentru oameni mari a devenit poveste die copii, ca apoi să se întoarcă iar la oameni mari. încarc să descopăr în această operă ciudată misterul care s-o scoată la lumină și să ne-o facă pe plac. Spun **ciudată** pentru că, îndărătul desenului făcut la repezeală, a lipsei de perspectivă și neîndemînării copilărești, bănuiesc o bogăție neașteptată de nuanțe. Dickens al operei sale face parte dintre coloși, din acea pleiadă de artiști sărbătoriți în Renaștere, care, asemeni primei generații de zei, au fost stăpânii unei puteri fără margini și oare, ca și ei înlocuiți de olimpieni plâpânzi și subtilii, fură dați uitării. Acest titan al scrisului, frate cu Balzac, îmboldit de o lăuntrică forță să zămislească pagini peste pagini, este un copil mare și nu dintre năzdrăvanii răsfățați, ci dintre cei necăjiți și singuri, care-și spun singuri povești pentru a-și face curaj să adoarmă. Astfel privite, cărțile lui sint ceea ce era Pater Lorenzo pentru Romeo și Julieta : nu un om mare oare-i înțelege pe tineri, o închipuirea ideală a faimoșilor îndrăgostiți despre ceea ce ar trebui să fie pentru ei oamenii mari.

Faptul că Dickens scria pentru public și era în stare să modifice în-

treg destinul unui personaj pentru a face pe plac cititoarei intristate nu ne mai supără azi, așa cum îi supăra pe contemporanii lui. Dimpotrivă, adaugă un farmec aparte personalității umane a scriitorului, iar bappy-endurile și proliferarea de sentimente filantropice sint uitate pentru bogăția imaginației și neobosită inventivitate.

Privite ide la ânălțimea criticului de artă infiorat de spațiile nesfârșite ale lui Samuel Beckett, oele aproape două duzini de cărți plâsmuite de Dickens pot da impresia unei valori incerte. Densitatea de miez pare să lipsească uneori, ele nu sint unitare, nu știu de unde să înceapă. Și totuși, estetul oare vrea să pătrundă mai adânc misterul zămislirii operelor literare și amatorul de curiozității, dezabuzat pentru o clipă de lumea apăsătoare și deapururi tainică a cărților de azi, ei cel puțin, vor găsi în romanele lui Dickens un prilej amuzant de meditații și descoperiri. Există acolo câteva lucruri tulburător de modeme, care, înăbușite sub aglomerarea de naive lecții morale, par accidente, dar care la o privire mai atentă, se arată a fi elemente importante în structura romanului dickensian. O operă de artă rămâne nemuritoare atita vreme cit mai oferă o posibilitate de interpretare inepuizată. Pentru romanul dickensian această posibilitate există încă. Mă opresc asupra sentimentului aventurii, aproape întâmplător.

Există un sens înalt al aventurii, care într-un anume context ar putea fi opus fantasticului, cînd acesta înseamnă breșă produsă în miezul realului, structură adăugată structurii realității, mister ineluctabil, spaimă și simbol. Astfel, aventura ar fi căutare de exta^rdinar, neașteptat, în realitatea însăși și ar exclude misterul, destinul, simbolul. Sau ar putea fi modul sănătos de exprimare a dorinței de altceva. Ca tipuri stilistice, smtimentul fantasticului ar fi propriu temperamentului roman-

tic iar sentimentul aventurii celui clasic. De aceea marea literatură de aventuri o aflăm în vremurile culturale care exaltă acțiunea, nu în acelea preaslăvind imaginația.

Dar de la bun început trebuie să spun că aventura nu e aici scop nici pentru autor, nici pentru personaje. În sensul acesta ar fi poate mai drept să vorbesc nu despre **aventură**, ci despre **aventuri**. Dar dacă romanul lui Dickens nu poate fi în nici un caz considerat un roman de aventură, se află totuși în el un sentiment puternic al tentației aventuroase, un sentiment care face neîndoiește din parte din structura intimă a artistului și-i ridică literatura deasupra aventurilor, peripețiilor propriu-zise.

Aventurile prin care trece personajul dickensian sînt încercări de a înțelege lumea, de a se integra pe sine în ea și de a-și găsi astfel o personalitate autentică. Pînă aici, nimic deosebit. Anglia socotește o mulțime de ilustratori ai genului, în frunte cu Defoe, Fielding, Scott. Astfel, în mod firesc, ești îndemnat eă vezi în frama iscusit țesută un mulaj, o formă moștenită și adoptată din facilitate. Da, este și asta, dar comodității i se adaugă, după cum presupun, o trăsătură naturală a firii romancierului, necunoscută poate de el și oare depune mărturie pentru autenticitatea temperamentului lui de artist.

Fiecare urzeală de întimplări luată în parte exprimă un cu totul alt aspect al genului acesta, pe oare cu prudență îl numim **aventură**. Aleg, iarăși aproape ia întâmplare, din vrafal de cărți — trei.

În „**The good murderous melodrama**” Care este **Oliver Twist**, atît de naivă, descopăr uimitoare sensuri moderne. Prima parte a întâmplărilor se desfășoară pe fundalul unei psihoze colective, a obsedantei convingeri că Oliver va sfârși spînzurat. Din alipă în care, pentru prima dată, domnul Bumble intenden-

tu rosteste memorabila profetie, motivul spînzurătorii — devenit simbol al întuneceții sufocării înteroare — sporește tensiunea pînă la limită. Acesta este cadrul în oare se desfășoară povestea, atît de potrivită schemei încît lectura nu face decît să confirme tot ce bine știam dinainte. Cartea aceasta este însă frumoasă pentru altceva, ea ilustrează un element demn de luat în seamă al operai lui Charles Dickens, fascinația orașului. Căci aventurile se petrec în oraș, drept în mijlocul realității celei mai banale, iar Londra atît de englezească a secolului trecut devine poetioul simbol al unui labirint infernal. Un labirint infernal sînt străzile necunoscute pe care le străbate Oliver, cînd cu speranță, cînd ou groază în suflet. Jar în centrul acestui labirint se află Fagin, principiul personificat al unei lumi cu desăvârșire închisă luminii și binelui.

Adevărata lume a aventurii este țara din basme, în mod firesc opusă lumii subterane a orașului. Dar aventura se simte la largul ei pe suprafața astfel limitată și e atît de englezească această **în-cetățenire**, a-oastă aducere în **home** a aventurii și integrarea ei atît de perfectă în poezia confortabilului, inaccesibilă spiritului mediteranean. Apariții misterioase, întâlniri neprevăzute, presentimente și profetii, coincidențe, salvări ca prin farmec, crime chiar, toate se petrec pe străzile Londrei. Pe străzile Londrei lui Dickens mă simt ca în filmele lui Chaplin.

Mă întorc acum la prima și cea mai frumoasă oarte a lui Dickens, la cea mai dickensiană oarte a lui, plină de dragoste de viață și universală bunăvoință. Cu **Documente postume ale clubului Pickwick** mă trezesc într-o Anglie die secol XVIII, puțin copilăroasă, puțin ridicolă, zugrăvită ou ironie ușoară și imensă tandrețe. Găsim aici „**a gentle and not unnatural progress of aventu-**

re", și dacă aventurile se succed mai mult ily întâmplare, cu o libertate neîntâlnită în celelalte cărți și condamnată de contemporani, noi aflăm un motiv în plus de a le savura.

Pickwick Papers sînt o capodoperă de ironie tandră și sentimentalism delicat, de naivă satiră politică și bonomie sprințară. Romanul este un ultim copil întarziat al genului picaresc, un picaresc victorian. Și, cu toate că nu-mi este ușor să mă desprind de interpretarea magistrală pe care a dat-o Unamuno capodoperei genului, interpretare departe de a putea fi aplicată cărții de față, nu pot să nu recunosc în galeșul Mr. Pickwick, un Don Quijote în jiletcă și papuci, iar în Sam Waller un Sancho copil al străzii. Aventurile lui Pickwick sînt o *quite* a adevărului, a realității și a ființei sale intime, precum aventurile ilustrului Cavaler de la Mancha, devenit, cu scurgerea timpului, un „*scientist*". Dacă, așijderi strămoșului său, hidalgul Angliei victoriene pornește cu o părere preconcepută [despre lume, iar experiențele pe care le întreprinde sînt sortite doar să-d confirme părerea, Mr. Pickwick privește totuși această lume din afară oa un reporter, ca Boz, ca un cronicar (în sensul conferit de Camus). Iar scutierul său este cel care știe că aparențele nu sînt realitate,

Picfcioicfc papers este o adevărată carte de aventuri, poate tocmai pentru că pare a nu avea ritm deloc, a fi o discontinuă succesiune de experiențe, legate doar prin faptul că se întâmplă uneia și aceleiași persoane. Pluralitatea lumii din Pickwick nu este însă pur și simplu succesivă. Există aici și o pluralitate de simultan, o plenitudine a naturii, un spațiu vizual, auditiv și olfactiv, simțit cu o infinită varietate a formelor sensibile. Multe viziuni sînt viziuni de coșmar, multe scene se transformă în agitație de furnicar, o fluctuație perpetuă în care

nimic nu rămîne stabil și fiecare lucru trece într-un lucru diferit. Urmărirea bătrînei domnișoare Rachel răpită de aventurierul Jingle, peripețiile sportive ale domnului Winkle, adunările de la *Butucul și Coțofana*, aventura romanțioasă a domnului Pickwick cu femeia între două vîrste, cu moațe galbene în păr și nenumărate alte aventuri ia fel de nemaipieminte, toate se petrec în ritmul lor propriu, alert și complicat și, la un loc, alcătuiesc ritmul subtil și natural al povestirii.

În final Mr. Pickwick își cumpără casă. Acesta ar putea fi sfîrșitul simbolic al tuturor aventurilor eroilor dickensieni. Cînd natura personajelor se întimplă a li bună (și pentru acest tip de personaje posibilitatea de reviriment este exclusă), ele au o capacitate inepuizabilă de a-și crea de jurîmprejur o îngrăditură, a suprafață iradiată cu bunătate de către buna persoană care se află în centru.

Există și în *Marile Speranțe* o cmă-simbol. în cea mai unitară carte a lui Dickens, aventurile lui Pip, arhetipul eroului dickensian, sînt aceleași, dar lumea aventurilor a- proape că se reduce la o casă. Nu orașul, ci *Satis*, casa formidabilei Miss Harwshamm, este centrul de unde emană aventura. *Satis House* este un exemplu minunat de tehnică figurativă întrebuițată constant de Dickens : casa ca simbol al stării sufletești. Opoziția constantă de întuneric luminează casa bătrînei domnișoare părăsite, unde lumina nu intră de ani și ani, și lumea de lafără (a fierăriei de exemplu), oprirea timpului în loc, exprimând, în esență uzura tinipului prin neîntrebuițare, nu sînt elemente de fantastic propriu-zis. Fantasticul, dacă nu e modă e, aici, mod de manifestare a aventurii. *Satis House* este un tablou, un mesaj construit din forme simultane, nu din fraze succesive ca un discurs. Acest mesaj este clar, chiar dacă formale vin de pe tă-

rămui fantasticului și inscrie tabloul în sfera cea mai sigură a așa-niunitei arte clasice.

Romanț! de aventuri este aproape întotdeauna și roman de dragoste. Când aventura nu-și află țelul în ea însăși ea îl găsește în căutarea iubirii. Este **Great Expectations** un roman de dragoste? fiindcă ceea ce urmărește Pip când săvârșește gestul clasic al eroului de aventuri — plecarea de-acasă —, este cucerirea Estellei. Un autentic roman de aventuri l-ar fi condus până acolo. Pip cucerește însă doar propria lui personalitate. Nici Pip, nici Bidy nu reprezintă dragostea în această carte oi Miss Havisham, iar pentru ea dragostea este reducerea ia extremul masochism de a se transforma în călău nemilos pentru iubire.

Lumea ireală a experienței din primele cărți ale lui Dickens se transformă treptat într-o lume imaginară. Pornind din izolare, fiecare protagonist trece prin aventuri succesive care, dacă nu schimbă situația lui generală de la început și nici natura lumii în care trăiește, îl

transportă totuși pe un alt plan în ochii cititorului. Distanța și obiectivitatea de ia oare pornim la drum împreună cu 'Pickwick, susținută de un ironic amuzament, este înlocuită cu simpatie și încredere. Asistăm la o distrugere progresivă a tonului comic devenit cordialitate.

Ideea lui Dickens despre roman este mai mult spațială decit temporală. Pentru el romanul este o călătorie, un drum de parcurs și în afară de Pickwick, toate celelalte cărți ale lui sint o succesiune perfectă de întâmplări legate printr-o cauzalitate puternică. Această idee spațială e și ea proprie cărții de aventuri. Până și modul de publicare periodică este o dovadă că spiritul de aventură făcea parte din structura intimă a artistului: eroii lui Dickens trec prin tot felul de întâmplări aventuroase; el trăiește aventura scrisului.

Și totuși, pentru opera lui Charles Dickens aventura nu este esențială nu este scop. Există la el conștiința unui destin care organizează urzeala de întâmplări, și destinul nu e de domeniul aventurii.



Virginia cartiami



grăului, mitul celtic al căutării

Mitul străvechi al Graalului, a cărui putere de sugerare a fost nescăpată de-a lungul secolelor, provine, desigur, din faptul că obiectului — la început un *signifîe* — i s-a substituit un ansamblu de idei și credințe, astfel cum se întâmplă de cite ori realitatea devine simbol, sub efectul unei nevoi spirituale.

Mitul Graalului, sau tema „Căutării”, este aventura spirituală a tuturor ființelor superioare, dar căutarea Graalului derivă dintr-o tradiție milenară, ce datează dinaintea creștinismului, incuviințată, la un moment dat, dar niciodată integrată de biserică. Graalul ar fi fost potirul de smaragd de care s-ar fi servit Isus la „Cina cea de taină” și în care, mai târziu, Iosif din Arimateea ar fi strîns singele din rana lui Isus răstignit. Potrivit versiunii din secolul al XII-lea, dată de călugării de la minăstirea Glastonbury (Somerset, sud-vestul Anglie.), cupa ar fi fost adusă la acea minăstire, de unde ar fi dispărut în mod misterios. Căutarea și găsirea ei de către cavalerul cu calități morale desăvîrșite au devenit nucleul unor legende din ciclul numit „arturian”, care s-a bucurat de o difuzare unică și de un succes fără precedent în toată Europa occidentală a evului mediu.

Legende arturiene și-ar avea originea în *Historia regum Britan-*

niae, scrisă de *Geoffrey de Monmouth* în 1137. Această operă a declanșat ulterior numeroase versiuni în Franța (Geoffrey Gaimar, Chretien de Troyes, Wauchier de Denain, Gerbert, Manessier, Robert de Borron); în Anglia (Bleheris, Walter Map, Marie de France, Thomas Malory); în Germania (Wolfram von Eschenbach, Hartmann von Aue, Gottfried von Strassburg) și în Italia, unde, pe portalul nordic al catedralei din Modena, eruditul celtolog Roger Sherman Loomis a identificat mai multe statui reprezentînd personaje din legende arturiene și care datează din prima jumătate a secolului al XI-lea). Chiar în Sicilia se găsesc variante ale acestor legende care povestesc că regele Artur nu ar fi murit, dar ar fi dispărut în muntele Etna, pentru a reveni cîndva.

Circulația legendelor celtice a fost intensă, atît prin tradiția orală, pe care, în mod firesc, au preluat-o barzii și au introdus-o în literatura scrisă, cit și prin operele scriitorilor, creîndu-se astfel o uimitoare bogăție de legende, de romane, filon neprețuit pentru erudiții și specialiștii de limbi romănice de astăzi, cit și pentru etnografi.

După părerea majorității cercetătorilor contemporani, printre care vom menționa pe Jean Marx²⁾, K. H. Jackson³⁾ și Rene Nelli⁴⁾, mitul Graalului, astfel cum l-am expus mai sus, ar fi numai o transformare religioasă dată unei teme ancestrale a tradiției orale celtice, anume aceea a năzuinței de autodepășire, prin căutarea unui ideal, acțiune materializată în basmele celtice, în mod simbolic și

¹⁾ R. S. Loomis arată că sculpturile poartă șapte nume: Artus de Bretonia, Isdermus, Galvagnus, Mardoc, Winlogee etc.

²⁾ Jean Marx, *La Legende arthurienne du Graal*, Paris, 1952; și *Quelques remarques sur un passage du roman de Tristan en prose et sur ces analogies avec les recits celtiques*, Paris, 1954.

³⁾ K. H. Jackson. *Les sources celtiques du roman du Graal*, Paris, 1956.

⁴⁾ Rene Nelli, *Lumiere du Graal*, Paris, 1951.

poetic, prin căutarea unor obiecte rare, frinată de diferite piedici pe care eroul trebuie să le învingă.

Viața de aventură a celților a creat o „morală a aventurii”, grefată pe ideea de **dar**, care în-deamnă la aventură. Pe acest teme-i mitul Graalului, cu numeroase reminiscențe păgine, pare mai ușor explicabil.

Dar nu trebuie să oitem nici ipoteza potrivit căreia Graalul nu ar deriva din surse celtice, că mitul căutării ar fi prezent și în Odiseea și în epopeea indusă, deci că ar fi universal.

Chiar după ce, sub influența evangheliilor apocrife (îndeosebi a lui Nicodemus), **Robert de Borron** a dat legendei o formă religioasă, Graalul nu a fost niciodată acceptat de Biserică, deoarece aceasta a sesizat simburile primitiv și păgîn ce-l conținea. Refuzul Bisericii de a asimila această legendă este confirmat de un text de la începutul secolului al XII-lea scris de către **Helinandus**, călugăr din mănăstirea benedictină Froimont (de lângă Beauvais), care atesta că legenda Graalului se găsea mai degrabă în bibliotecile nobilimii decât în ale minăstirilor. Poate că astfel s-ar putea explica și pierderea multor texte ale ciclului arturian.

Numeroși sint astăzi celtologii care găsesc originea legendei Graalului în basmul popular al lui **Kulweh** și **Oiwen**, numit uneori și **Visul lui Maxen**, și care ni s-a păstrat în culegerea de legende și povestiri ale Țării Galilor, **The Mabinogion**. Basmul lui Kulweh și Olwen este „o căutare”. După ce învinge numeroase și grele încercări impuse de un uriaș, eroul își găsește logodnica ce i-a fost ursită, pe frumoasa Olwen. **Graalul** este aici o simplă cupă, ca și în povestirea despre regele Artur. În același basm și în legenda **Peredur**, Graalul mai reprezintă o **farfurie adîncită**, în alte povestiri un **ceaun**, sau un **corn al abundenței**, toate inepuizabile.

) Pronunție: [kiilhuks].

Ca de altfel mai toate legendele ciclului arturian, și basmul lui **Kulweh și Olwen** își are originea în insulele britanice și anume în Țara Galilor²⁾, peninsula Cornwall și Irlanda, ținuturi în care celții s-au refugiat cînd au fost izgoniți spre vest de către invadatorii anglo-saxoni în secolele V—VII ale erei noastre.

Prezența legendelor arturiene în nordul Franței este ușor explicabilă, deoarece Bretania a fost receltizată în secolul al VI-lea prin aflulul masiv de refugiați din insulele britanice, îngroziți de valul năvălirilor anglo-saxone. Contribuția Bre-taniei la variantele legendei Graalului este însă redusă față de bogăția tradiției, mitologiei, detaliilor toponomastice, istorice și pseudo-istorice venite din Țara Galilor, Cornwall și din Irlanda.

Narațiunile epice din Țara Galilor și din Irlanda abundă în relatarea actelor de curaj ale eroilor care se duc pe celălalt tărîm, fie chemați de către o zină, de către un zeu sau erou, fie atrași de dorința de a cucerii un obiect fermecat — talisman cu puteri magice — și care înving toate piedicile prin curajul lor sau ajutați de personaje cu puteri supranaturale.

Prin năzuința de a atinge zone superioare, chiar a inaccesibilului, și dobîndirea unui ideal, **Peredur** din legendele Țării Galilor, **Perceval** din cele franceze, **Parzival**, din cele germane, nu ar putea fi oare același cu **Făt-Frumos** din multe basme românești?

intruchiparea lui Făt-Frumos ia valoare de simbol: omul-erou, de o probitate deosebită, în căutarea unei finalități superioare, oricare ar fi piedicile din calea sa. Făt-Frumos simbolizează drama condiției umane.

Căutarea devine elan spre un BINE ocult, după o comoară pe care lumea ne-o ascunde și, în același timp, un elan spre sine însuși. Drumuri lungi și întortochiate de

2) Nennius și primele surse istorice scrise ale Țării Galilor dovedesc că ansamblul de legende despre regele Arthur sint welșe.

labirint conduc pe ascet în căutare de sine, spre centrul ființei sale.

„Drumul acesta greu, semănat cu pericole, indică un ritual, o trecere de la profan la sacru, de la efemer și iluzoriu, la realitate și la eternitate, de la moarte la viață, de la om la divinitate.”¹⁾

Cavalerii Graalului sau tinerii Feți Frumoși întreprinzători sînt, poate, expresia unui mit, în sensul dat mitului de „istorie adevărată”²⁾, iar nu de „născocire a fanteziei”, cum îl consideră unii cercetători.

În adevăr, gîndirea mitică este mai promptă decît gîndirea conceptuală și discursivă și, datorită unui simbolism inepuizabil, crează un mănunchi de raporturi poetice pe care le „simțim” cu imaginația și care ne dispensează de a le analiza. Graalul este un nucleu bogat în semnificații care emoționează subconștientul și lasă inspirația să învâluie gîndirea. Sufletul și mințile se lasă în voia imaginației.

Mitul Graalului sau al „căutării” unor obiecte rare sau greu de dobîndit este frecvent în basmele românești, în care Făt-Frumos sau Voinicul are de adus merele de aur de pe celălalt tărîm (P. Ispirescu, Prislea și merele de aur), sau apă neincepută, sau laptele de la iepule sălbatic ca să vindece sau să ia de nevastă pe fata de împărat (Dem Teodorescu, Țugulea). Tudorel, fecior de împărat, omoară un zmeu temut cu 12 capete, ca s-o scape pe Ileana Cosinzeana și să se însoare cu ea (T. Pamfile, Tudorel). Alt fecior de împărat aduce pasărea măiastră de pe celălalt tărîm și se însoară, după multe greutăți, cu o fată frumoasă pe care o găsisse la zmeii de acolo. Băiatul unui văcar prinde o zeiță care se scâldea într-un lac, o ia de nevastă, iar cînd ea dispăre, voinicul pornește în căutarea ei, omoară un balaur, se luptă cu zmeii și reușește să o descopere tocmai

în „cetatea din aer” (Fundescu, Ion Buzdugan).³⁾

Făt-Frumos este „desprins de gînduri materiale, posedat numai de instinctul de a-și găsi o mireasă și gata să facă mari fapte dezinteresate și umanitare: să readucă pe cer soarele și luna, să izbăvească oamenii de teroarea unui balaur hidric, dîndu-le apă potabilă necesară, să aducă foc, să extermine pe zmeii”.⁴⁾

Asemănarea dintre Făt-Frumos și eroul Graalului, care poate găsi și atinge potirul minunat izbîndind numai grație calităților sale morale, mi se pare izbitoare: amîndoi au curajul și voința de a întreprinde fapte mari și reușesc în ciuda piedicilor, datorită însușirilor lor de puritate, dreptate și credință.

Dar tema Căutării nu a rămas numai în sfera literaturii orale. Din evul mediu, cînd dăduse naștere la nenumărate cicluri de legende în aproape toate țările occidentale, a fost mereu reluată și în literatura modernă.

Romanul conținînd simboluri și viziunea filozofică, uneori mistică, astfel cum îl deapănă ciclul arturian medieval, descinzînd din tradiția orală celtică, este „degradat în evul mediu în roman de cavalerie, apoi în „roman romanesc”, este ignorat de raționalismul epocii clasice, redus de poezii următoare la simplă povestire, pentru ca să fie redescoperit de romantici.”⁵⁾

În adevăr, romantismul a fost mișcarea care a înconjurat exotismul, legendarul, draparea realității în decoruri fantastice, a crezut în autenticitatea unor lumi de basm, în utopii sau alegorii metafizice.

Astfel literatura „căutării” ia forme variate și o analiză mai atentă duce la descoperirea unor similitudini neașteptate.

Folosind sugestiile criticului R. M. Alberes⁶⁾ asupra romanului modern, vom menționa numai cîteva

3) G. Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 215.

4) *Ibidem*, p. 218.

5) R. M. Alberes, *l'Histoire du roman moderne*, Albin Michel, Paris, 1962, p. 381.

6) *Ibidem*, op. cit.

1) Mircea Eliade, *Trăită d'Histoire des Religions, l'Espace sacre*, Paris, p. 326.

2) Mircea Eliade, *Aspects du Mythe*, Gallimard, Paris, 1963, p. 21.

dintre scriitorii începutului secolului al XIX-lea, care au pornit de la același nucleu vechi al mitului Graalului.

Ernst Theodor Amadeus (E.T.A.) Hoffmann (1776—1822), foarte cunoscut și apreciat în Franța, Anglia și America, împletește în opera sa pe de o parte realitatea și plătitudinea burgheză cu visarea evanescentă, pe de altă parte imagini grotești. El va fi acela care va influența pe **Gerard de Nerval** în **Sylvie**, acea căutare a sensului intim și profund al vieții, întrezărită de scriitor cîndva în copilărie, pe peluza unui castel medieval.

Clemens Brentano (1778—1824) oscilează în opera sa între mister și grotesc. **Ada Zbert von Chamisso** (1781—1838) îl face pe Peter Schlemihl să-și vindă umbra diavolului pentru a obține bogății, care nu-l satisfac și la care renunță, pentru „altceva” din frumusețea naturii. **Novalis** (Friedrich von Hardenberg) (1772—1801) ni-l prezintă pe trubadurul (Minnesinger) Henrich von Ofterdingen în căutarea „floarei albastre”, iar **Friedrich Holderlin** (1770—1843) pe Hyperion oder der Eremit in Griechenland tinzînd spre desăvîrșire. **Friedrich Schlegel** (1772—1829) în romanul său **Lucinde** (1799) nu face decît să desfășoare frămîntările eternei „căutări”, iar **Friedrich de la Motte-Fouquet** (1777—1843) se întoarce de asemenea spre trecut cu un roman cavaleresc, **Inelul vrăjit** (Der Zauberring), în 1813.

Eroii acestor opere romantice, nemulțumiți de prezent, caută să descopere sensul ascuns al vieții, ca și Luceafărul lui Eminescu, care tinde spre un ideal astral.

Dacă mișcarea romantică de la începutul secolului al XIX-lea în Anglia este poate mai puțin îndreptată spre evul mediu, în schimb, poezii care au urmat lui Byron și Shelley au găsit un filon bogat de inspirație în trecut și îndeosebi în literatura legendelor celtice.

Alfred Tennyson (1809—1892) caută frumusețea într-un rafinament al formei și într-o perfecțiune aproape clasică, transpunând

elementele pasiunii în legende. Printre cele douăsprezece „Idile ale regelui” (Idylls of the King), centrate în jurul figurii regelui Arthur, a opta este intitulată **Graalul** (Holy Grail) (1870).

Thomas Westwood (1814—1888) un poet minor, care scria în genul lui Tennyson, publicase cu doi ani înainte un poem, **Căutarea Graalului**, (Quest of the Sancgreall), în care Lancelot se lasă ademenit în regatul zînelor. **Algernon Swinburne** (1837—1909) poet neo-romantic, bun cunoscător al limbii și literaturii franceze, admirator al lui Baudelaire și al simbolistilor, scrie volumul **Tristram of Lyonesse** (1882), inspirat tot din legende arturiene. **William Morris** (1834—96) ale cărui izvoare de inspirație, de o bogăție rar întîlnită, provin dintr-un orizont larg, își centrează cele mai multe poeme pe aceleași legende. Prin acestea și prin teoriile sale literare, William Morris se apropie de Richard Wagner: ambii urmăreau o împletire a artelor.

Prin magia primordială a muzicii, limbaj metafizic prin excelență, aspectele esențiale ale arhetipului Graalului se găsesc reunite de către **Richard Wagner** întii în opera **Lohengrin**, apoi în **Parsifal** (3.882). Muzicianul și poetul dramatic exploatează din nou efortul sublim și emoționant al căutării Graalului, dîndu-i o formă filozofică, mai degrabă decît religioasă: atît timp cît Parsifal nu și-a plecat urechea și nu și-a deschis sufletul la suferința altora, el nu reușește să se găsească pe sine însuși. În această operă Wagner consideră arta un element eliberator.

Din domeniul muzicii, ne aduce din nou în cel al literaturii **John Payne** (1842—1916), care dedică un poem „Sir Floris” lui Wagner, autorul operei **Lohengrin**. Trebuie să mai amintim de acea „cruciadă organizată” a **Renasterii celtismului** (**Celtic Revival**) între anii 1885—1895, inițiată mai întii la Londra, apoi transmisă în Irlanda. Stimulați de valul romantismului, poeți, scriitori și dramaturgi se organizează pentru a crea o întoarcere

la elementele individualității artistice ale regiunilor celtice din Marea Britanie, spre ceea ce s-a numit în literatură „sufletul celtic” și care s-a exprimat cu precădere în producțiile irlandeze.

Dar ritmurile, motivele și personajele Graalului continuă să apară și în secolul științei și tehnicii moderne. Literatura secolului al XX-lea retrăiește tensiunea căutării în Le Grand Meaulnes al lui **Alain Fournier** (1886—1914), capodoperă a visării adolescenței și a setei de ideal, întrezărit cindva. De asemenea ni se pare importantă reluarea temei Graalului de către John Cowper Powys (1872—1963) în romanul **A Glastonbury Romance** (1932). Gânditorul și romancierul modern englez pledează pentru o întoarcere la literatura celtică a Țării Galilor și caută în spiritualitatea și în idealul înalt de viață al popoarelor celtice o soluție pentru viața modernă într-o țară ca Anglia, cu grele probleme de industrializare și suprapopulație.

Personajele romanului citat sînt frămîntate de căutarea unui ideal, singurul care îi poate ajuta să supraviețuiască; acțiunea se desfășoară chiar la Glastonbury, oraș dominat de dealul pe care, potrivit unor versiuni ale legendei, ar fi fost lăsat Graalul.

Paralela eu versiunea pagină care l-a atras **pe** romancier poate fi mereu stabilită de către cititor, în ciuda distanței care îl desparte, ca și cum pămîntul **pe** care se desfășoară acțiunea ar fi păstrat amintirea zbuciumului sufletesc al oamenilor.

Există deci mereu „o actualitate” a Graalului. Mai mulți simbolişti francezi și poeți moderni l-au atins cu alte nuanțe și alte intenții.

În 1950 Sorbona a înscris literatura Graalului, **pe** programul **de** studii și pentru calificarea titlului **de** agregat, iar nu **de** mult a fost întemeiată o „Ligă arturiană”.

Colocviul internațional ținut la Strasbourg a fost centrat pe literatura critică despre Graal.

Dacă am judeca viața contemporană sub diferite aspecte, am putea constata că nenumărate sînt exemplele de acea căutare, care adesea nedumirește imaginațiile modeste. Călătoriile solitare pe mări și oceane, cucerirea piscurilor inaccesibile, înconjurul lumii, aterizările pe lună sînt pilde uluitoare de ceea ce poate realiza OMUL. Nu sînt oare acești eroi comparabili cu acei din' creațiile literare de mai sus ?

Mitul Graalului fascinează, învăluie, domină, pentru că atinge un fond etern omenesc. Graalul rămîne astfel un nucleu simbolic pentru acele „fetise cosmice primordiale, care sînt viziuni sfărîmate ce te nedumiresc, dar revin mereu, al unui fel de identitate de după moarte, viziuni ce sugerează în adevăr, trepte diferite de conștiință, într-o lume materială, dar care rămîne totuși imaterială, ca substanța viselor...”¹⁾.

„Căutarea” deschide perspective năzuințelor, extrapolează posibilitățile umane. Setea de cuprindere este satisfăcută și puteri de demiurg iradiază în univers dintr-un Graal care nu-și are rostul numai pe colina de la Glastonbury, ci este ascuns în sufletul fiecăruia.

Toți cavalerii Graalului sînt împiedicați în năzuințele lor de propriile lor scăderi: egoism, ignoranță, instinct, brutalitate, lăundi diferite nume, ca Amfortas, regele paznic al potirului, pe care-l pierde păcătuind, sau Klingsor, magicianul, care-l ademenise pe Amfortas și-l rănise cu lancea vrăjmașă.

Aidoma cavalerilor medievali porniți în căutare și care se descoperă pe ei însăși, omul modern caută desăvârșirea, „bătînd lumea”, arceastă lume ce se desfășoară pe măsură ce se consumă existența noastră în luminile și penumbrelor sufletului nostru.

¹⁾ J. C. Powys, **A Glastonbury Romance**, Macdonald, London, 1966, p. XIII.

petru popescu

picaresc și aventură în ficțiunea americană

.Picarescul și aventura par niște noțiuni de-a dreptul create pentru literatura americană. Constituirea însăși a Statelor Unite, ca societate de model european într-un continent nou și sălbatic, a fost și chiar mai este în parte — la nivelul spiritului — o aventură; iar americanul pionier, ca specie, nu a dispărut, și un pionier este, prin condiția sa itinerantă supusă tuturor surprizelor, un **picaro**. Literatura americană, cu deosebire proza, căci în proză, la urma urmei, se disting trăsăturile specific naționale, este un permanent sediu al aventurii; deci mișcarea epică e substanța ei imediată. Proza autentic americană e rareori analitică și demonstrativă în adevăratul sens al cuvântului. Eroii sînt întotdeauna niște **doers**, și nu e de mirare că stilul zis behaviorist e mai propriu acestei proze decît alteia. Confuzia ideologică, și chiar mentală, destul de frecventă la scriitorii de structură „neliterară” (lipsiți de instrucție filologică și de conștiință scriitoricească, în schimb posesori de bogată experiență obiectivă), se rezolvă mereu în cîte-o cotitură a subiectului de multe ori neașteptată și chiar nejustificată, și în nutmele sfintei mișcări și al vi-

tezei acestei mișcări (formulă, în fond, a „trăirismului” american), cărțile se închid și publicul le primește ca atare, fără scrupulul vreunei rotundități intelectuale. Scrierea însăși a unei cărți e considerată în America o aventură, căci nimeni, ori aproape nimeni, nu pornește de la inalienabila conștiință a unei vocații și datorii, cum nici nu se sperie de ideea nedotării. Scrii și, dacă ai noroc, plăci, ești cumpărat de editor, ești vindut repede publicului. Succesul unei cărți e semn că ai calitate profesională, și cu asta sinuoasa chestiune a identității și conștiinței estetice ia sfîrșit. La jumătatea secolului trecut, cîțiva autori fini și destul de nespecifici (**Poe, Hawthorne, Emerson** etc.) au practicat idei literare europene (britanizante, indiferent de acuzata lor aspirație spre un naționalism literar), au încercat să privească scrisul în lumina filozofiei literare, scoțindu-l din zona excursiei într-un ținut necunoscut. În genere o asemenea formulă n-a prins. Și azi, cu excepția unor scriitori legați de ereditatea unei mari culturi, scrisul american e mai degrabă o aventură și un rămășag cu sine, chiar sub aspectul de eficient profesionism pe care-l îmbracă în mod obișnuit în loc să fie o misiune fatală a creatorului ales, cum consideră încă în majoritate, într-un mod perimat poate și romantic, autorii europeni.

E poate util să amintim cîteva din împrejurările formatoare ale națiunii și societății americane.

Crevecoeur scria în 1782, într-unui din eseurile sale („Letters from an American Farmer”) această definiție semnificativă a americanului, *homo novus* :

„Ce este deci americanul, acest om nou? E fie un european, fie urmașul unui european, de unde acea stranie mixtură a singelui, de negăsit în vreo altă țară. Vaș putea arăta jămîlii în care bunicul

e englez, dar soția lui e olandeză, jiul lor s-a căsătorit cu o franțuzoaică, iar cei patru nepoți s-au însurat și ei cu femei de naționalități diferite. American e acela care, lăsînd în urmă toate prejudecățile și obiceiurile străvechi, căpătă altele noi de la noul mod de viață pe care l-a îmbrățișat, de la guvernul nou pe care îl ascultă, de la noul statut social pe care îl posedă. El devine american, fiind primit în sinul încăpător al marelui Alma Mater. Aici, indivizi de toate naționalitățile se topesc într-o rasă nouă".

Această definiție cuprinde, în esență, formula culturii americane. Primul american a fost, firește, „englezul refuzat de Anglia”, „parașutat” în sălbăticia lumii noi. Călătoria sa peste ocean nu a fost dorită, și a avut caracterul unei ample traume și frustrări. Valurile succesive de emigranți au trecut prin diverse stadii psihice: de la emigrația forțată, pentru a scăpa de persecuții, la emigrația în speranța unei alte vieți, noi și mai bune fie din punctul de vedere pur material, fie din cel spiritual (o țară nouă, bazată pe concepte noi, necoruptă de istorie, favorabilă demonstrației și egalității etc. etc.). Oricum, a lăsa în urma ta tot ce-ai cunoscut, a te muta conștient în altă lume, e o vastă aventură. Din ea s-au dezvoltat cele trei teme majore ale literaturii americane, citate în mod tradițional : **conștiința spațiului, condiția individului, și visul american.**

Nu e nevoie să insistăm asupra acestor teme, permanente în literatura americană de la începuturi pînă în prezent. Imensitatea noului continent, în care totul depășea normalul și familiarul, imprima fiecărei mișcări un dramatism similar primilor pași pe lună. Pe atunci, America era pentru europeni ceea ce e luna azi pentru pămînteni : o altă planetă, o altă lume. Omul se simțea strivit, mic, neconcludent, și bagajul său, foarte abstract la început (totul era conținut în creier, în amintirile lumii, vechi, în două

trei unelte care insumau experiența tehnică europeană, și într-o singură carte esențială, Biblia), părea teribil de inadecvat. Noul continent avea o anumită majestate sălbatică, care ar fi fost foarte dragă conștiinței europene romantice, dacă sub ea, combătînd dulcile clipe de contemplație, n-ar fi mustit mereu maleficitatea vegetală și animală. O frumusețe demonică, pe care o cuprind și azi, în unele pagini, reprezentările americane ale naturii și ale omului, într-o luptă cînd brutală cînd subtilă cu mediul inconjurător, omul căpătă și el, printr-un, involuntar mimetism, însușiri similare.

„17 you don't win, it's nobody's fault but yours .” *) Această maximă pe care o întîlnim azi în condițiile unei civilizații intricate și „artificiale” descria condiția americanului în sălbăticia lumii noi. Ferocitatea condițiilor impunea individului sprijinirea pe sine însuși. Comunitățile erau prea mici pentru ca solidaritatea să însemne o sensibilă creștere a securității individuale. Afară de asta, împrejurările concrete nu îngăduiau o viață permanent colectivă. Omul se găsea cel mai adesea singur față în față cu virginitatea crudă a continentului, și eșecul său nu putea căpătă de la vreo instanță superioară, de la vreun înțelept arbitru, justificări. Succesul neapărat, regula din care au decurs mai tîrziu doctrinele succesuale în economie, sociologice și filozofice, era de rigoare. Astfel, eficiența individuală a fost ridicată la rangul de **qualité maitresse**, și ea nu cedează nici azi pasul valorii intrinseci. Eșecul individului a fost întotdeauna considerat drept vina exclusivă a individului în chestiune. După unele teorii psihologice recente, această auto-blamare a început în cele din urmă să afecteze negativ caracterul american, dornic să acuze de propriile insuccese și o anume forță malefică, exterioară și crudă, nu numai propria incapacitate (obsesia unei fisuri obscure, greu de

*) Dacă ieși înfrtat, vina nu-i a nimă-nui, ci numai a ta.

găsit în propriul eu, e sursa frustrării specific americane din zilele noastre). Oricum, morala intimă și publică, ceremonia familială și socială sînt profund influențate de această gândire (pragmatismul tot de-aici vine) și fără substanțiala contrapondere a Bibliei o comunitate bazată pe relații normale ar fi fost foarte greu de clădit.

Visul american, a treia temă (și, pe cîte se spune și se scrie, principala componentă a conștiinței americane, j... — în ultimul timp formula n-a fost niciodată folosită mai mult decît în legătură cu recenta aventură selenară), a început o dată cu Mayflower, în 1620. Visul acesta includea atît ideile de libertate, egalitate, justiție, cît și lucruri mai palpabile, între care prosperitatea materială, îndeplinirea acestui vis n-a fost niciodată precizată în timp. Visul american e un vis al viitorului, și fiecare generație, împăcată cu ideea că truda ei apropie marea împlinire, e convinsă că nu va apuca cea frumoasă zi. Ceea ce nu micșorează de loc încrederea în visul american, nici locul pe care îl ocupă el în conștiință. Evoluția, progresul, noutatea și înnoirea și toate celalalte idealuri menționate în toate marile acte publice, de la declarația de independență și pînă la discursul inaugural al lui John F. Kennedy, sînt întrevăzute în genere destul de vag, și efectul lor real în cultură e de a ține o poartă deschisă sentimentalismului, poeziei, speranței. Prin scrierile sale, scriitorul american năzuiește spre ele, în mod obscur și implicit, nu conștient și principal. (Poezia lui Whitman, proza lui Steibneek sînt un bun exemplu în acest sens).

E concludentă o privire fugitivă în opera citorva scriitori.

Memoriile și însemnările de voiaj ale începutului secolului șaptesprezece (vezi, de pildă, pe **John Smith**), atestă, fără nici o pretenție literatură, dificultățile prin care trebuiau să treacă coloniștii. La acea epocă, traversarea oceanului era riscantă, iar noul continent se înfățișa el însuși ca un ocean în furtună : păduri virgine, dificultăți ali-

mentare, climă aspră, băștinași ostili. Poezia religioasă, așa cum o scria **Anne Bradstreet** era imprimată de aceste condiții. Cu aproape un secol mai tîrziu, complexul psihofizic nu evoluase cîne știe ce. Foarte semnificativă în acest sens e proza lui **James Fenimore Cooper** (mult influențată formal de Sir Walter Scott, cu care, caracterologic, Cooper nu se înrudește de loc).

Despre Cooper s-a afirmat cu grabă că e un autor pentru adolescenți. Lucrul e cît se poate de neadevărat. Cooper cuprinde chiar... idei, dintre cele mai fine, și toată filozofia rousseauistă e bine asimilată într-o lume de trappers și indieni. Ideea omului singur, inadaptabil și «asimilabil, precede frustrarea și alienarea modernă, conturînd un refugiu permanent de aici înainte pentru eroul literar american : natura pură. Mitul frontierei, fraternitatea cu oameni de altă rasă pe baza unei morale comune, noble și masculine, aluzia la corupția civilizației, atracția către misterul animal sînt comprimate toate în viteza subiectului. Natty Bumppo sau Chingachgook, Dear-slayer sau Leather-stocking sînt eroi sută la sută. Cel mai adesea încruntați și resemnați, sceptici asupra valorii existenței, respectîndu-și propriul cod mai mult dintr-o anumită rutină sufletească (aici cavalerismul lui Scott e strecurat în lumea nouă). Aventura lor, cu miză materială de cele mai multe ori, e provocată de 'confruntarea ou caracterele malefice, după cel mai simplu scenariu din lume. De cele mai multe ori, lupta se dă și pentru biruința unui principiu moral. Există aventurieri „buni" și aventurieri „răi" (cum există și indieni buni și răi, vezi opoziția Uncas-Magua). Cîteodată sîntem în plină melodramă. Mai rar, avem de-a face cu urmărirea dulcineei, disputată de două partide. Toate procedeele aventurii sînt prezentate deci, ca într-un inventar, precum și toate condiționările și resorturile. Victoria aventurierului e de multe ori pui morală, și prin asta Cooper se înalță deasupra genului. For-

mula romanului american', în genere, e și azi aventura unui individ singur, în condiții de deosebită vitregie, soldată practic cu un eșec. Biruința e interioară. Schema a fost desenată încă de la „Ultimul mohican”. Strict literar, avem de-a face cu un procedeu al romanului picaresc: pornim dintr-un punct la care nu ne mai întoarcem, nu știm unde vom ajunge până la sfârșit. Picarescă este și poezia lui **Whitman**, și sugerează un fond înrudit cu cel evocat mai sus. Profundă și cutremurătoare pe toate planurile (spiritual, psihic, existențial etc.) devine aventura la **Melville**, ale cărui dilatări simbolice în „Moby Dick”, ca să cităm doar capodopera, aproape stinjenesc ritmul epic. Deși aici scopul final — înțelegerea cu balena albă — e mereu întrezărit, cartea se desfășoară tot după tiparul picaresc și, prin densitatea ei, îndepărtează deseori finalul din conștiința cititorului, însă aici aventura ca atare se întunecă de o anumită fatalitate. Citirea corectă a numelor personajelor, începând cu Ahab și Ishmael, sugerează prea bine tot ce se va întâmpla. Baleniera nu are nici o șansă. întreprinderea e nebunească, e sinucidere curată. Forțele nu vor fi nici o clipă egale, și plăcuta sportivitate a genului dispăre (ea poate fi găsită în celelalte opere ale lui Melville, mult mai „americane” decât Moby Dick). Aventurierul Ahab (singurul, căci ceilalți sînt mai degrabă legați de el prin disciplina mării și printr-un fel de psihoză colectivă) e o variantă modernă a numelui său biblic, cit și un fel de Hamlet și de Faust al lumii noi.

Spre sfârșitul perioadei coloniale, spiritul de aventură al individului „parașutat” în sălbaticul continent nou începea să facă loc unei sistematizări sociale și spirituale (în genere de inspirație britanică). A fost momentul cînd literatura, părăsin-

du-și aria „obiectivă”, făcea eforturi de interiorizare. însă, după pionieratul propriu-zis a urmat cel industrial, și dispoziția națiunii s-a îndepărtat din nou de analiză și contemplație. Clădind o societate de un tip cu totul nou, oamenii nu puteau citi cărți prea rafinate. Aventura se recomandă ca gen optim. Un suflet bătrîn și sarcastic ca **Mark Twain**, atît de îndepărtat de nordul activ și innoitor, a trebuit să se supună și el gustului național. Chiar dacă prin vîrsta eroilor Tom Sawyer și Huckleberry Finn aventura era dinamită dinăuntru (o mare tradiție a literaturii patriarhale a ieșit de aici, folosind procedeul „lumii prin ochii copiilor”, de care se vor apropia și **Faulkner**, și **Steinbeck**, și **Harper Lee**, și **Truman Capote**, și atîția alții, în opera mai voluminoasă ori mai de început), captivarea lectorului se producea în modul obișnuit. „Yancheul la curtea regelui Arthur” este, în ciuda aspectului parodic, o carte mai serioasă decît pare și aventura din ea nu e a omului modern în altă epocă, cit e a spiritului american (nou, dezinhibat de complexe, fără ereditate apăsătoare) în spiritul european.

Asupra lui **Jack London** nu mai e nevoie să insistăm. El a revitalizat totuși un gen, și ficțiunea populară, proprie magazinelor cu foiletone, a ajuns prin el la o calitate tehnică indiscutabilă, incluzînd și două trei rudimente de gîndire intelectuală, azi foarte comice, dar pe atunci eficiente. în momentul morții lui London, perspectiva succesuală ajunsese la apogeu. Peste cîtiva ani începeau „The Roaring Twenties”. Radiograful acestei perioade a fost **Scott Fitzgerald**, aducînd cu sine ideea (preluată apoi de **Sinclair Lewis**) că succesul în business poate foarte bine să tolereze, ori chiar să provoace o stare sufletească neagră. Se profilau la orizont criza economică și deprimarea. Aventura în industrie era

He rigoare, pe măsură ce aventura în propria conștiință era aminată și împinsă pe un plan secundar. Mai mult ca oricând, personajul prozei tinde să devină un picaro, căci marele esor industrial favorizează fluxurile umane și emigrația internă nivelează categoriile. „Fructele miniei” de **Steinbeck** ori trilogia lui **Dos Passos** evocă asemenea fenomene, eu personaje foarte schematice și convenționale, uneori pure nume mișcate în lungul unei narațiuni.

Cu **Faulkner**, aventura se interiorizează din nou. Însă Faulkner e nespecific, căci, ca orice autor dilatat de critică pînă la mit, el pare să cuprindă orișice, și nu e dimensiune care să nu-i fi fost atribuită. Tipul aventurii moderne, cu accent pe latura sportivă, e proza lui **Hemingway**, iarăși picarescă în cel mai înalt grad. între altele, ideea americanului inadapdat în America e de reținut (deși tratată foarte sumar, nicidecum comparabil cu confruntarea între modele pe care o cuprinde opera unui **James** ori, mai tîrziu, a unui **Thornton Wilder**). Însă Hemingway e un creator fără determinări profunde, „egoist”, cum l-a caracterizat un critic. Avem mai mult de-a face cu virtuozități (paradoxal învelite în haina firescului și spontanului) decît cu acțiuni genuin riscate. La Hemingway, focurile de pușcă nu par reale, moartea nu sperie, eroii sînt liberi și suspendați, „în vacanță”.

După război, interiorizarea s-a accentuat, chiar dacă nu în forma declarat intelectuală. Tot mai mult, aventura e a unui individ ce se deosebește de mediul în care evoluează, combinată cu un picarism „interior”, fie căutare de sine, fie verificare morală, consolidare a valorilor, ori respingere a lor în căutarea altora, mai durabile etc. **Mailer**, evocând războiul, revine la atmosfera înspăimîntătoare a țărîmului sălbatic, pe care însă nu mai pîndese fiare necunoscute ci oa-

meni necunoscuți, în speță soldații japonezi. **Truman Capote**, într-un roman mecanic și brutal („In Cold Blood”) a demonstrat din nou că **homo homini lupus**, cu bun „suspense” cinematografic, dar fără nici o morală umană ori literară. încercarea lui **Salinger**, aventura copilului în marele oraș, e... copilărească. Mai adinei sînt operele câtorva scriitori ca **Malamud** ori **Saul Bellow** („The adventures of Augie March”) care merg pe legenda evreului rătăcitor, cu perfectă aplicabilitate în America contemporană insinuînd ideea că condiția americanului modern e moralmente o condiție evreiască: om transplantat de curînd, cu ereditate străveche dar tulbure, acomodat dar inadapdat, zdruncinat sufletește, instabil, susceptibil de a se desprinde și a voiaja mereu și oarecum fără scop. Această diaspora interioară e specifică de altfel nu numai scriitorilor evrei. **Elia Kazan**, într-un excelent roman („The Arrangement”) a descris tribulațiile unui grec în America de azi. Romanele negrilor, lăpice picaresc, toate, de la **Wright** și **Ellison** pînă la **Baldwin**, folosesc aventura negrului în lumea albă. Negrul, în fond, nu vrea să fie acceptat, ci mai mult să se confrunte cu alții și cu sine, să cunoască alți oameni și să se cunoască pe sine. Toate se termină de obicei printr-o decepție în planul imediat, dar printr-o victorie asupra propriului eu. Și, peste tot în proza de azi, de orice nuanță, origine, convingere, există conștiința unui drum mereu deschis, pe care te pierzi din ochii lumii, încercînd să te păstrezi ori să te regăsești pe tine: „The road”, atît de frumos descris de **Jack Kerouac** și de alți beatnici. America e încă un continent mare pe ale cărei șosele poți obosei, și orice noapte a sufletului se poate limpezi într-o călătorie. în fond, caracterul și cadrele geografice se condiționează reciproc.

savin bratu



în căutarea cărării pierdute

Am recitat romanul lui Alain Fournier, după ce-l avusesem în inimă vreme de peste un sfert de veac. L-am recitat și nu l-am regăsit cum mi-l fixasem în vis și ritual. L-am aflat prăfuit și ruinat de timp, iar oamenii lui s-au străduit zadarnic să mai refacă, pentru mine, iluzia paradisiacă a zilelor de altădată. Farmecul romantic și tragic al aventurosului Meaulnes, al prea-frumoasei și nefericitei Ivonne de Galais și al damnatului Frantz, nu l-am mai putut recu-pera. Erau păpuși trase de sfori și mimîndu-și rolul sublim. Au rămas doar realele, cumînți și neputin-cioase să iasă din constantele me-diocrității laudabile, exemplare și nenorocite fără tragism: naratorul cel așezat și bun care șchioapătă și gifie pe cărările pierdute de alții, cusutoreasa cea din cale afară de modestă și altruistă, și mai ales bătrînul Belizarie care nechează și moare jalnic, mască grotescă și de-mascatoare a feeriei.

Cartea lui Alain Fournier, reci-tită azi, e ea însăși un castel către care am uitat să mai pășim și care ne dezamăgește cînd îl regăsim, real și nu fantastic, cum ne rămă-sese în amintire. Putea fi altfel? Nu cumva aceasta e condiția ori-cărei **realizări**, a oricăror transfor-

mări în realitate a ceea ce a căpă-tat ființă în universul reveriei? Aventura umană nu e, prin ex-celență, adolescentă? Căutînd veș-nic, dar distrusă de găsire? Exis-tența lui Icar e contrazisă de că-derea lui?

În ultimă instanță, ou poezia lui inevitabil vetustă, cu simbolismul lui naiv, romanul lui Alain Four-nier rămîne în istoria literaturii tocmai pentru că explicitează o tematică altfel atît de profundă in-cît nu poate fi decît implicată, difuz, în opere și orientări din cele mai diferite. Nu e irelevant faptul că apare în 1913, în același an în care apare primul volum din **A la re-cherche du temps perdu** și că unul din capitolele din **Le grand Meaulnes** se intitulează **A la recherche du sentier perdu**. Nici vorbă de in-fluențe reciproce. Alain Fournier e un martor al epocii sale și, dincolo de romanul care l-a făcut celebru, își afirmă postum prezența prin ves-tita corespondență cu Jacques Riviere, documentul cel mai pre-gnant al angajării tinerei generații de la 1900 în mișcarea literară mo-dernă. Oricum, însă, **în căutarea a ceva pierdut** e doar factorul comun în două variabile divergente. **Timpul** e, pentru Proust, pierdut dar recons-tituibil. **Le temps retrouve** este o ajungere în autentic. **Cărarea pier-dută**, a lui Alain Fournier, nu poate fi regăsită decît odată cu pierderea ei iremediabilă ca drum de acces spre un miraj cîndva perceput. Cău-tarea proustiană este autotelică și se rezolvă în viața interioară. Cealaltă căutare este insolubilă: ea are ne-voie de confirmarea de către real a irealului; păstrarea în ireal îl lasă nesatisfăcut pe căutător; confrun-tarea cu realul îl face tragic. Exis-tența aventurierului în urmărirea a ceva dinafară lui, dar conceput în conformitate cu o viziune interioară, e un simbol elementar al „condiției tragice”. Căutarea timpului pierdut

este, de aceea, o constantă a unei literaturi **proustiene**. Căutarea cărării pierdute este o constantă a literaturii, din cele mai variate filiații, a condiției tragice.

Iată-o în câteva dia și sin-cronisme, pertinente și clasificatorii :

Pe o treaptă anterioară, simbolismul și mai transparent al **Păsării albastre** a lui Maeterlinck, lipsit de ambiguitatea real-ireal : drumul micilor aventurieri e pur și simplu un vis : cărarea pierdută a lui Augustin Meaulnes are suficientă forță magică pentru a intra în ireal, dar vine din direcția realului și e condiționată de real, vizînd o fatală și necesară realizare eficientă. Dar goana după o realizare imposibilă domină simbolismul tîrziu și aduce neliniștea modernă a incomunicabilității între universul interior, liber să construiască, și universul exterior, chemat să valideze construcțiile. El își condiționează aventura, căutarea, existența, de un Altul și **fi-care moare singur**, cum a și trăit. **Solitudinea** eroilor lui Alain Fournier, care se caută, se găsesc și se părăsesc sub imperiul unei hăituieli fără sfîrșit, umple poezia din jurul lui 1900 și e **manifestată** în titluri dintre cele mai semnificative : **Singurătățile** lui A. Machado, în 1903, **Cele șapte solitudini** ale lui Milosz, în 1904, **Singurătatea sonoră** a lui J. R. Jimenez, în 1908, ș.a. **Singurătate**, înainte și după aventură, e o situație față de realul care începe să fie resimțit ca alienant iar simbolismul lui Verhaeren se amăgește cu o „multiplă splendoare” (1906) după ce a rătăcit pe cărările pierdute ale „orașelor tentaculare” (1895), încercînd să stăpînească, subiectiv, „forțele tumultoase” (1902). cam în același timp în care spaniolul Ramon Perez de Ayala mai cînta „pacea cărării” (1903) și italianul Guido Gozzano „drumul refugiului”. Și nu e semnificativ că Ruben Dario, după **Cin-tece de viață**

și de speranță (1905) dă, în 1907, **Cîntecul rătăcitor ? Sentimentul tragic al vieții**, cunoscut din secolul trecut, cu Kierkegaard și Dostoievski, relaționează acum, prin Unamuno (a cărui carte titulară va apărea în 1913 !), condiția tragică și aventura donquijottescă, văzută nu ca grotescă ci ca o căutare imposibilă și sfișietoare a ceva pierdut pentru totdeauna (**Viața lui Don Quijote**, 1905).

Dar cărarea lui Alain Fournier se află și la o altă răscruce, marcînd-o. Meaulnes ținea de tradiția simbolistă a evaziunii și, totodată, se despărțea de ea : el nu evada din realitate în vis și în lumi exotice ci fugea din vis în spre realitate, își voia visul, stîrnit de o realitate fortuită, intrupat într-o realitate definitivă. Asfințitul simbolismului tentase și el o evadare dinspre ireal înspre real, exaltînd **dorințele** mai întii, **acțiunea** în cele din urmă. Cultul nietzschean, barresist și d'annunzian al **sîngelui, voluptății și morții**, al **omului liber și dușman al legilor**, al **copiilor voluptății** apare poetizat în fervoarea aventurii neîntrerupte a căutărilor din **Nouritures terrestres**, realizări prin întoarcerea la senzual și natural ale unei existențe voit disponibile. Cărarea **pierdută** își are corespondentul în multitudinea cărărilor niciodată urmate pînă la capăt, cu setea neogoită a trăirilor mereu înoite, care înseamnă spaima nepotolită de trăirea deplină a unei opțiuni. Meaulnes e tragic prin opțiune, Menalque se ascunde îndărătul cî-nismului pentru a nu-și asuma tragismul unei opțiuni și proclamă o non-opțiune tot atît de imposibilă. Emblema trinității **aventură-căutare-existență** își are reversul în psalmii păgîni ai naturii nesofisticate de civilizație, scriși în ritmul marșurilor cuceritoare, al chemărilor la acțiune, al mișcărilor instinctuale și al idilelor din junglă : Ștefan George și Rudyard Kipling, G. Dehmel și

D. H. Lawrence, Psichari și Chesterton, oricât de diferiți între ei, opun (afirmînd-o) cărării pierdute drumul energetic înainte, cu orice preț — sau drumul energetic înapoi. Aventura căutătoare se resoarbe în actul consumat dar îndărătul Napoleonilor și al Casanovilor apare, invincibil, chipul palid al lui Meaulnes care urmărește țelul unic și intangibil al regăsirii în real a chipului, a castelului, a lumii din vis. Și, în cele din urmă, cultul acțiunii își reasumă o opțiune: dVtontherlant iduce la Celine sau Drdeu la Rochelle, Ernst Jiinger e sfîșiat, ca Meaulnes, între vis și realitate, Malraux și Saint-Exupery se angajează efectiv într-o bătălie pe viață și pe moarte. Și care putea fi reîncarnarea lui Meaulnes dacă nu Saint-Exupery vi-sînd și luptînd, pilot de performanță și pilot de război, întîlnindu-se cu **Micul Prinț** căzut din irealitate și căzînd el însuși, neștiut și „nedomestecit” de o legătură perisabilă, în irealitatea calmă a neființei ?

Dar cu acești aventurieri ai acțiunii ne aflăm în filiația **călătorilor** din secolul XX. **Cărarea pierdută**, e, obiectiv, un drum între două sate; subiectiv e lungă și aparent nesfîrșită, traversînd o **Sahara** sau o **Siberie**, lumi arzătoare sau frigidiferice, reale și totuși ireale prin necunoscutul lor. 1913 e și anul lumilor descoperite de Blaise Cendrars, Valery Larfoaud, Ardengo Soffici. Anul următor e a lui **Locus solus** : Raymond Roussel vine din **Cintecelul lui Maldoror** și se îndreaptă spre suprarealism, în căutarea unor aventuri inedite, confundînd călătoria reală cu cea imaginară. Cărarea pierdută în 1913 îi va purta, fantastică, întunecată și arborescentă, pe aventurierii navigatori prin canale fără sfîrșit, ca un Michaux sau un Borges. Emblema cărării pierdute — unică și cu un țel unic — pare să fie înlocuită de emblema labirintului, cărare mereu găsită și fără

ieșire, structurînd deopotrivă universul lui Kafka, „real” și cel — „ireal” — al lui Borges. Aventura se închide în cercul ei și labirintul poate fi iluzoriu dar subiectiv resimțit ca atare, precum în **Tezeul** bătrînului Gide. Sau, ca într-o imagine borge-siană, poate acoperi toată istoria cărărilor fără oprire, începînd cu labirintul grec conceput ca o simplă linie dreaptă, drum interminabil între două puncte instabile.

în ciuda oricăror viziuni tragice, însă, literatura, ca și existența omului, se hrănește din aventura căutătoare a cărării pierdute, în goana după un univers paradiziac, asemeni celui întrezărit cîndva în copilărie sau în vis. Aventura, mereu reluată, se opune reluării faptice și istorice, recurenței realității plate, și își afirmă, încă neobosită, credința într-un drum înainte, ireversibil, spre un țel unic, fără precedent și fără devenire. Visul își structurează o realitate mai autentică decît cea imediată, adică incoruptibilă și neînstrăinată prin instituționalizare sau prin pozitivare. O realitate **validă** prin sistemul ei interior și refuzînd validarea prin confruntări exterioare. Realitatea aventurii poetice capătă, astfel, dreptul de existență pe care îl are aventura fizicienilor moderni care au construit un univers imaginar dar coerent și au fundamentat — pe el — explozia atomică sau zborul pe lună.

Parafrazându4 pe Max Planele (**L'Image du monde dans la physique moderne**) și substituînd, ca într-un exercițiu gramatical, unii termeni prin alții, căpătăm decretul cel mai autorizat pentru validarea universurilor imaginare ale aventurii poetice : „imaginea lumii propuse de fizică (**de poezie**) nu trebuie să împlinească altă condiție decît pe aceea a coerenței. Dincolo de această exigență, teoreticianul (**poetul**) poate opera cu toată libertatea, fără să aibă de ce să-și infrineze imaginația.

Ceea ce înseamnă că intră în cercetarea sa (**în creația sa**) o parte apreciabilă de arbitrar și de incertitudine..." Planck polemizează ou profanii care nu înțeleg opoziția dintre adevăr" și „validitate" în fizică. **Var** cit de absurdă e critica profanilor la adresa universurilor poetice care le apar, în confruntarea plată „u realitățile fortuite, „neadevărate"

Argumentele n-au evoluat de-a-lungul secolelor. Le găsim, pe toate, în **Anti-romanul** din 1633 al lui Charles Sorel, cel care nega tradiția romanescă pentru că scriitorii „ne devraient pas ecrire des choses qui ne seroient estre" și îi reproșa lui Cervantes că în Don Quijote se află atâttaiplări „qui ont fort peu d'apparence de verite". Pentru Sieur Sorel, păcatul capital era confundarea visului cu realitatea: „toutes fois comme la principale erreur de

ceux qui resvent est de croire qu'ils ne resvent point, il s'imaginait alors estre fort bien esveille". Nathalie Sarraute, în numele oricărui creator de univers, poate replica: „Le monde s'etendait devant moi comme ces prairies des contes de fees" *). Poetul nu greșește cînd „crede" că e treaz deși visează. **Aveniură-căutare-existență** înseamnă, pentru literatură, triumphiul sacru al universului imaginar. Alain Fournier rămîne o emblemă pentru cel ce vede, ca Jean-Pierre Faye (cf. **Le recit hunique**, 1967, unde e citat și uitalul Charles Sorel) în Raymond Roussei „un copil din flori al lui Jules Verne". Roussei, aventurierul prin poezie, „inventase — cum scria Michel Foucault în cartea despre el — spații și geometrii inutile pînă să înceapă a le popula iar ființe literare". E menirea constructoare a poezilor.

*) Isabelle Riviere, sora lui Alain-Fournier și soția lui Jacques Riviere povestește următorul dialog cu autorul lui *Meaulnes*.

Isabelle, tînără mamă, citește. Fratele i se uită peste umăr: e *Legerida de aur*.

— E frumos, nu-i așa ? spune el.

— Da, foarte frumos, răspunde ea, pentru a adăuga apoi: Din păcate, nu poți crede toate.

— De ce ? Cum se poate ? Eu le cred, toate..."

„Si — continua Isabelle — am văzut deodată cum în fața mea se ivea din noapte lumea supranaturală, precum o mare grădină întunecată apare brusc în lumina albă a lunii care tocmai trece dincolo de zid." (*Lettres d'Alain Fournier i sa familie*)



al. sever



arsene lupin contra lui sherlok holmes

contribuție la o fiziologie a
genului

Nu e de loc sigur că autorul a avut din capul locului sentimentul importanței principale a personajului pe care l-a creat. De lucrul acesta trebuie să-și fi dat seama abia mai târziu; așa se face că „biografia” lui Arsene Lupin nu coincide într-un tot cu istoria propriu zisă a aventurilor. Există o viață secretă a lui Arsene Lupin: istoria originii și a educației sale, aceea infinită a amorurilor, a căsătoriilor și a paternității sale care dovedește, între altele, că Lebianc a simțit nevoia de a spune mai multe despre eroul nostru, ceea ce a și făcut, chiar dacă cu șirzenie, cu stângăcie și cu inconsecvență. Abia într-o scriere relativ târzie din seria aventurilor (*Contesa de Cagliostro*) aflăm că Arsene e fiul lui Theophraste Lupin, profesor de box și de savată, excroc condamnat și închis în Statele Unite unde și moare. Mama e o rudă îndepărtată a unui duce de Dreux-Soubise, din mila căruia va trăi un timp. Copilul moștenește, evident, spiritul întreprinzător al tatălui și, neapărat, ceva din noblețea mamei; iată justificată în germene, formula celebră: gentlemen-cambrioleur. Primul furt:

la șapte ani (*Colierul reginei*); motivarea lui e curat sentimentală: copilul vrea să-și ajute mama aflată în dificultate. Revelația vocației sale o află însă ceva mai târziu, la 20 de ani, și prima sa profesură e, într-un fel, diabolica contesă de Cagliostro. Pe la începutul carierei locuiește precar în Montmartre, unde va la etaj și i se mai întâmplă să fie el însuși excroc (*Lada de fier a Doamnei Imbert*). Infașibilitatea vine cu vîrsta.

Dar dacă Lebianc n-a avut foarte limpede, de la început, conștiința exactă a principiului pe care îl implică personajul — lucru cu totul firesc, căci e un scriitor modest care cedează gustului imediat pentru literatura polițistă și tradiției romanului în fascicule — el pleca totuși la drum cu o imagine clară: aceea a hoțului elegant. Ideologia gentlemanului-cambrioleur este simplă și rezumabilă în câteva cuvinte: „Să fur, da... Dar să ucid, nu!” Bineînțeles că va fi uneori obligat să ucidă, dar asta fie în legitimă apărare față de ucigașii pe care îi urmărește, fie în calitate excepțională de justițiar. Chiar într-o fascicolă intitulată *Cele trei crime ale lui Arsene Lupin*, „crimele” sînt de fapt niște crime prin ricoșare, născute dintr-o situație incontrollabilă, produsul unui moment de derută cînd împrejurările vieții scapă oricărei previziuni: așa sînt aci moartea ucigașei, executarea unui nevinovat condamnat pentru omor, sinuciderea unui îndrăgostit. Rămîne, ca un prim semn de nobleță, refuzul principial al crimei.

O problemă în definirea personajului este de la cine fură și de unde simpatia universală de care se bucură (nu e vorba, firește, de simpatia cititorilor lui Lebianc, ci de aceea „oficială” cu care a fost hărăzit din generozitatea autorului). E o problemă pe care Lebianc a fost obligat să și-o pună. În *Confidențele lui Arsene Lupin* (episodul *Edith au cou de cygne*) aflăm dialogul acesta cum nu se poate mai revelator.

— „lată (zice Lupin apropo de unul din nenumărații polițiști de

care și-a bătut joc toată viața) **un polițist de ispravă, o grămadă de oameni bravi, însărcinați să asigure ordinea, care ne apără de pungași, care își riscă viața pentru noiăștia, oamenii de treabă și, în schimb, nu avem pentru dînșii decit batjocură și dispreț.**

— „**Perfect Lupin, vorbești ca un burghez.**

— „**Ce altceva și sînt ? Dacă am asupra proprietății altuia idei mai speciale, îți jur că ele se schimbă de cum e vorba de proprietatea mea. Drace, nici vorbă să te atingi de ceea ce îmi aparține. Atunci devin feroce. Oh ! Oh ! pungașii (sublinierea e a autorului), portofelul meu, ceasul meu... jos labele ! Am, iubitu-le, sufletul unui conservator și respectul tuturor tradițiilor și al, tuturor autorităților. Și iată de ce Ganimard îmi inspiră multă stimă și recunoștință**”.

Iar mai încolo, un gazetar rezumă opinia publică în felul următor : „**Lupin nu este acceptabil decit dacă ștregăriile sale sînt comise spre paguba bancherilor veroși, a baronilor nemți, a streinilor suspecti, a societăților financiare și anonime...**”

Practic, Lupin este un burghez cu fumuri nobiliare care jefuiește în lumea bogătașilor, care adică introduce în relațiile sale cu societatea un element de forță scutit de etica echivocă și superficială a unei societăți al cărei principiu de existență este jaful însuși. Imaginea populară a lui Lupin este aceea a unui hoț printre hoți.

•Dar faptul că jefuiește exclusiv în lumea celor avuți - ar fi destul să definească personajul ; el este, în același timp, un hoț generos, capabil să îndrepte consecințele unui jaf imprudent, să inapoieze o bijuterie (**Colierul reginei**) ; să jefuiască un asasin (**Perla neagră**) ; să redea un fiu primejdut mamei sale (**Inelul nupțial**) ; să îmbogățească niște nefericiți deslegînd o șaradă care pecetluiește o comoară (**Semnul umbrei**) , să dăruiască unei mănăstiri o zestre obținută printr-o căsătorie fictivă (**Căsătoria lui AL.**) ; să îmbogățească o orfană cu averea jefuită de un unchi machiavelic (**În virful turnului**) ; să salveze un inocent din spân-

zurătoare (**Cana de apă**) ; să apere o femeie de acuzația de crimă (**Duduia cu ochi verzi**) ; să inapoieze discret scrisori cari pot compromite o femeie, sau să înmîneze, patriot, ministrului marinei, planuri furate de spioni (**Șaptele de cupă**) ; să descurce chiar afaceri criminale, să facă o treabă de detectiv, ceea ce este o activitate eminentemente generoasă.

Arsene Lupin este, așa dar, în tradiția populară a haiducului. Un haiduc adaptat la condițiile marelui oraș. Orașul labirintic este ultima metamorfoză a codrului. Aria operațiilor s-a extins la dimensiunile Europei, hanul tradițional a devenit, după împrejurări, marele hotel al metropolei : **Ritz** la Paris, **Savary** la Londra, **Danieli** la Veneția. Haiducul a lepădat sumanul și căciula : Arsene Lupin e un haiduc în frac și joben, monoclat și elegant.

Sub raport literar, tradiția acestui personaj vine, cu siguranță, din Robin Hood și poate chiar din don Quijote, al cărui nume e, de altfel, pomenit o dată. Ceea ce-i adaugă Lebianc e panașul. Fanfaronada t Ironia ! De aici și nesfîrșitele lui farse, unele excelente ; de aici inclinarea de a trage pe sfoară, deopotrivă, bandiți și polițiști ; de aici nesfîrșitele „circulari” trimise presei și cărțile de vizită lăsate la locul jafului, gesturi cel mai adesea grațuite, „neserioase”, dar grozav de edificatoare pentru stilul lupinesc.

Arsene Lupin e un mușchetar al hoției agreabile. Am zice chiar că e un hoț amator dacă interesul și beneficiul n-ar compromite noțiunea. El are ceva din d'Artagnan și Cyrano. Și asta e partea cea mai solid franceză a farmecului său. El este — și asta e chiar formula lui Lebianc : un hoț național.

Dar nu numai un hoț generos. Oroarea lui pentru crimă merge atît de departe că foarte adesea îl vedem în postură de detectiv amator. Multe povestiri sînt aproape în întregime dedicate unei activități de criminalist. La un moment dat, sub nume schimbat, va deveni chiar șeful siguranței parisiene ; și e sigur că asumîndu-și rolul unui polițist, căptușit în in-

timitate cu aptitudinile unui hoț excepțional, o face nu numai pentru a gusta hazul situației și a-și satisface spiritul paradoxal, nici numai pentru avantajul, oricât de substanțial, de a-i transfera lui Lupin-hoțul, secretele lui Lupin-polițistul; el cedează aci, în primul rînd, nevoii reale de a oferi spiritului său proteic o arie de luptă incomparabil mai largă decît aceea pe care hoția și excrocheria o oferă instinctului său de haiduc generos. Nici în privința asta nu-i lipsea lui Lebianc o tradiție; cea mai recentă era aceea a lui Balzac cu al său Vautrin, ocnașul devenit la bătrînețe șeful siguranței parisiene după modelul de altfel real al unui anume Vidocq ajuns șef de siguranță după ce fusese ocnaș.

Astăzi e sigur că Lebianc a avut în față experiența decisivă a lui Conan Doyle. El l'a conceput pe Arsene Lupin ca pe o replică franțuzească a lui Sherlock Holmes; mai mult chiar: ca pe un adversar. Un episod în coada primei fascicole (*Gentleman-cambrioleur*) — „Herlock Sholmes sosește prea tîrziu”, e de fapt prefața unui întreg roman dedicat luptei dintre cei doi mari, hoțul și detectivul național: *„Arsene Lupin contra lui Herlock Sholmes”*. Numele lui Sherlock Holmes în grafia lui Lebianc trădează nu numai înclinarea autorului pentru parodie și gustul eroului pentru farsă, ci însuși spiritul polemic al „întrecerii”. E o luptă a creierilor, ca să folosim formula strindbergiană, o luptă în care va învinge, firește, francezul.

Ce-i drept, imaginînd această confruntare, Lebianc, cum spuneam, scriitor mediocru, cedează mai degrabă unui anume spirit patriotic. Deși episoadele în care apare Holmes nu sînt mai puțin ingenioase ca altele (vezi de pildă *Comoara regilor Franței*), Lebianc nu găsește întotdeauna mijloacele cele mai nimerite și nu inventează întotdeauna împrejurările cele mai edificatoare care pot să pună în evidență originalitatea eroului său vizavi de aceea a ilustrului detectiv britanic. Totuși, din' ansamblul isprăvilor lui Arsene

Lupin, putem afla foarte bine tot ceea ce îl definește în raport cu Sherlock Holmes și este evident că tocmai în raport cu acesta se definește cel mai complet și mai pregnant.

Primul lucru care izbește la Arsene Lupin, cînd îl punem alături de Sherlock Holmes (sau de Herlock Sholmes, cum îi spune Lebianc), este complicația biografiei. Despre Sherlock Holmes nu știm aproape nimic; el este un erou mitic, fără părinți și fără progenitură. Am zice chiar, fără prieteni. Doctorul Watson e mai degrabă un confidant în tradiția acelora din teatrul clasic, un personaj menit să convertească monologul în dialog, să îngăduie eroului să se exprime și acțiunii să propășească; el s-a născut dintr-o necesitate tehnică și numai arta scriitorului a pus pe scheletul lui nițică carne și aceea împrumutată din rezervele unui Sancho Pánza naiv, dar nu lipsit de bun simț; la urma urmei Watson nici nu este un personaj; dacă procesul de deslegare a enigmei este în curs, menirea lui Watson e să pună cu glas tare întrebările pe care și le pune Holmes însuși: în ipostaza asta e un megafon cu funcția limitată de a economisi vocea unui zeu; dacă enigma a fost deslegată, menirea lui Watson e să refacă un drum parcurs, să repete întrebările pe care Holmes și le-a pus de mult și răspunsurile de mult date: în ipostaza asta el este ecoul amplificat al unei inteligențe active. Cu Watson sau fără, singurătatea lui Holmes nu e mai puțin reală. Arsene Lupin însă nu e niciodată singur; în jurul lui e un foșnet nesfîrșit de personaje; îi cunoaștem tatăl, mama, ba chiar doica (Victoire); aventurile lui sentimentale sînt nesfîrșite; aproape că nu e femeie care să treacă pe lângă dînsul — și numărul lor e legiune — care să nu-i devină amantă: amante nemaipomenit de iubete și de îndatorate; căsătorit de cîteva ori, vădov (firește, pentru ca să i se cruțe gentilomului păcatul bigamiei), cu cîteva rînduri de copii (unul, Jean, dispăre la naștere, răpit de geloasa contesă de Cagliostro, altul, o fată, Genevieve, e gata să

...e mărite în fascicola „813” cu un sot bine ales de un tată grijuliu) — aventurierul nostru trăiește o viață agitată, de o complicație nebună. În timp ce englezul nu are mai nici un ajutor, francezul întreține o groază de relații în toate straturile societății, complicități în toate sferile, inclusiv în sfera puterii de stat și deține o avere fabuloasă, comoara obscură a unui Monte-Cristo, cu tot ceea ce implică administrarea ei. Caracteristic pentru englez : locuința lui e una singură, în văzul lumii, aceea faimoasă din **Backer street**. Francezul posedă sumedenie de proprietăți, o infinitate de tainițe, o locuință de fapt labirintică, întotdeauna cu mai multe uși decit poate imagina un om cumsecade.

Ca fizionomie morală : francezul e profund „neserios”. Englezul e grav, chiar cind e bine dispus. Lupin e un farsor educat la școala propriei sale indeletniciri, căci ex-crocheria e, în ultimă instanță, o farsă — o farsă în beneficiul farsorului. De aici lipsa de gravitate a tuturor gesturilor lui Lupin. Aventurile lui se citesc zimbînd. Aici crimele nu înfioară pe nimeni, iar ucigașii, sadicii, sau nebunii sînt absolut plictisitori. Lebianc n-a putut fi niciodată autorul unui roman de atmosferă așa cum e Doyle în **Cîțele din Baskerville**. Cele treizeci de cadavre din **Piatra miraculoasă** nu ne stîrnesc nici cel mai mic interes și nimic mai semnificativ pentru spiritul de farsă al autorului însuși ca strădaniile lui Arsene Lupin care aranjează, era să zicem care machiază, realitatea potrivit unei preziceri seculare, anume pentru ca „să se împlinească scripturile” ; în același timp, nimic mai grotesc ca episodul în care Lupin, deghizat în druid, joacă tontoroii în fața ucigașului sadic înmărmurit să constate că prezicerea se împlinește întocmai, în toate detaliile ei. Lebianc are probabil naivitatea de a crede că imbină, după canonul clasic, comicul cu tragicul, dar rezultatul final nu stîrnește nici un fior. Și asta nu numai pentru că este un artist modest ; romanul lui polițist (cînd e pur și simplu polițist și

nu un roman de aventuri, cu aventuri imai mult sau mai puțin abracadabrante) împărtășește cu tot genul, refuzul tragediei. într-adevăr, cea mai bună dovadă că nu cadavrele fac tragedia, o constituie romanul polițist ; tragicul aici e mai ales o chestiune de tehnică ; tragicul e mecanic și mecanica asta, care cînd nu ține de însuși mecanismul vieții, ține de mecanismul enigmei polițiste, distruge fiorul tragic. Cînd scriitorul e modest cum e Lebianc și cum sînt, în definitiv, aproape toți romancierii specializați, lucrul e și mai evident. Tragic nu e nici Doyle : pentru că-i interzice genul ; dar e mai grav, și dacă unele din povestirile sale ne fac să zimbim, asta vine, în bună măsură, de acolo că tehnica lui Holmes și mai ales mijloacele lui, ni se par azi nițel desuete.

Nimic mai strein lui Holmes ca spiritul de farsă ; englezul acesta este întotdeauna el însuși și nimic altceva ; machiajul îi împrumută, cu totul circumstanțial, o față ; sub orice grimă detectivul rămîne detectiv. Arsene Lupin e cameleon din vocație ; ca odinioară Vautrin, cunoscut în lumea ocnașilor cu porecla faimoasă Înșală-Moartea și aiurea, sub numele onorabil al abatelui de Herrera, Arsene Lupin folosește o întreagă colecție de nume : Paul (sau Bernard) d'Andresy, Horace Vermont, colonel Sarmiento, cavalier Florian, duce de Charmerace, prinț Renin sau Sernine, don Luiz Perenna. Cavalier, duce, prinț, grand de Spania ; francez, rus și spaniol ; șef al siguranței parisiene <Lenormand), el e, în toate cazurile, personajul pe care îl intrupează. Arsene Lupin joacă teatru, vocația lui esențială este aceea a unui actor, a unuia care uneori joacă simultan mai multe roluri și farmecul lui vine din plăcerea evidentă cu care intră în pielea personajului : sub înfățișarea prințului Sernine e membrul bine cunoscut al coloniei ruse, se bate în duel, frecventează opera și cursele, cînează la cutare înalt demnitar ; dacă e don Luiz, apoi e un adevărat conchistador, atît numai că a renunțat la corabia cu pînze în

favoarea unui submersibil modern și comod ; dacă e Lenormand, șef al siguranței, se indeletnicește cu rezolvarea afacerilor criminale. În timp ce Sherlock Holmes nu vrea să fie nimic altceva decât Sherlock Holmes, detectiv amator, cuibărit în propriul său nume și în propria sa profesiune ca un nucleu în potoplasma care îl hrănește, Arsene Lupin are mereu nevoie de un alt nume și de nesfârșite indeletniciri pentru a-și sugera posibilitatea unui alt destin. În sensul acesta, francezul este un evadat perpetuu.

Preferința pentru particula nobiliară și pentru titlurile aristocratice, chiar eleganța distinctivă și ironia superioară sint semnele unei megalomanii. Dar e un megaloman cu gustul istoriei. El citește viața lui Cesar și visează „un Plutarc al meu”, așa dar nu un oarecare cronicar modest de tipul lui Watson, ci un istoric capabil să descifreze un destin. Când Lupin negociază într-o închisoare parisiiană cu Kaizerul, introdus incognito, afaceri de stat care angajează soarta Franței și a Europei (episod, de altfel, perfect absurd), el trebuie să aibă, asemeni lui d'Artagnan, sentimentul, oricât de obscur, că face istorie. Asemeni abatelui de Herrera care concepe, în spatele lui Lucien de Rubempre, imensa mașinărie ce trebuie să-l propulseze în sfera bogăției și puterii, Lupin încearcă, exact pentru aceleași rațiuni, să facă din Pierre Leduc, obscur poet francez, un prinț german. Dar ca și în Balzac, poetul acesta, ființă fragilă, se sinucide inoportun, compromițând întreaga mașinărie. Notabilă, pentru definierea megalomaniei lui Lupin, rămîne efortul de a participa la istorie. Chiar cînd renunță a fi duce, prinț sau grand de Spania, pentru a fi polițist, încă nu acceptă a fi un polițist oarecare ci un șef de poliție, un șef de siguranță tot atît de puternic, de respectat și de prețuit ca șef de poliție pe cît e ca gentlernancombrioleur. Am fi ispitiți chiar a zice că avem aci mai mult decît expresia unei megalomanii : semnul unei năzuințe titanice pentru

o existență atotcuprinzătoare. Aventurile lui Arsene Lupin sint un fel de Comedie Polițistă după modelul **Comediei Umare**, cu un personaj care năzuește, asemeni scriitorului însuși, să se substituie tuturor personajelor, chiar și polițistului care îl urmărește. Ca o divinitate asiatică, Arsene Lupin are o mie de fețe și adună simultan sub scepstrul său monden principiul binelui și al răului.

În fine, francezul e un sentimental foarte atașat femeilor pe care le iubește, chiar dacă nu foarte credincios; tată bun, amant pasionat — și dăruirea în dragoste e și ea o formă de generozitate — prieten de nădejde și, cînd e nevoie, justițiar, Arsene Lupin e intruchiparea eroului unanim generos. Sherlock Holmes nu iubește pe nimeni, compasiunea lui e principială, generozitatea lui e în însăși formula profesiunii.

Educația englezului este strict științifică. Are cunoștințe mai imult sau mai puțin întinse în geologie, botanică, anatomie ; în ce privește chimia, dreptul, literatura senzațională și criminalistică, acestea sint pasiuni absolute. E în același timp un amator de artă : scrie o monografie despre mofetele polifonice ale lui Lassus, — lucru poate nu cu totul lipsit de semnificație dacă te gîndești la arta eminentemente polifonică a detectivului de a innădi indiciile și de a urmări simuitan mai multe piste, — o alta despre vechi manuscrise ; se ocupă de pictura maeștrilor belgieni. Chimia îl atrage pentru că-i îngăduie studiul otrăvurilor ; grima e o artă derivată din studiul fizionomiilor ; boxul, scrima și revolverul sint instrumentele unei științe a apărării ; pină și recreația, eminentemente intelectuală — citește cărți de specialitate, sau cîntă la vioară — e o parte a unui sistem de lucru. Dar mai hotărîtoare chiar decît educația sa științifică e spiritul științific care îl animă : un spirit care refuză orice superstiție și orice explicație lăaturalnică și acționează întotdeauna în sensul rațiunii. Educația francezului a urmat linia mai si-

uoasă a existenței sale frământate. Ir închisoare citește **Cultul eroilor** H. Carlyle (**A. L. Gentlemen-cam-hrioleur**): ceea ce va să zică că ambiția sa e orientată de gustul fantelor mari, și **Epictet**, o ediție din 1639, ceea ce ar trebui să sugereze firește, nu o înclinare pentru stoicism, ci gustul pentru rafinarea intelectului și chiar gusturi mai rafinate, de bibliofil. Convocarea istoriei în deslegarea șaradelor de tot felul, ar putea atesta un studiu adecvat al istoriei. Priceperea de care dă dovadă în alegerea mobilei, tapiseriilor și bijuteriilor, a unui critic de artă; cînd dă peste imitații sau obiecte cu totul lipsite de valoare, are reacția ironică a unui specialist imposibil de înșelat și-și refuză osteneala de a le fura. Nu-i lipsesc cunoștințele propriu zis științifice; „piatra miraculoasă” din **Insula celor 30 de sicrie** e de fapt un zăcămint de radiu și Arsene Lupin dă explicații cu privire la unele fenomene de iradiere, ba pomenește chiar, pentru uzul demonstrației, de Becquerel și Curie și făgăduiește să folosească parte din resursele sale financiare ca să dăruiască Franței (suprem patriotism și orgoliu național!) un laborator pentru studiul radiului. O poveste ca **Dama cu satirul (Cele opt lovituri ale orologiului)** e evident îndatorată progresului psihologiei, studiilor schizofreniei și psihologiei criminale, unele din ele celebre pe la începutul secolului ca acelea ale lui Lombroso. Aici Arsene Lupin explică o succesiune de asasinat prin manifestarea demențială a unei femei sdruncinate de moartea copiilor: torturată de insomnie, gîtuindu-și odată cîinele și bîgînd de seamă că fapta e urmată de somn, ucide, pentru ca să „fure somnul victimelor”; de fapt concentrarea nervoasă pe care o solicită crima atrage imperios, după sine, nevoia absolută de somn. Povestirea, în multe privințe excelentă, trebuie să i se ti părut lui Lebianc foarte interesantă căci mai Mia o dată tema nebuniei în **Insula celor 30 de sicrie** în care un nebun grandoman și sadic, fiu natural al

lui Ludovic al Bavariei, urmînd ad litteram indicațiile unei profeții, ucide treizeci de oameni și-și sacrifică soția pentru ca să-și adjucece o comoară. Povestirea e de astă dată stupidă și incredibilă, dar explicația crimei începe, ca și în **Dama cu satirul**, prin demontarea meoanismului secret al demenței. De fapt, explicațiile sint, în toate cazurile, pseudo-științifice; Arsene Lupin nu e un om de știință, e un om cu experiență, adică un psiholog de circumstanță. E limpede: Leblanc se inspiră din știința epocii, chiar dacă aceasta intră în atenția sa pe cale curent jurnalistică. în timp ce Conan Doyle, doctor în medicină, are el însuși o formație științifică, Lebianc rămîne un literat pentru care știința este un motiv literar ca oricare altul.

Arsene Lupin învingător al lui Sherlock Holmes, asta ar fi în concepția lui Lebianc nu neapărat victoria unei metode deosebite, ci triumful unei inteligențe superioare. Dar care e, în definitiv, criteriul acestei superiorități? Lebianc n-o spune nicăieri lămurit, dar ea e implicată în condiția eroului său.

Inteligențe logice avem în ambele cazuri. Pentru Lebianc însă s-ar zice că logica lui Holmes e mai terestră, are întotdeauna nevoie de un suport material (de un indiciu). Logica lui Arsene Lupin e mai suplă, dacă-i lipsește o verigă, n-o caută, o inventează. Ipoteza, care e un instrument de lucru în orice efort logic, în cazul lui Lupin ar fi un instrument curent; pe o ipoteză se întemeiază cîteodată soluția unei enigme. Operația cea mai obișnuită a lui Holmes e una de deducție; Lupin are intuiții: el fantazează adică, acolo unde englezul deduce.

Amîndoi sint apoi mari vinători. în sensul cel mai propriu al cuvîntului; vinătorul este de altfel strămoșul direct al detectivului; vinătorul caută urme de pași și crengi rupte, indiciile lui sint în general acelea pe care i le oferă condițiile omului supus încă pămîntului; de la amprenta unei copite la amprenta unui deget de om, tehnica

vinătorului s-a rafinat, dar spiritul e același. Lupin, în dubla ipostază a următorului și urmăritului are, s-ar zice, față de Holmes, un avantaj. Dar care este valoarea exactă a acestui avantaj alături de avantajul specializării absolute a lui Holmes? La urma urmei, deși nu este nimic alta decât un detectiv, Holmes este destul de mare pentru ca să intre, cu un efort de imaginație, în pielea oricărui răufăcător.

Lupin, ca și Holmes de altfel, desleagă enigmele uneori prin simplu efort intelectual. în cazul **Damei cu satirul**, după ce adună toate datele existente, ajunge la concluzia că în succesiunea de crime nu există nici o logică, sau mai bine zis că există o logică, dar că e una de nebun. De aici și începe desiegarea propriu zisă a enigmei: Lupin nu caută un ucigaș oarecare, ci un nebun; unul care ucide numai femei al căror nume începe cu litera H, și așa mai departe. Detaliile, adesea fanteziste, sînt menite, ca în orice enigmă polițistă, să distragă atenția, dar procedeul e semnificativ: un efort de logică care să încorporeze într-o singură explicație, o disparitate de „semne”. Asemenea intuiții sînt foarte frecvente în activitatea lui Lupin; cu un efort de concentrare, el desleagă nenumărate șarade în sensul cel mai exact al cuvintului (vezi **Contesa de Cagliostro**, **Șaptele de cupă**, **Herlock Sholmes sosește prea tîrziu**, **Jocul razelor**, **Semnul umbrei** etc.). Uneori loviturile pe care le pune Arsene Lupin la cale sînt ele înșile sub semnul șaradei: au adică logica unui cap eminentă inteligent; ca polițist desleagă șarade, ca hoit, le fabrică.

în ce ar sta, așa dar, superioritatea lui Lupin? într-un plus de fantezie și de intuiție. Adevărul e că spiritul partizan și patern care decide, sub pana lui Lebianc, victoria lui Arsene Lupin, se întemeiază de fapt pe sentimentul francezului că personajul său e mai complex și mai complet. O existență tumultoasă îi dă sentimentul unui contact mai larg cu umanitatea, știința lui Lupin despre om ar fi carevasă-

zică mai vastă. Eroarea e vădită: Lupin nu e mai complex, e mai complicat. Experiența lumii e implicită în mitul lui Holmes; n-avem nevoie să cunoaștem femeile pe care le-a iubit, nici toate secretele vieții sale domestice, pentru ca să ne convingem de experiența lui; forța acestei experiențe stă tocmai în faptul că n-o cunoaștem așa cum nu cunoaștem niciodată toate resursele unei ființe excepționale; experiența lui Holmes, anterioară aventurilor sale polițiste, e arma lui secretă: o acceptăm în consecințele ei, chiar fără s-o cunoaștem, așa cum îi acceptăm geniul deși îi ignorăm resorturile cele mai adînci.

O altă iluzie a lui Lebianc e aceea că mijloacele lui Lupin ar fi mai mari și deci mai eficiente. E adevărat, sub raport strict material, mijloacele lui Lupin sînt mai mari, dar nu mai superioare. Lupin are complici, adică un aparat care lucrează pentru el și posedă mijloace financiare uriașe; Sherlock Holmes nu are nimic altceva decât inteligența lui și, practic, e singur. Dar tocmai în asta stă superioritatea lui — evident, superioritatea lui ca personaj literar — în faptul că e singur. De altfel, în povestirile cele mai bune ale lui Lebianc, îndeosebi în povestirile din primele fascicule ale seriei, în care Lupin face mai ales treabă de detectiv, Lupin este singur, cutare sau cutare personaj din preajma lui jucînd exclusiv rolul lui Watson pe lângă Holmes (de ex. **Cele opt lovituri ale orologiu-lui**). Aici modelul e încă Conan Doyle și va mai trebui să treacă mult timp pentru ca influența acestuia să se diminueze și asta nu întotdeauna în avantajul lui Lebianc. Și nu numai în povestirile cele mai reușite, dar și în momentele cele mai bune, Lupin e singur. Ori de cite ori dă soluția unei enigme prin simplu efort intelectual, Lupin e, de fapt, în postura lui Holmes. Nu-l mai deosebește atunci de Holmes decât heraldica mondenității: jobenul și monoclul; cu șapca în cap și cu pipa în gură, Lupin poate să se substituie în toată liniștea lui Holmes însuși. Fără să vrea, Le-

• se apropie de idealul lui **Lebianc** și idealul ar fi acela al eroului 'P'... enigme. Vtiste fără să iasă din casă. Azi W că idealul detectivului absolut fi acela al unei mașini electrice. **căreia** i s-ar programa toate funcțiile ca să livreze într-un minut numele criminalului. Cu o mașină electronică, enigmele sfinxului încetează de a fi o putere terifiantă, în asemenea momente de concentrare intelectuală, inteligența lui Lupin, tot atât de abstractă ca aceea a lui Holmes.

Ultima iluzie a lui Lebianc e... legată de forța psihologiei. Psihologia lui Holmes a rămas, s-ar zice tributară studiului fizionomiei; Lupin ar merge mai adine: e psiholog; într-un film văzut întâmplător, el descifrează o dramă posibilă (**Filmul revelator**). Superstiția asta a psihologiei în romanul polițist, vădită mai ales în primele romane ale genului, la un Gaboriau de pildă, datează din epoca romanului psihologic și se risipește imediat ce romanul polițist se diferențiază cu statutul unui gen de sine stătător. La drept vorbind, psihologia nu lipsește într-un bun roman polițist, numai că e sumară și subsumată hotărât necesităților demonstrației. Totul e o chestiune de dosaj (și de talent): când psihologia covârșește enigma, romanul încețază pur și simplu de a fi polițist; fără pătrundere psihologică, și fără armătura lui ideologică, **Crimă și pedeapsă** ar putea fi semnat de orice fabricant de enigme. Scutit de superstiția psihologiei, antrenat de instinctul său artistic, Doyle acționa, fără să-și dea seama, în sensul definirii romanului polițist. El e, în felul său, un clasic; Lebianc e un epigon isteț.

Alături de Lupin, tumultos, fantasmatic și excesiv complicat, Holmes pare liniar, și chiar așa și e: schematic. Dar tocmai în asta stă tăria lui ca personaj literar: el se definește exclusiv prin puterea inteligenței; nimic mai expresiv, sub raport artistic, ca această inteligență scutită de orice înfringere. în-

frângerea programată de Lebianc în fața lui Lupin e în primul rând, o greșală estetică. Holmes e, prin definiție, invincibil. Invincibilitatea acestui Fătifateligent, uscățiv și liber de ispitele oricărei Ilene Cosinzene, e produsul metaforic al acelei credințe străvechi — ea însăși invincibilă — potrivit căreia spiritul vieții e întotdeauna mai tare decât spiritul morții.

Principiul invincibilității îl regăsim în toată descendența literară a lui Holmes, de la Arsene Lupin la Sfintul. Dar Holmes e mai mult decât invincibil: e nemuritor. Lucru pe care nu l-a înțeles prea bine nici Doyle însuși. Când Doyle, mai ostentat decât propriul său erou, a scris că Holmes a pierit, cetitorii au protestat; ei știau mai bine decât Doyle că Holmes nu putea să moară. Și Doyle a fost obligat să anunțe nu învierea lui, ci pur și simplu că n-a murit. Cum niciodată și nicăieri nu s-a stabilit moartea lui, el continuă, cu siguranță, să trăiască și să deslege enigme. Holmes, eternul deslegător de enigme! Pină și seriile televiziunii nu fac altceva decât să transpună în imagine principiul fecund al fascicolei de aventuri stampilate de eternul „va urma”. Formula însăși e o făgăduială a infinitului.

La Lebianc genul e impur: romanul polițist se împletește cu aventura sentimentală, uneori chiar cu aventura exotică; se simte încă prea mult în el „Misterele Parisului” și adesea chiar tradiția împovărătoare a „Comediei umane”. Dar interesul unui personaj ca Arsene Lupin vine, dincolo de orice premeditare literară, din faptul că el este întruparea unei duplicități: s-ar zice, într-adevăr, că în orice criminal trăiește potențial un polițist, că în orice bun polițist trăiește un criminal; precauțiile unuia sint întotdeauna în funcție de un polițist ipotetic, deducțiile celuilalt n-ar fi posibile fără capacitatea de a imagina din unghiul de vedere al ucigașului. Nu exclama odată Sherlock Holmes: „Ce noroc pentru omenire că nu sint criminal”?

m. petroveanu

ileana vrancea: „e. lovinescu, artistul"

Cel de al doilea volum dedicat de Ileana Vrancea studiului moștenirii lovinesciene are la bază o ambiție mai adincă decît lasă să se creadă titlul cărții și chiar capitolul destinat beletristicii criticului (schițele și povestirile de tinerete, romanele maturității, memorialistica). Aceasta permite, cum sîntem avertizați în introducere, accesul la arcanele, gelos păzite, ale unui suflet aparent identic cu sine în manifestările cele mai diferite, neclintit în masca lui apoliniană, cum o denumea G. Călinescu, și pe care numai Camil Petrescu o credea paștîșă. Olimpianismul lovinescian, fără a fi o atitudine de împrumut, este unul din polii psihologiei criticului, străbătut doar în ascuns de apeluri contrarii, de o tensiune cu răbufniri uneori în afară. Ileana Vrancea postulează existența unei drame a creației care l-ar fi stăpînit pe Lovinescu de-a lungul vieții lui tihnite, placidă pentru toți cei ce l-au cunoscut.

Verdictul negativ, dat pînă și de admiratorii și discipolii criticului operei de ficțiune a acestuia, nu o intimidază pe Ileana Vrancea, ba s-ar spune că o stimulează în lansarea unei ipoteze cutezătoare. Recunoscînd justetea aprecierii, adăugînd două noi argumente întru confirmarea sentinței, criticul reclamă totuși reconsiderarea, din perspec-

tiva propusă, a producției literare lovinesciene, cu făgăduiala că sta va dobîndi astfel un spor^{af} atracție artistică: „Eliminînd <Uf din discuție orice abordare de sin stătătoare a beletristicii și privind ca parte integrantă a unei struct[^] unitare, ea capătă atributele „rezervor fosforescent, care își aruna din interior luminile asupra, critici și asupra psihologiei estetice o set?^a utorului. Ca valori autonome, „manele apar plante plăpînde, racordate la întreg, la zona dominanți a criticii, seva lor colorează prin rafificații nebănuite un teren a cirni vastitate punctează repere distincte In ipostaza dobîndită prin oceastj racordare, și beletristica apare \% altă lumină; unele din elemente cărora li s-a conferit valoare (ele, ganța stilistică), apar mult mai p%. țin strălucitoare, în timp ce altele tratate îndeobște cu asprime (pa-leologia personajelor) își dezvoltă fațete nebănuite" (p. 16). Cum se articulează supoziția? Structură fundamen-tal artistică, Lovinescu s-a dorit un creator, în accepția plenară a noțiunii, aceea de romancier obiectiv, în stare să forjeze un univers independent de lumea lui interioară, populat cu eroi mișcîndu-se plini de vitalitate pe traiectul lor propriu. Conștient însă de timpuriu de solici-tările multiple ale firii sale (priatre care era cea mai puternică che-marea critică, în genere, aplicarea studioasă), el poartă blestemul spiri-telor dilematice, menite să se caute mai curînd decît să se găsească, să se cristalizeze în chip eminent, pe o direcție majoră, dacă nu unică. De aci, tonalitatea de anxietate, împinsă, în ceasurile teribile ale auto-coc-fruntării, pînă la aprehensiunea ra-tării. Hotărât, totuși, a-și înfrunta ^demonul" original, E. Lovinescu nu numai ca, din pudoare și orgo-liu, și-ar fi tăinuit indoielile, dar ar fi lucrat împotriva naturii lui divergente, consacrin-du-se edificării sistematice a operei sale epice, ridi-cînd roman după roman, cu o tenacitate chinuitoare, nu o dată ilu-zionată în privința rezultatelor, de regulă însă clar-văzătoare, lipsita de prezumție, de hipertrofia propor-

pentru E. Lovinescu, spune
 "năzuința supremă,
 "Trinicipal în jurul căruia se
 Centrează toate firele, este hră-
 ^n vocației epice și, în același
 • n conștiința debilității ei. Con-
 S diagnosticului exegetei, duali-
 ;ltpa aceasta dureroasa poate fi de-
 72f din mărturisirile piezișe ale
 rtimei" făcute prin intermediul
 "Irwrajelor alegorice din întiul
 •Sum de „Critici”, apoi din subiec-
 „l de doctorat parizian („Jean Jac-
 Mies V/eiss, un poligraf de mare
 talent risipit”), din cultul pentru
 Maiorescu ca personalitate poli-
 valentă din studiile închinat lui
 Asachi'sau Negruzzi, ca figuri ju-
 decabile „după inițiative și nu reali-
 gn” dar mai ales din tipul erou-
 lui favorit al romancierului, veri-
 tabil alter ego. E vorba de Bizu
 din romanul cu acelaș titlu și pro-
 totip al lui Eminescu din „Mite” și
 Bălăuca” dar și de Diana din
 "piru-n patru” sau de Mili, pre-
 zentă în romanul căruia îi impru-
 mută numele, și în „Acord final”.
 Sensibilitatea extremă, introvertirea,
 înclinația spre idealizarea raportu-
 rilor umane, oroarea de brutalitatea
 simțurilor și, în genere, de pofta de
 a trăi cu toate instinctele, în avanta-
 jul unei atitudini contemplative, ve-
 cină însă cu abulia, și a unei in-
 tense capacități reflexiunii, iată no-
 tele caracteristice tipurilor de pre-
 dilecție ale lui Lovinescu roman-
 cierul. Simpatia părintelui lor, per-
 ceptibilă și prin contrast, prin aver-
 siunea față de temperamentele prea
 "carnale (masculine ori feminine,
 n-are importanță), le acuză caracte-
 terul de proiecții subiective, de fan-
 tasme ale uneia și aceleiași con-
 științe: E. Lovinescu. Anchetă Ilea-
 nei Vrancea identifică sigiliul mo-
 dului de viață și viselor lovinesci-
 ene despre societate și individ,
 despre bărbat și femeie, bătrini și
 urmași, om și cosmos, în nostalgia
 bucolică, aproape sadoveniană, a
 scriitorului Lovinescu (paradoxal
 pentru criticul din el, adversar al
 lui Sadoveanu!), sau cel puțin în
 conduita eroilor săi inofensivi, re-
 tractili, transparenți ca în imagir.ii
 de paradis ale copilăriei. Pentru

Ileana Vrancea, și modalitatea ana-
 litică a scrisului lovinescian din
 seria romanelor citate reflectă com-
 plexiunea autorului, alcătuirea lui
 timidă, meandrică, alarmată de
 frica sacrificării nuanțelor sau a ig-
 norării resorturilor delicate ale su-
 fletului. Așa s-ar explica, între al-
 tele, admirația și sentimentul de in-
 ferioritate încercat de E. Lovinescu
 în fața Hortensiei Papadat-Bengescu,
 care, din ucenic al atelierului „Sbu-
 rătorului” apare drept maestră și
 zeiță tutelară. în ce privește „Mă-
 lurenii”, roman de dimensiuni
 enorme, rămas nefinisat și publicat
 numai fragmentar, acesta reflectă
 voința de realizare într-o formă im-
 personală de obiectivare, într-o con-
 strucție epică tradițională. „Judecînd
 după fragmentele publicate, inten-
 ția de cuprindere monografică prin
 ritmice alternări de planuri pare
 evidentă”, notează Ileana Vrancea.
 Intenția, într-adevăr, a fost aceasta.
 S-a infăptuit însă? Comentatoarea
 răspunde în câteva rinduri negativ,
 precizînd că romanul are valoare
 de simptom, invederînd sfortarea de
 ieșire din sine a scriitorului, de de-
 pășire a tipului de erou apatic, prin
 concentrarea în jurul pasiunilor
 vieții — ariviști triumfători sau pră-
 bușiți în luptă — respinși de la „fes-
 tinul existenței”, nu datorită lipsei
 de vocație, ci slăbiciunilor de „ca-
 racter”, vulnerabilității armăturii lor
 sufletești, tarelor personale sau he-
 reditare (degenerescenta). în ciuda
 restricțiilor proclamate, Ileana Vran-
 cea se antrenează într-o analiză dis-
 proporționată față de valoarea arti-
 stică a cărții, expunînd pe larg
 acțiunea, deșirînd trama unei serii
 de intrigi subterane asupra căreia
 Lovinescu nu se știe dacă n-ar fi
 revenit, ca și cum romanul ar fi o
 operă realmente izbutită. Elanul o
 determină ca, pe temeiul unei para-
 lele între Mălureni pe de o parte și
 „Craii de Curtea veche”, „Lunatecii”,
 și epica călinesoiană, și pe de alta,
 să citească în cel dintâi un model, e
 drapt inconștient asimilat, pentru
 celelalte. Concluzie greu acceptabilă,
 de n-ar fi decît din considerente
 materiale („Mălurenii” a apărut în
 fragmente). în schimb, ne smulge

acordul avizul după care latura cea mai viabilă a „Mălurenilor” ar fi cea portretistică. Dacă așa stau lucrurile, atunci ne putem întreba dacă forajul critic atât de minuțios nu este disproporționat față de rezultat, și dacă nu există o contradicție între teza solidității epice a cărții și punctul de vedere opus, din finalul capitolului respectiv („*Ne dăm seama, fie și cu ajutorul mior fragmente, că Lovinescu nu a biruit o himeră : Mălurenii, ca frescă epică de largă respirație există*”). Dar asemenea inconsecvențe, ivite poate în vertijul condeiului, căzut victimă deliciilor analizei, sînt negliabile. Ce vrea însă să demonstreze finalmente Ileana Vrancea, ce concluzii semnificative pentru critica lui Lovinescu scoate autoarea din studiul artei lui românești? Atrăgîndu-ne atenția că „*important... nu este constatarea contrastului dintre modelul adoptat și fondul real al omului, ci efortul permanent, tenace, de a corespunde măștii adoptate, de a elimina contrastul*”, se emite ideea că Eugen Lovinescu „*și-a pus întreaga activitate, inclusiv critica, sub semnul vocației artistice, izbutind să determine, din acest unghi de vedere, mutația esențială în evoluția criticii românești*”. Datorită aspirației spre creație, și încă spre o creație aptă să resoarbă tensiunea pe care dorința de conformare la „modelul” unei estetici clasicizante și al unei arte epice obiective a suscitată-o temperamentului său, în

fond puternic subiectiv, E. Lovin a devenit un critic artist, un /v/ promotor al valorii **unicității** sîngurei metode adecvate peren ^ acesteia : **portretul** (critic), **uf** pentru care, preluînd și formui.° Thibaudet referitoare la critica tiștilor („*ă cote des maitre\$ ^ f critique il y a la critique des tres*”), Ileana Vrancea vede impresionismul criticului lovinesc.° biruința artei portretistice a romacierului Lovinescu. întreprindă efectuată cu un patos, cu o " tare ce o face să regăsească chi in paginile lovinesciene despre sesitorii minori în rîndurile cele mai înveninate de resentimente și f mizantropie ale memorialistului (J în operele lui de istorie literară jm' personale în principiu (monografiile despre Titu Maiorescu, Antologjunimiștilor, etc.) amprenta unui ta lent portretistic atât de viguros, j. cit purtătorul este denumit „maestrul criticii maestrilor”. Ne miră înă că, lansînd supoziția transferului de mijloace pentru a elucida natura criticii lovinesciene, Ileana Vrancea ni a extins „drama” artistului la ia. treaga psihologie a criticului. Oare tensiunea subiectiv-obiectivă din conștiința lui E. Lovinescu romancierul nu se regăsește, mutatis-mutandis, în spiritul criticului, în continua sa sfortare de a-și obiectiva impresiile, de a le revizui sub presiunea timpului, de a le supune unei judecări mai mult ori mai puțin verificabile și a le conferi relieful încadrării istorice ?

mircea martin: „generație și creație”

Relativa discreție cu care, pînă la notorietatea bruscă adusă de premiul Uniunii Scriitorilor pentru debutanți,

numele lui Mircea Martin a circulat chiar în mediile literare, nu se datorește numai cadrului oarecum închis unde el s-a afirmat, cronio literară a „Amfiteatrului”, revistă circumscrisă la cercurile studențești; trăsătura, decurgînd probabil și (to temperamentul laureatului, face pa* din maniera lui critică, din întreaga lui atitudine față de fenomenul literar. Spre deosebire de alți emu de aceeași vîrstă, Mircea Martluînd în mină pana, nu o confund

••macele de produs zgomot sau, cu Preferați, focuri de artificii. d3... f) „a oricit de bănuitori am... „tPrt depista în paginile cărții... „l ostentației, ale efortului, fie... sit de a smulge spectatorilor... „lrginea arenei literare aplauze, „... „demonstrații de jonglerie în... „ală de pretenții savante, de... Sate „originală”. De o se... tate profesionala consecventa, S d e maliție dar nu și de flexi... X'te de destindere a tonului, Mir... Martin trece direct la obiect,

Z a-1 situa într-o anume perspectivă de a-1 înscrie pe orbita lui firească de idei și teme, de modalități sau tip... P... Pt... estetică, notat cu simțul — pe care cultura... l poate decît consolida, nu și ir-firipa — acela al valorilor, criticul ia repede-măsura talentului, distinge direcțiile fecunde de drumurile sterile, avertizînd, în spiritul unei semnalări fraterne, de nu și complice, asupra tonului fals sau improvizației, asupra confuziilor cu privire la natura vocațiilor încercate. Articolele sale nu sînt de aceea recenzii, nici cronici, ci mici sinteze cii deschidere spre evoluția posibilă a celor în cauză. Ținuta e remarcabilă, mai ales că, programatic, criticul și-a dedicat volumul generației lui sau celor imediat apropiate (excepție fac cronicile la „Viața lui Ai. Macedonski” de Adrian Marino, „Poezia lui Eminescu” de Ion Negoitescu, „Călătoriile Renașterii și noi structuri literare” de Edgar Papu). Iată cîteva exemple, din care se vede cum simpatia nu exclude distanțarea, chiar rezerva critică: „Marin Sorescu pare sortit să scrie într-una *Arte poetice». Meditația asupra lumii se confundă la el cu aceea asupra poeziei... Lumea întregă devine o perifrază la poezia sa. Singurul reproș care se poate aduce unei astfel de poezii, de netăgăduită ținută meditativă, este acela fă viziunea nu covîrșește întotdeauna spectacolul. Multe din poezii sale sînt convenabile prin re-P* Și nu prin mesaj. Acest reproș * agravează cu ultimul volum, în

care se întimplă deseori ca mecanismul poetic să funcționeze în gol” (p. 31). Adrian Păunescu „rămîne un poet al extremelor. Piesele excepționale... ocupă cel mult o treime din cuprinsul unui volum de proporții epice. Numai cu simpatie nesfîrșită se poate trece cu vederea mișcarea beată, haotică pînă ia exasperare, a atîtor poezii... Lui Adrian Păunescu îi lipsește în prea mare măsură conștiința artistică, pentru ca orice exegeză să nu se întoarcă de la altarul său și cu un gînd de zădărnici în care renunțarea și concesiia sînt la un loc cuprinse” (p. 61). Ana Blandiana „pare să se despartă de dilemele sale și, în ciuda atîtor versiuni programatice, revelațiile nu mai țîșnesc dureros din propria ființă” (p. 99). Constanța Buzea „are capacitatea, atît de rară, de a se exprima pe sine definitiv nu numai în cîteva versuri. De ce trebuie «plătit» acest privilegiu cu semnificația vacantă în atîtea din poeziile ei?” în ce-i privește pe prozatori, verdictele par mai puțin conturate, mai puțin decise în evoluări, cel puțin în ochiul unui cititor neexperimentat. Opinia criticului e însă, în realitate, netă: „Romanul lui Breban („In absența stăpînilor” n.n.) se desfășoară în afara subiectului propriu-zis, insuficiența lui epică fiind compensată de o viziune categorială, de unde și posibilitatea speculației critice de a --inventea cartea într-un gest solidar cu comentariul întotdeauna excesiv al autorului” (p. 109). Liber față de opțiunile sale, cum însuși spune în avertismentul către cititori, Mircea Martin își manifestă adeziunea la noua sensibilitate pe o cale indirectă. Valorile promovate de exponenții gustului său nu sînt scoase în evidență ca atare. Ele se degajă spontan, din mersul interpretării, în așa chip încît să se poată aprecia măsura în care favorizează talentul, gîndirea artistică. De observat apoi că dezvăluirea concepțiilor în joc, reconstrucția universului artistic, ori numai clarificarea sentimentelor fundamentale înlocuiesc, cu eficacitate sporită,

atinge stadiul vieții prevăzut pentru anul 2000 ? Lumea asta întreagă ? Omenirea ? Greu de închipuit. Poate că în această îndoielă simțim și o ușurare, un fel de fericire primară alimentată încă de reminiscențele păstoritului.

Viziunea autorului este fructul unei atitudini încrezătoare, foarte încrezătoare, tonică, plină de vitalitate, în care omul apare de mari dimensiuni. D-sa însă își declară optimismul ca unul cu rezerve și prudențe.

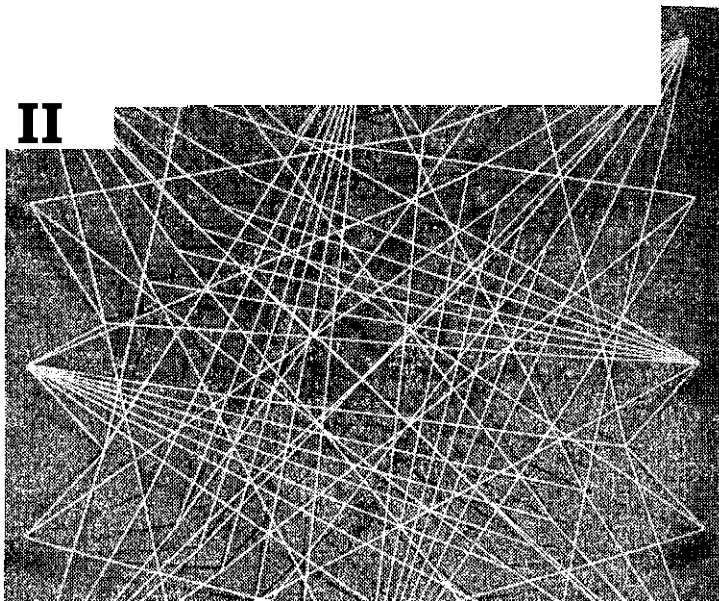
Una dintre acestea este menționată la sfârșitul primului capitol și întunecă toată construcția aceasta, pe cât de rațională, pe atât de „li-

terară” : „Războaiele și cataclisme naturale pot schimba toate datele Ipoteza fundamentală a progresului^ omenirii este pacea. Viziunea poof fi valabilă dacă va fi pace”.

Iată ce aș fi dorit să știu snh capitolul „Ideafiei”: In anul mn popoarele vor trăi tot sub o arJ nințare reciprocă și sub teroare războaielor atomice și a violenței

Asta aș fi dorit să știu... din g" riozitate.

Cartea lui Mircea Malița, este prin bogăția ei, una politică; prin arta ei, una literară. „Romanul” din ea dă oricărui cititor o delectare pe care nici unul pur u. terar nu o poate da.



III

george pârjol : **compoziție**

(frian marino

avatarurile unei idei literare : epicul

Sistematizarea progresivă a notelor conceptului de epic (situație întru totul asemănătoare cu a **comi-cului, dramaticului, liricului** sau **tragicului**) duce la elaborarea, pe etape, a ideii **genului epic, proces** istoric, deci deschis, condus în linii generale de aceeași tensiune interioară. Cît privește obstacolele și dificultățile, ele sînt imanente, ca totdeauna, substanței genului însuși.

Esența poeziei este epică, lirică sau dramatică ? Poezia, arta literară în sens larg, nu poate fi, prin definiție, decît plurală, solidară, **poli-gen**. Ea este în același timp epică, lirică, dramatică, întrucît toate aceste situații sînt incluse obiectiv, în proporții infinit variabile, în orice poezie, în orice operă literară. Dacă totuși s-a ajuns la asimilarea definiției poeziei cu un gen sau altul, în speță epic, explicația este, o dată mai mult, de ordin istoric-dialectic : preconceptul poeziei apare confirmat de realitatea istorico-estetică a genului epic, în timp ce existența epicului, într-una sau alta din formele sale istorice, sugerează și conturează conceptul de poezie.

Acest fenomen, tipic istoriei ideilor literare și estetice, se verifică foarte bine, în cazul genului epic. Prin definițiile și teoriile de esență romantică ale lui Fr. Schlegel: orice

operă literară fiind „unică”, originală, o revelație „nouă” a naturii, numai epica poate realiza această condiție. Deoarece prima poezie este grandioasă, imagine a întregii lumi, doar epicul se naște astfel (**Gespräche ilber die Poesie**, 1799—J800). în timp ce drama oferă variațiuni pe aceeași temă, epica și romanul creează opere individuale, originale. Deci epopeea este rădăcina oricărei poezii (recenzie la **Goeth.es Werke**, 1806).

în astfel de concluzii, reluate mereu, speculația și observația directă sau istorică se întretaie. Polimorf, omniprezent, transistoric, internațional, epicul constituie o prezență estetică eternă și universală, întreaga genealogie a ideii de gen epic nu face decît să confirme, pas cu pas, realitatea literară immanentă, permanentă a spiritului epic.

Conceptul epicului, **gen originar**, este pregătit și altfel. Dacă se poate admite fără dificultate, în sens goethean, că epicul constituie una din cele trei **Naturformen der Dichtung**, problema care se ridică imediat este aceea a priorității : care formă naturală a apărut mai întii, care este cu adevărat originară ? A ajunge la certitudini maxime în astfel de situații obscure, protoistorice, firește, este cu neputință. Dar se pot emite ipoteze documentate, cu un coeficient apreciazabil de probabilitate. Nici o anchetă filologică nu va putea stabili documentar cine „a apărut” mai întii : liricul, dramaticul sau epicul ? („Oul sau găina ?”). Toate au apărut simultan, o dată cu poezia. însă constituirea formelor literare organizate ascultă de logica spiritului primitiv, esențial mitolog, dominat de prezențe și „istorii” sacre (mituri, genealogii supranaturale, scenarii de inițiere, imnuri de gloriificare divină etc.). Teoria antică a imitației recunoaște, de asemenea, în „isprăvile alese și faptele celor aleși”, primul său obiect (Aristotel, **Poetica**, IV, 1448 b). Originea narativă a ditirambului pare indiscutabilă, în tragedie, corul povestește chiar de la început subiectul. Lirismul elin, pindaric, apare și se

perfecționează **după** apariția epopeii. Argumente care pledează pentru anterioritatea cronologică a genului epic, tradusă în formula prestigioasă a începutului : Homer „primul poet”.

Tradiția epicului — gen originar — se formează în atmosfera romantică a descoperirii poeziei „primitive”, mitice, eroice, epopeice „osianești”, în perspectiva căreia Homer devine prototipul „bardului” autentic, germele și fondatorul genului epic, precum la Herder și alții. Tinerețea și ingenuitatea acestei poezii fiind poezia însăși, întreaga revalorificare a miturilor, legendelor și folclorului duce la aceeași concluzie, introdusă de Jakob Grimm în triada : epicul (poezia colectivă, obiectivă) este primul gen literar, urmat de liric (subiectiv, individual) și dramatic (sinteza celor două). Se observă imediat că aceeași schemă trece la Hegel, pentru care, la fel, epicul este genul esențial, incipient, nuclear. Istoria dezvoltării poeziei epice prefigurează, de fapt, sensul apariției poeziei însăși : de la mit spre istorie desacralizată, de la arhetip spre schemă epică. Nietzsche a avut aceeași intuiție, confirmată tot mai mult de cercetările moderne, verificată în orice caz în întreg domeniul indo-european. Mitologia și folclorul african ar fi lipsite de vocație și texte epopeice. Primul reflex românesc al acestei concepții prioritare poate fi surprins în teoriile lui Heliade Rădulescu despre epopee, „poemă a poemelor care cere într-însa toți germele de poezie”, apoi la Al. Philippide.

Consecințele unei astfel de concepții asupra definiției genului epic sînt hotărîtoare, profund restrictive, mult îndărătul realităților istorico-literare. Asemenea tuturor genurilor, epicul împărtășește aceeași soartă a **decalajului între esență, concept și fenomen**, cu tendință de îngustare și deci de adecvare foarte târzie a definițiilor.

Cea mai tradițională, primitivă și azi în sfere foarte largi, identifică genul epic cu epopeea : **epos = epopee**. Prima asimilare aparține

Renașterii, care produce, în special în Franța, un număr de sinonime toate în sfera epopeii homerice : **poeme heroique, grande oeuvre oeuvre heroique, long poeme** (p. cum la Joachim du Bellay : *Defence et illustration de la langue fra.%, caise*, II, ch. V). Clasicismul foto. sește aceleași expresii : **Poeme epique, poeme heroique, de epico carmine**. Romantismul — la ff, **Grosse Epos. Nibelungenlied** este **Iliada** germanilor. Cel puțin pîj la Hegel inclusiv, genul epic tipic fundamental, rămîne numai epopeea, pe a cărei fenomenologie și istorie se bazează întreaga analiză. Celelalte „forme” epice (epigrama! gnomele, poemele didactico-filozofice, cosmogoniile și teogoniile) sînt expediate și definite numai în această perspectivă. La noi, identifierea apare mai întîi la Budai-Deleanu (**Ţiganiada, „Prolog”**), apoi la Heliade Rădulescu : „**Poemă epică sau poemă eroică**” (**Regulile sau gramatica poeziei**, 1831), Radu Ioanescu (**Principiile critice**, 1861) etc. Mai toate dicționarele literare actuale, în special anglo-saxone și germane perpetuează aceeași definiție. Ea este reluată mereu, folosită și în studiile de istorie și estetică literară, pentru care „arta epică” rămîne și azi, cu mare prioritate, după caz : epopeea homerică, derivatele sale latine, sau epopeea medievală.

în stilistică și versificație, la fel în tradiție aristotelică, metrul epopeii se va numi „epic” sau „eroic” (**Poetica**, XXIV, 1459 b), noțiune, prin intermediul Evului Mediu (Isidor din Sevilla, **Etymologiae**) și Renașterii, transmisă întregii culturi europene. Primul român care scrie despre „stilul cel epicesc” și ritmul „cel iroicesc”, făcut din „stihuri exametricești”, pare să fie Dimitrie Eustatievici (**Gramatica românească**, 1757, „Pentru ritm”).

Vitalitatea conceptului se dovedește atît de mare încît, transformat în adjectiv, epicul continuă să definească toate calitățile intrate în tradiția acțiunilor și eroilor homerici : **eroic, supraomnesc, enorm, grandios, proeminent, monumental**

r,i,m spunea și Heliade : „Epopeia te descrierea unei acțiuni, unei fote generale și dacă creația se rează și nu este nimeni ca să ...rie, epopeia atunci este in f,nte iar' nu in vorbe". Deci act eroic = epopeic. Sinonimie desă-virșită-

Exemplul homeric nu numai ca stabilizează sensul de bază al genului epic, dar il și **dogmatizează**, il reface ' — ... spune și Heliade in aceeași ordine de idei — in legi nemutabili". Procedeul este tiotic: genul epic își scoate totalitatea normelor din contemplarea și analiza preconcepută a epopeii, al cărui creator instituie un prototip. Asociat adesea lui Virgiliu, Homer devine epicul absolut, convingere frecventă in secolul al XVI-lea cu urmări profund dogmatice :

a) întreaga ierarhie a literaturii se modifică in sensul proclamării intietății absolute a genului epic. Vechea superioritate a tragediei, stabilită de Aristotel (*Poetica*, XXVI, 1426 a), este părăsită, începând din Renaștere, in favoarea noului astru care se ridică la orizont : „Cel mai bun și mai perfect gen poetic" (Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie*, 1583). Chiar dacă, uneori, epopeea latină este proclamată superioară celei eline (Vida), ea continuă să rămână „regina poeziei", marele titlu de glorie al literaturii, opinie pe care doctrina clasică o consolidează pe deplin. Referințele sint numeroase, toate in sensul judecătii lui Dryden: „Cea mai mare operă a naturii umane" (*Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence*, 1677). Superlativele -- bombastice— continuă in serie, pină la sfirșitul secolului al XVIII-lea: „Capodopera poeziei", „cel mai nobil efort de care este capabil spiritul uman" (*sic!*) etc. Romanul — „gen" epic in ascensiune, întimpină rezistență din aceeași cauză: pentru mulți, el constituie încă un poem „avortat", „imperfect". Mentalitatea clasică asimilează poemul eroic cu norma poeziei.

b) Ierarhia rigidă este însoțită de condiții de conținut nu mai puțin

drastice, de aceeași frecvență aris-totelică, încă din evul Mediu, poemele și romanele eroice își propuneau să nu trateze decit „fapte extraordinare" (*La Quete du Graal*). Doctrina este fixată in Renaștere : „Personarum illustrium, illustres actiones" (Scaliger, *Poetica*, 1561), subiecte ilustre, războinice, aventuri de mare stil, in sensul mitologiei eroice tradiționale. Portretul-robot al eroului epic impune perfecțiunea absolută a virtuților cavaleresti (Marx a făcut astiei de ooservau in legătură cu vechiul epos irlandez) : vitejie, eroism, lealitate, iubire, prietenie, noblețe, in spiritul unei mari ingenuități tipologice. Limita acestei idealizări absolute a naturii umane coincide, încă o dată, cu sfirșitul secolului al XVIII-lea și al prelungirilor sale : Blair, Charles Nodier etc. Se constată o singură deplasare notabilă, in sens creștin : biblia devine o grandioasă epopee creștină, plină de eroi și martiri ai credinței. Incepe o lungă discuție, in special in secolul al XVII-lea, in legătură cu inlocuirea zeităților păgine prin sfinți și arhangheli ; se propune o reierarhizare corespunzătoare a genului eroic, epopeea creștină ar fi superioară celei homerice (Desmarests de Saint-Sorlin) ; concepția de bază rămâne neschimbată, chiar dacă „modernizată".

c) Aceeași dogmatizare și schematizare este impusă și organizării și morfologiei poemului eroic, printr-un adevărat decalc al tragediei clasice : propoziție, invocație, narație, deznodămint. La Nasso (*Discursi *el poema eroico*, 1594), părțile sint oarecum altele : *l'introduzione, la perturbazione, il rivolgimento, il fine*. in cele din urmă, planul se simplifică. Devine tripartit : inceput, mijloc, sfirșit; expoziție, nod, deznodămint; „pricină" — „legare" — „dezlegare", cum traduce și Gr. Pleșoianu pe La Jiarpe. Esențial rămâne însă gestul dogmatizării in sine : toate lucrările epice (epopeice) trebuie să respecte aceste secvențe ideale, o anumită durată (timp al narației), sfirșit fericit (*happy end!*) etc. Bineînțeles, și un stil

corespunzător : eroic-sublim, „ilustru” (splendid, grav, majestuos, solemn). Examinarea în detalii a acestor condiții formale verifică din plin totalitatea exigențelor literare specifice clasicismului.

d) Finalitatea întregului sistem, în concepția tradițională a genului epic, este profund etică și pedagogică. Epopeea propagă numai virtuțile eroice. 'Rostul său este să educe, să „instruiască”, să producă exemple (Boileau, *Art poetique*, **VI**, v. 246—248), să combată viciile. Chiar atunci cind, mai ales în secolul al XVII-lea vechea teză a lui **utile dulci** se aplică și poemului eroic, scopul „agrementului”, „amuzamentului”, rămîne același : „să însufle dragostea virtuții”, cum sună versiunea Gr. Pleșoianu. O nuanță intrucitva nouă apare doar în sfera terapauticii medicale : narațiunea pură, în special fabulația fantastică, vindecă de melancolie, printr-un fel de **katharsis** epic. Atît este de înrădăcinată viziunea pedagogiei literare, încît apare în plin clasicism pînă și teoria alegorică a genului epic : Homer a scris în scopul moralizării compatrioților săi, demonstrînd dezastrele dezbinării și succesul solidarizării ! (Le Bossu, *Trăite du poeme epique*, 1675).

e) De fapt, structura enciclopedică, aglutinantă, a epopeilor, care absorb în diferitele lor redacțiuni texte și idei de proveniență foarte diversă, prin interpolări numeroase, îndreptătea intrucitva o astfel de interpretare. încă din Renaștere, epopeea începe să fie numită chiar „enciclopedie”, concept care primește treptat și o determinare filozofico-poetică, în sensul sintezei de genuri. *Divina Commedia* oferă lui Schelling o ilustrație tocmai în acest sens. Epopeea „rezumă” credințe, cunoștințe, idei, imaginea unui întreg popor. Definiția este reluată de vechea critică franceză universitară, care o transmite și azi manualelor. Bolliac avea, alături de Heliade, aceeași noțiune a epopeilor primitive („acele lumi întregi de poezie”). Latentă sau explicită, ea revine în toate încercările de confecție a epopeilor noastre „națio-

nale” (*Stejaniada, Mihaiada, Train. mda*, etc.), pînă la G. Coșbuc.

f) De altfel, impulsul ide a-l p., tisa pe Homer, a-l emula, a-l depăși chiar (cum credeau autorii epopeilor creștine din secolul [XVII-lea !] este consecința inevitabilă a întregului proces de dogmatizare epică. Admirația se transferă în recomandare imperativă poetii trebuie să scrie epopei, precum Homer, și Ronsard se confermează punînd în mișcare **La Française** (1572) ! Codificarea epopeilor nu și-ar fi găsit mici un sens, dacă de n-ar fi însoțite de exemplifică-) practice. Același raționament apare și la noi, și încă în formele cele mai tipice : „Cu cît mitul național va fi mai cultivat — scria Aron Densușianu —, cu atît tradiția istorico-mitică va înflori mai tare”. Prin urmare, poporul român „poate să posede în viitor o epopee națională, dacă nu **creată**, cel puțin **ji-cută**.” Deci, „poate să vină un geniu, care rezumînd” etc., etc. Program cit se poate de limpede...

Corectarea acestor excese dogmatice se produce printr-o evoluție lentă, dar ireversibilă, de **liberalizare**, care asigură genului epic dezvoltarea sa identitate. în planul ideilor literare, ceea ce se înregistrează cu prioritate este doar deplasarea conceptelor, a teoriilor. însă modificarea doctrinei epice n-ar fi fost posibilă fără transformarea spiritului creației însăși, nu lipsită de ezitări și contradicții interioare (cele două versiuni ale lui Tasso : **Gerusalemme liberata și conquistata**). Convergența acestor factori preface epicul dintr-o servitute homerică, apăsătoare, într-un gen nou, emancipat, „modern”. De altfel, factorul ideologic-estetic hotărîtor este cunoscuta **Querelle des Anciens et des Modernes**. Tendința sa este „contestarea” principiilor și valorilor clasice și prima victimă, în ordinea epică, se dovedește chiar patriarhul genului eroico-epopeic: Homer.

De fapt, ceea ce i se neagă în primul rînd nu este calitatea intrinsecă, ci exemplară. Din rațiuni de ordin „liberal”, istoric și disociativ (cel mai vechi poet cunoscut

... *fartiori* și cel mai valoros),
 *V r,il *Iliadei* încetează să mai fie
 broscuț drept „model”. Homer
 „pse detractori și înainte: Sca-
 v” Patrizi, Paolo Beni etc. Dar
 „uT polemicii anterioare era fie
 Substituirea acestui idol prin Vir-
 r,i ca obiect suprem al admira-
 f 'epice, fie impunerea noilor
 eti epici, precum Ariosto. Ceea
 CP refuză — poziție tot mai lim-
 nede în secolul al XVIII-lea - este
 'deea însăși de imitație, de reluare
 făișă ' „Să tragem concluzia —
 ,fia 'saint-Evremond — că poe-
 „le lui Homer vor fi totdeauna
 capodopere; nu însă și modele in-
 tegrale” (*Sur les poemes des an-
 ciens*). Lărgirea continuă a orizon-
 tului literar confirmă tocmai o ast-
 fel de teză. Voltaire, în *Essai sur la
 poesie epique* (1726), recunoaște fie-
 căru popor „gustul” său. Implicit
 în domeniul epic: Homer, dar și
 Virgil, Lucan, Trissino, Camoes,
 Tasso, Alonzo d'Ercilia, Milton.
 Ossian și poezia „nordică” vor in-
 tregi, în a doua jumătate a seco-
 lului, lista.

ti
 11,
 Apariția unor producții narative,
 care nu' mai sînt epopei de tip ho-
 meric, rămîind totuși specimene
 epice, amplifică și mai mult con-
 ceptul. Puici, Boiardo, B. Tasso
 scriu *romanzi*, gen care-și găsește
 teoreticianul în persoana lui Gi-
 raldi Cintio: *Discorso intorno al
 comporre dei romanzi* (1554). Poe-
 mul ariostesc impune pe deplin
 noua formulă, greu de clasificat
 sub raport epic (basm versificat?,
 roman versificat?), în tot cazul cu
 accentul pus pe „romanesc”, pe
 aventurosul erotic. Degradarea pro-
 fundă, interioară, a genului eroic
 se produce tocmai prin această „in-
 dulcire” și contrabalansare a erois-
 mului frust, brutal, războinic, din
 ce în ce mai ancronic. Spiritul
 „marelui secol” încetase să-l mai
 asimileze. Criticii ratifică, pun con-
 diții, fixează noul regim al epicu-
 lui. Le Moyne (*Disseration du poe-
 me epique*, 1658) admite iubirea
 doar în episoadele secundare ale
 poemului. Contrar avem de-a face
 cu un roman. Discriminarea care
 ilustrează tocmai faza intermediară,

veriga de trecere de la epopee la
 roman: „*Romanul* trebuie să aibă
 mai multă dragoste decît lupte,
poemul eroic mai mult lupte decît
 dragoste”. De-eroizarea epicului face
 pasul hotărîtor. La Fontaine decla-
 ră cu ingenuitate, dar și cu oare-
 care sfidare, că lui „îi plac cărțile
 de dragoste” (*Sur la lecture des
 romans et des livres d'amour*, 1665).
 Păstrarea și teoretizarea formei ver-
 sificate demonstrează că epicul tra-
 dițional devenise, tot mai mult, o
 formă „liberă”, adaptabilă oricăror
 conținuturi și eroi, inclusiv con-
 venționali: gentilomi în dantele și
 chiar „burghezi”. Dovadă concep-
 țiile despre „burghezirea” epopeii
 la Goethe, traduse și în operă
 (*Hermann und Dorothea*, 1797), la
 Humboldt: *Über Goethes Hermann
 und Dorothea*, 1799), în cele din
 urmă chiar la Hegel: „*Romanul*,
 epopeea burgheză *modernă*”. În
 această situație, liberalizarea și re-
 ierarhizarea genului epic echiva-
 lează, de fapt, cu regenerarea inte-
 grală a conținutului său.

în consecință, definițiile funcții-
 lor epice tradiționale se modifică și
 ele. Echilibrul *docere/delectare* se
 rupe în favoarea gratuității, latentă
 în orice aventură. În ipostaza sa
 romanescă, poemul eroic încetează
 să-și mai facă un program din pro-
 pagarea marilor virtuții cavaleresti,
 care se „modernizează”, devin fen-
 mene de sociabilitate, galanterie și
 salon. Teoria „morală” sau „alego-
 rică” decade sau este combătută pe
 față. Blair polemizează cu Le Bossu,
 Marmontel declară că poemul eroic
 „poate chiar să se dispenseze de a
 instrui, dacă ne atrage”. Epicul se
 transformă în „literatură profană”.

Eroziunea profundă, interioară, a
 spiritului „fantastic”, care se laici-
 zează, substituite supranaturalului
 plăcerea ficțiunii pure. Logica sa
 încetează a mai fi a „miraculosu-
 lui”, pentru a rămîne doar a in-
 venției. Chiar și miraculosul creș-
 tin întîmpină rezistență, de altfel
 tot mai vie, începînd încă din Re-
 naștere, cînd Ronsard refuză să
 introducă în *Franciada* elemente
 fantastice. Principiul care se im-
 pune este „adevărul”, „verosimilul”.

Se poate presupune că refuzul lui Boileau și al altor critici de a primi orice fel de „mistere”, inclusiv creștine, are în primul rând tocmai acest substrat raționalist-estetic. La spiritele declarat sceptice, critice, ironice — marile autorități ale „secolului luminilor” — repulsia va fi cu atât mai categorică. Lui Fontenelle, miraculosul poemelor homerice îi apare nu mai puțin „straniu” decât al romanelor cavalești. Punctul său de vedere este al „bunului simț”, virtutea elogiată a epocii. Cît privește pe Voltaire, orice fel de miraculos i se pare de-a dreptul „ridicol”.

Parodia este punctul final al corupției tuturor genurilor, prin răsturnarea întregului mecanism interior în sens burlesc, caricatural. La capătul „ciclului” său teoretic, epicul se întoarce în el însuși, dar corupt, degradat, demistificat, de-eroizat. Și atunci apare epopeea bufă, poemul eroi-comic, de la **Batrachomiomachia**, la **Secchia rapita** a lui Tassoni și **Figarinda** lui Budal-Deleanu, scrisă într-o dispoziție de invederată autoironie: nesocotindu-se „poet deplin”, capabil să cînte „fapte eroicești”, poetul se mulțumește doar cu „această poeticească alcătuire, sau mai bine zicînd jucărea, vrînd a forma și-a introduce un gust nou de poezie românească” (**Prolog**). Deci datorită lui Budal-Deleanu, epicul românesc începe prin a fi, de fapt, antiepic, în punctul unde marele epos european se desparte de el însuși, făcîndu-și un program din propria sa ridiculizare. Pope scrie **The Rape of the Lock** (1712) și dă totodată o ironică **Rețetă pentru a face un poem epic**, introdusă într-o lungă satiră literară antisublimă. Apare și o **Dissertation upon Burlesque Poetry** de Montagu Bacon (1752). Starea de spirit a acestor teoretizări este suprasaturarea „marei solemnități” epice, dublată de sentimentul acut al „ridicolului”. Epicul moare prin supralicitare eroică.

Întreaga răsturnare a acestei idei literare se produce în cadrul unor profunde mutații sociale. De esență aristocratic-feudală, epicul grandios,

eroic, nu poate fi asimilat de mentalitatea, temperamentul și filozofia burgheză, care se răsfrînge și în estetică prin argumentul, esențial, al evoluției sociale și implicit literare. Dacă Homer, prin imperfecțiunile sale, nu constituie un model, explicația stă și în faptul că el este expresia unei societăți primitive, neevoluată. Fontenelle strecoară acest argument în a sa **Digression sur les Anciens et les Modernes**. Și pentru Warton, timpurile eroice nu mai pot fi trăite sau retrăite sincer, deci autentic, în plin secol al XVIII-lea. Faza este iremediabil depășită. Acțiunile eroice au încetat să „excite” admirația. Prin Blair vorbea însuși spiritul estetic burghez. Progresiștii liberali ca De Bonald vor observa că „subiectul unei epoei nu poate fi scos decît din istoria unei societăți monarhice”. Mod indirect de a spune că orînduirile moderne, republicane, îi iac imposibilă reparația. Fenomen originar, „primitiv” prin definiție, epopeea este incompatibilă cu stadiul modern, evoluat, de civilizație. Doctrina romantică rămîne categorică: „Nici o națiune civilizată nu este capabilă să producă vreodată o epopee” (Jakob Grimm). Starea societății contemporane o face imposibilă (Hegel).

Recunoașterea treptată a realităților naționale impune alte restricții hotărîtoare. încă în perioada Renașterii, apoi a Clasicismului, se aud voci în favoarea epopeilor „naționale”, cu conținut integral diferit de poemele homerice. Tiparul antic devine insuficient, neîncăpător, inactual. Cînd aceste încercări ratează în serie, explicația propusă ține și de ceea ce se va numi ulterior „specific național”: „Francezul — declară în 1650 de Malezieu — n-are capul epic”. Nici spiritul limbii franceze — constată Racine — nu este homeric. Versurile elegante, convențional-stilizate, ale D-nei Dacier fac aceeași dovadă. Descoperirea eposului primitiv al popoarelor europene introduce noi termeni de comparație și deci de îndepărtare de tradiția homerică. Apare nu numai o nouă ierarhie (**Volkspoesie**, superioră lui **Kunstpoesie**), dar și o

dimensiune a epicului: a „ca-
 riuoa
 drului specific al națiunii”, al
 raci
 națiuni. Eroii epopeilor na-
 o.c. a l au' valoare arhetipică, de
 tionale au
 orenă (M-me de Stael, De
 ep. ,
 ,**Uemagne**, II, ch.XII). Naționali-
 •ndu-se epopeea — și implicit
 genul epic - se dilată se multiplică
 i fapte diverse, poliedrice. In felul
 esta, evoluția epicului se dove-
 dește a fi, de fapt, o involuție, o re-
 întoarcere la „izvoare”, la originar.

Rezultatul cel mai însemnat al
 acestui lung proces de liberalizare
 este recunoașterea treptată a esenței
 genului epic, urmată de o **definiție**
adecvată, corespunzătoare. Faptul
 devine posibil printr-o mișcare
 ideală în doi timpi : părăsirea de-
 finiiții homerice și ratificarea tot
 mai largă a noilor experiențe și ge-
 nuri narrative. Momentul în care se
 produce prima disociație dintre epo-
 peic și narativ echivalează cu actul
 de naștere teoretic al genului epic.
 El poate fi atribuit fără ezitare Re-
 nașterii, în speță italianului Antonio
 Minturno. Acesta distinge între poe-
 zii epici **puri**, „care narează des-
 pre mai mulți eroi și mai mulți ani”, și
veri, „care se numesc eroici”, con-
 form doctrinei clasice (**L'Arte poe-
 tica**, 1564). Ierarhia rămâne încă
 dogmatică, dar noțiunea unui epic
 „pur” narativ și-a făcut apariția, cu
 tendința lărgirii sale progresive prin
 includerea tuturor formelor epice
 posibile. In interiorul conceptului
 de „poem eroic”, „epopeic”, s-a
 produs în felul acesta prima spăr-
 tură : a irupt germeul epicului
 genuin, narativ, a cărui dezvoltare
 va distruge și absorbi complet ve-
 chea irnatrice a epopeii. Recunoaște-
 rea teoretică a genului **romanzo**, a
 biografiei, „poemului biografic etc spo-
 rește și mai mult înțelesul narati-
 vului, indeajuns de bine consolidat
 la sfârșitul secolului al XVII-lea,
 oind vechiul **distinguo** al lui Min-
 turno este reluat și reanalizat de
 Edward Phillips (**Theatrum poeta-**

rum. 1675). Sint create, astfel, toate
 premisele ca sinonimia : **epic — na-
 rativ** să fie recunoscută din plin,
 dublată de extinderea sa : **gen epic**
 = **totalitatea speciilor și formelor**
narative.

Dezvoltarea romanului consolidea-
 ză definitiv această deplasare și
 liberalizare semantică. In **Don Qui-
 jote** (I, cap. XLVII), Cervantes con-
 stată că „structura fărâmițată a
 acestor cărți îngăduie ca autorul să
 se poată arăta și epic, și liric, și
 tragic, și comic, intrunind in sine
 toate însușirile pe care le cuprind
 desfătătoarele și dulcile discipline
 ale poeziei și retoricii, pentru că
 epica poate fi scrisă foarte bine și
 în proză, ca și în vers”. Or, exact
 aceleași idei — confirmate de in-
 treaga evoluție a genului epic euro-
 pean timp de aproape un secol și
 jumătate — sint reluate în cunos-
 cuta prefață la **Joseph Andrews**
 (1742) de Fielding, unde se spune și
 mai limpede : în conceptul „genului
 epic” (respectiv „poemul epic” și
 „romanul”) intră orice narație : „tra-
 gică sau comică”, scrisă „în versuri
 sau în proză”. „Un roman comic
 este un poem eroicomic în proză”.
 Dicționarele, precum al Dr. Johnson
 (1755), consacră noua semnificație :
 „Narativ : cuprinde narațiuni nusă-
 virșite, ci amănunțit povestite
(rehearsed). in mod obișnuit se
 admite că este eroic, sau că infăți-
 șează o mare acțiune a unui erou”.
 Accepția tehnică, rațională, s-a des-
 părțit definitiv de cea empirică,
 populară.

in timp ce nuanța uzuală păs-
 trează pină azi, în toate limbile,
 „ereditatea” și deci tradiția sa eroică
 (acte „epopeice”, tipuri „eroice” etc.),
 sensul tehnic, devenit obiect de ana-
 liză și speculație estetică, se teoreti-
 zează, cu o tendință — inevitabilă —
 de neodogmatizare, precum la
 Goethe, in **Vber epische und dra-
 matische Dichtung** (1797), unde diso-
 cierea celor două genuri devine cate-

gorică, radicală. Dar și în această ipostază definiția epicului se resimte, ba este nu o dată de-a dreptul calchiată, pe vechea definiție a epopeicului. Fapt semnificativ între toate : cind constată că noile specii epice : **romanul, povestirea, nuvela** etc. nu mai corespund conceptului clasic-epopeic, Hegel intrerupe analiza și istoria genului epic : „Vasta istorie a dezvoltării acestora de la originea lor și pină în prezent, nu sint însă în măsură s-o urmăresc aici mai departe nici măcar în liniile ei cele mai generale” ! Întreaga schemă riscă să fie dată peste cap. Abia la hegelianul Vischer definiția epicului nu se mai suprapune peste aceea a epopeii.

Mit- istorie- roman- nuvelă- etc., etc., genul epic se identifică * elude și depășește, practic și „tic, pe rind, toate formele de națiune, trecute, prezente și... Aceste etape, cu ezitățile și oscilăV?” lor inevitabile, pot fi surprinse eh și în varianta românească a istor* „antice” și „medievale” a concent? lui genului epic. La Heliade Răilescu, între multe neclarități și „fuzii, apare în cele din urmași ad vărul : „Epoee va să zică facere de narațiuni sau de istorii”, „epoee e o poezie narativă”. Genul epic include, efectiv, totalitatea literaturii de tip narativ, eliberată de orice dogmatizare și normare a narativului.

Carii apărute în editura

„CARTEA ROMÂNEASCĂ”

ZAHARIA STANCU

**POVESTIRI
DE DRAGOSTE**

TUDOR ARGHEZI

XC

PROFIRA

SADOVEANU

PLANETA PĂRĂȘITĂ

ion pogoriloYski

o a veitură multimilenară: gîndirea mitică ,, cultura modernă

înțelegerea mitului va conta Sntro-zl printre cele mai
utile descoperiri ale secolului XX.

MIRCEA ELIADE

ESEUL, intrucît nu-și trădează natura, poate spera să pășească pe ape. Alături de formele mai riguroase, desigur, dar și mai tipicare de ascendere a gîndirii în sfera generalității, el este stare de levitație. Modalitatea contrariază dar, urmîndu-și rostul compensatoriu față de alte demersuri ale cunoașterii, eseul nu propune, în definitiv, concluzii, cît prilejuri de meditație.

INTENȚIA inițială a fost una particulară în raport cu ceea ce constituie acum subiectul: voiam să refer asupra implicațiilor gîndirii mitice în creația unui anume artist, de faimă în arta modernă. În somnul gestației însă, preocuparea primă a fost inundată încet de consonanțe de dincolo de limitele sale. Faptul existenței simultane pe o întinsă arie a consonanțelor, o dată vădit, a deveni el însuși motiv de problematizare. Tema s-a închegat, așadar inductiv și nu ca pură speculație abstractă.

Avertizez acum că nimic nu pot face spre a stăvilă o nouă tendință de abatere în sus a subiectului. Depistarea amprenteii mitice în varii fenomene ale culturii moderne nu va fi scop în sine. Tema reclamă transcenderea ei căci — definitoriu — specificitatea culturii moderne mai mult **se caută** decît **este**. Stă această căutare de sine sub zodia unui im-

pas sau, în pofida caracterului ei eterogen și heteroclit, ascunde simptomul unui **nou mod de a fi** al umanității? într-un atare cadru dilematic, ce semnificație ar putea fi conferită tendinței de valorificare modernă a miticului?

ACCEȚIUNEA dată **miticului** urmează să se contureze lin. Pentru autor o semnificație constituită și constantă există, dar mă îndoiesc că efortul de explicitate expresă este oricînd și oriunde preferabil „complacerei” în **implicit**. Condiția multor definiții este aceea de a **gravita** în jurul designatului. Caracterizarea **mentalității arhaice**, oricît ar fi lărgită, nu va acoperi un „rest nesubstituibil” prin concept. Dubiul cu privire la posibilitatea unei desemnări pe deplin edificatoare a ceea ce este **mitul** — „realitate culturală extrem de complexă” — încearcă, de altfel, cercetători de prestigiu. Cazul nu poate contraria prea mult într-o vreme în care filozofia este „ocupația predilectă a filozofilor”, poezia „este ceea ce știm cu toții că este”, iar arta modernă „iminență a unei revelații ce nu se produce”...

Mă despart, însă, declarat de sensul peiorativ acordat vocabulei **mit**, ca de un nedorit fenomen de omonimie.

LOCUL valorificării mentalității mitice, ca fapt de cultură modernă,

ar rămâne nedeterminat dacă etalarea acestei caracteristici s-ar face dintr-un fond ce ar fi lăsat complet în umbră.

S-ar putea spune că în cultura modernă există și alte aspecte pregnante, alături de cel al adevărării cadrelor de mentalitate arhaică. S-ar putea spune.

S-ar mai putea spune că epoca noastră, chiar față de mitic, adoptă încă alte atitudini, la antipodul valorificării sale *sui generis*. Ori s-ar putea insinua că prezumtivul *specific* nu este tocmai propriu vremurilor din urmă, reducându-se în esență la o trăsătură istoricește perpetuă a culturii. Fie aceste obiecții — convertite — ipoteze de lucru.

DEMITIZAHEA — cuvântul are intensă circulație astăzi — incontestabil, deconcertează. Ea pare probă suficientă în infirmarea tezei unei deplasări, definatorii a culturii moderne spre valorizarea miticului. Deruta o generează un echivoc terminologic, căci, în fapt, *demitizarea*, ca tendință curentă, vizează mitul în accepțiune lăaturalnică și degradată. Astfel spus, din punct de vedere semantic, *demitizare* este cuvânt advers nu mitizării autentice, ci subproduselor, formelor epigonice, calpe ale miticului. Mircea Eliade, în panoramicul său asupra aspectelor mitului, pune de la bun început metodic între paranteze nici mai mult nici mai puțin decât toate marile mitologii (indică, egipteană, greacă), considerându-le forme ce au pierdut autenticitatea de substanță, vigoarea și funcționalitatea primară. Eliade *demitizează* astfel mitologiile „clasice” și, cumva, religiile. Vom vedea că, intrucit se revendică de la mitic, cultura modernă tinde să procedeze similar vizind fondul *originar* nealterat al mentalității arhaice, atitudinalul, disponibilitatea spre mit ca ipostază genuină a conștiinței.

Contrar, deci, aparenței, demitizarea nu face decât să amplifice șansele valorificării moderne a miticului, purificându-l de acel surrogat ce a compromis de ajuns pînă acum afirmarea adevăratei sale naturi.

CONTINUITATEA istorică a angajării 'mitului în cultură — alt fapt ce ar părea să dezică ideea că abia de acum înainte se poate vorbi, propriuzis, de o deschidere a culturii spre asimilarea în plan elevat a mentalității arhaice — supusă disocierii, denotă și ea o semnificație întoarsă. Comoda invocare *in abstracto* a continuității, sub deficit de analiză a formelor concrete de manifestare, nu are rost probator. Abia confruntarea momentelor acestui act admis ca peren este elocventă, nu însă în sensul scontat.

Forma actuală de valorizare a mitului apare, pe fondul continuității, ca tendință ce *se opune*, în fapt, procedurilor anterioare. Ea deține un specific atît de distinct încît, raportate la dînsa, celelalte momente devin deodată — ele — reductibile la o notă comună, pot fi puse *laolaltă* în cauză. Cultura modernă — așa spune — manifestă net tendința de a se conecta la cadrele gîndirii arhaice, cumva, *peste capul tradiției*, în divorț cu modul clasic de explorare a miticului.

Discriminez, dar, două posturi fundamentale ale prevalării culturii de fondul mitic: una milenară (Homer și Hesiod i se integrează), alta recentă, pregătită de romantici, dar semnificativă abia epocii noastre. Posturile s-au constituit necesarmente și se succed într-o ordine ea însăși impusă istoricește; au deci, în actul de valorificare a miticului, calitatea de a exprima *devenirea*.

IPOSTAZA modernă a valorizării mitului — cum nu se poate defini decît *prin delimitare* de rest, adică de forma anterioară a valorizării, supusă analizei — va edifica implicît și natura celeilalte posturi.

Vor fi vizate concret — minimal însă — atît domeniul *teoreticului*, cit și al *artisticului*; date fiind mobilul acestui eseu, cum și alte considerente, analiza formei contemporane a prevalării de mitic va zăbovi, bănuî, asupra căii artistice de însușire a lumii.

Intervin în discuție concepte controversate; în ordinea „gravității” ele sint: stil al culturii, stil al

culturii moderne, participarea cunoașterii teoretice la stilul culturii.

TEORETICUL se deschide astăzi spre mit descoperindu-l ca **mod de gândire**, ca expresie a unei **metodologii princeps** de reflectare a lumii. Nu mai satisface actul liniar, periferic, de punere a lui în relație cu un șir de semnificații. Lunga etapă a „stoarcerii” mitului de sens a fost (și rămîne) ce-i drept, necesară. Trebuie să-i recunoaștem cunoașterii teoretice, în pofda afișatei opoziții **mitos-logos**, meritul de a fi **salvat miturile**, integrându-le, prin explicitare, sistemului său de referință, noului curs al gândirii umane, în condițiile în care ele pierdeau iremediabil cadrul ce le nutrise, justificarea originară, „fără concept”. Dar eforturile semnificării, fiecare în parte, mortificau fatal mitul **ca mit**, ca mod de a fi al gândirii.

Ceea ce primează acum este valorificarea **structurii mitice** însăși, a potentelor mentalității arhaice. După ce a fost destul melițat și tors în interpretări unidimensionale, mitul se întoarce, îmbogățit, la integritatea de sine. El este de astă dată conceput ca expresie a unei matrici reflectorii cu valoare autonomă, aptă—și acest lucru este esențial — să funcționeze nu numai la nivelul „copilăriei omenirii”, ci și pe treptele mai înalte ale istoriei, căci oricînd cunoașterea omenească rămîne, în virful degetelor, genuină.

„Mitul stă la baza oricărui act științific” — iată o teză modernă în stare să-l pună pe gânduri pe Euclid... Abraham Moles, spirit modern nu tocmai inclinat spre divagații, procedează în virtutea acestui nou principiu metodologic atunci cînd invocă tema **Golemului**, motiv încărcat „de o **ambiguitate creatoare** (— subl. mea) care — scrie el — pare să devină mitul dinamic al secolului automatizării și ciberneticii.” Tudor Vianu, după cum se știe, susținuse că „epoca noastră pare cu adevărat a trăi în puterea unui mit generos și fecund” — mitul prometeic. Nu confruntă păreri, ci remarcă identitatea de pro-

cedură, cu totul simptomatică. Specificul vremii noastre pe care îl tatonează cei doi nu se ascunde departe: el rezidă în chiar **forma** tentativelor lor teoretice...

(Cerculă și o serie de caracterizări ale vremii noastre în funcție de anumite mari descoperiri: secolul atomului, secolul inconștientului. Nu e greu de observat că plonjarea științei în infinitatea în adîncime a materiei sau în abisul subiectivității exprimă un **Zeitgeist** prin care parcă se reeditează, la alt nivel, atitudinea omului arhaic față de obiect).

Prin dialogul dintre teoretic și mitic, purtat la altitudinea metafizică cunoașterii, gândirea modernă nu vrea să piardă ci, evident, să cîștige. Și ar fi greu, în această lumină, să mai considerăm resurrecția miticului drept un moft ori o modă. Ea devine un **stil**.

ARTISTICUL, ca modalitate a cunoașterii complementară teoreticului, încearcă azi, în cheie proprie, aceeași tentație. Deși aici lucrurile — dată fiind înrudirea mai mare dintre mitic și artistic — comportă mai puține medieri, totuși, la prima vedere, arta epocii noastre este atît de puțin reductibilă la omogenitate încît intenția de a degaja din masa manifestărilor sale notele unui **stil al culturii moderne** se resemnează, nu o dată, la a propune, pur și simplu, **derogarea acestui** moment al culturii de la xdeea de stil. Cuvîntul **haos** pare mai adecvat; el pare elocvent nu doar pentru **diversitatea generică** a creației contemporane de artă, ci și pentru numeroase **dovezi concrete** ale ei. („Pollock face să țîșnească pictura în jeturi necontrolate; la acțiunea brațului care o lansează el adaugă încă recursul la hazard, îndreptînd șasiul mai întîi culcat orizontal pe sol, spre a primi improșcături și stropituri; în poziție verticală, scurgerile dezordonate completează acest haos vehement...”)

i) Rene Huyghe, *Les puissances de l'image*, Flammarion, 1965, p. 239.

Se va spune, în consecință, că arta modernă semnifică mai degrabă un amonț în care un nou stil n-a mai avut putere să inflorescă; stilul ei este **criza**. Mai departe — vor conchide unii — ce s-ar putea întrezări? Decît doar că stăruie sentimentul unei căderi de cortină...

Dă de gîndit un lucru : amurgul artei — dacă e să-l numim amurg — nu prezintă de fel simptomele unei morți naturale. Incepînd mai ales cu **dada**, pînă la **pop-art** și pînă azi, sfera artei au invadat-o puternice mișcări „teroriste” prin care, în fapt, ea e supusă unei **morți violente**. Mi se pare că, astfel, analiza problemei trădează posibilitatea unei abordări cu mijloacele „criticii hermeneutice” : negativismul artei moderne nu este o simplă distrugere, cît un imperios act **ritualic**. Neantizarea limbajului artei, sacrificarea universului artistic constituit în timp, ascund nostalgia unui **regressus ad uterum**, tentativa unei redobîndiri a stării embrionare. („**Dikshā** comportă un simbolism inițiativ de structură obstrucționată ; propriuzis, **dikshā** transformă prin ritual sacrificatul în embrion și-l face să se nască a doua oară”).

Dar, dacă arta modernă vizează obsesiv „punctul zero”, starea magică, dacă ea rîvnește climatul unui haos primordial ca pe un cadru al re-generării de sine, cum am putea degaja din acest cîmp haotic **specificitatea** a ceea ce va renaște ?

Iată că tocmai faptul ivirii într-un asemenea cadru simplifică lucrurile ; mă gîndesc la acea interpretare dată **miticului** de Ernst Cassirer, ca fiind **construcția unei lumi structurate din haos**. Printr-o acerbă lepădare de sine artisticul s-a cufundat astăzi într-o „baie” comparabilă celei care odinioară genera forma gîndirii mitice. Un nou început în însușirea emoțională a lumii, o nouă geneză a limbajului artei nu poate să nu de-

note acorduri mari cu demersul ancestral al cunoașterii, nu poate să se cristalizeze stilistic **altfel** decît sub semnul unei identități de structură cu metodologia princeps a spiritului ; **amnezia** voită a creației față de istoria sa deschide, compensatoriu, teren **anamnezei**. Acest specific a și pornit să se vădească, deși arta modernă are încă, într-o bună măsură a sa, un caracter de pasaj, de culoar spre noua revărsare stilistică. („Norma la care se referă un artist de astăzi este sentimentul personal al eliberării ce îl încearcă pictînd, și toate valorile estetice ce pot, apoi, să se manifeste în opera sa — frumusețe, vitalitate — nu sînt decît incidente, sau accidentale. Dar accidentul nu s-ar putea să fie arhetip, și gestul spontan să fie ghidat de instincte arhaice ?”).

Sugestive paralelizări devin posibile. Lucian Blaga, despre cunoașterea mitică : „în orice mit s-a instalat parcă un oracol. Miturile exprimă un sens, dar îl exprimă numai în măsura în care-l și ascund”. Alain Bosquet, într-o sinteză asupra poeziei contemporane : spiritul secolului 20, în a doua jumătate a lui, cere de la poezie „enigme fără chei”...

Concepută metodic, semnalarea unei atari rezonanțe structurale devine rodnică mai ales în ce privește interpretarea modalității — cumva, derutantă — prin care arta modernă își realizează rostul inalienabil, însușirea emoțională a lumii. Căci, mai mult decît exprimă, creația modernă închipuie porți spre **sensuri potențiale**, uneori spre cui-barele lor încă goale. Extragerea unui **anume** sens — oricît ar fi de plauzibilă — nu rezumă o lucrare modernă, ci o năruie pe dinăuntru așa cum evhemerismul năruia miticul. Acestor demersuri exegetice, utile în felul lor, le scapă tocmai ceea ce îmi pare rațiunea de a fi a modalității contemporane a artei : formarea noastră pentru perceperea emoțională a unor „**noduri**” se-

2) Mircea Eliade, *Le Sacri et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 167.

3) *Herbert Read, Histoire de la peinture moderne*, Paris, Aimery Somogy 1960, p. 347.

mantice, cultivarea unui **simț al polisemiei** de care specia, în evoluția ei viitoare, va avea, de bună seamă, tot mai multă nevoie.

Nu e vorba, dar, de introducerea arbitrarului în receptarea artei, ci de o exigență de alt ordin; degajată de un anumit rigorism laplacean al semnificării, creația contemporană pretinde (și formează) un **subiect pentru obiect** de o calitate nouă: în stare să se bucure nu pur și simplu de **sensuri** ci de sesizarea **structurilor** semnificate. Căci, așa cum o autentică asimilare a **mitului** impune azi sensibilității să asceadă de la valorificarea **interpretării** posibile a lui la valorificarea **posibilității** interpretării, receptând ca pe o formă de însușire a lumii, frumoasă în sine, însăși **starea de potențialitate semantică**, oare **arta modernă** nu ne obligă în același sens? Nu propune ea subiectivității noastre atingerea unei noi ipostaze receptorii, **dincolo** de „ticul” semnificărilor lineare? (Mărunță și exterioară rămâne practica tradițională a artei de a se conecta la malt doar în scopurile alegoriei, ale unor figuri de stil.)

Rezonanța creației moderne de artă cu forma gândirii mitice pare să fie atât de pleneră încât permite până și o răsturnare: nu cercetarea artei contemporane prin modelul mitic, ci o mai subtilă descriere a mentalității arhaice, în ea însăși, prin referire la manifestările artei moderne. („Atitudinea lui Brâncuși față de materiale — și mai ales în fața pietrei — ne va ajuta într-o zi să înțelegem ceva din mentalitatea oamenilor preistorici. Căci Brâncuși se apropia de anumite pietre cu venerația exaltată și, în același timp, anxioasă, a unuia pentru care un astfel de element manifesta o putere sacră, constituia o hierofanie”). În ambele sensuri, trecerea nu poate să se facă decît cu multe precauții și „formule de transformare”.

SEMNIFICAȚIA resurecției miticului în cultura modernă, aspectul

*) Petru Comarneseo, Mircea Eliade, Ionel Jianou, *T'moignages sur Brâncuși*, Paris, Arted, 1967, p. 13.

cel mai generos al acestei semnificații, privește planul antropologiei filozofice; mai exact, preocupările gândirii contemporane de conturare a unui **model prospectiv al omului**.

Sîntem obișnuiți să tot vorbim despre anumite similitudini între comunism și comuna primitivă, referindu-ne, de regulă, la fenomene ale **bazei**, dar acordăm prea puțină atenție faptului că dialectica unor atari corespondențe în timp a momentelor devenirii se oferă și ca metodologie în descifrarea etapelor fundamentale ale procesului, așa zis, de **hominizare**. Acreditat este că **existențe sociale** comparabile ca structură nu pot să nu determine conștiințe sociale comparabile. Investigațiile teoretice privitoare la omul viitorului ar trebui să se desfășoare nu numai prin stabilirea disjuncțiilor față de omul societăților dominate de fenomenul alienării, ci și prin căutarea elementelor unei probabile înrudiri spirituale cu tipul omului protoistoric, izvoditorul viziunii mitice a lumii și, prin mit, al unui statut **cosmic** al vieții. („Sînuozitatea devenirii istorice, faptul că orînduirea socialistă reia și dezvoltă — dar, evident, pe alte baze și avînd întreg trecutul în urmă — o serie de trăsături ale societății fără clase, ale orînduirii gentilice, face să ne fie mult mai apropiate unele laturi ale spiritualității primitive decît unele laturi ale societății medievale, sau chiar decît unele aspecte din cultura burgheză contemporană”).

Se poate propune, dar, ca instrument de lucru, ideea: între mentalitatea arhaică și universul spiritual pe care îl va crea în timp evoluția societății există, principial, **teren pentru o analogie**. Analogia nu va trebui să depășească limitele admise de legea negării negației.

Important este să se înțeleagă **cum** această devenire viitoare nu exprimă o degradare ci, **dimpotrivă**, realizarea naturii umane.

5) C. I. Gulian, *Originile umanismului și ale culturii*, București, Ed. Academiei, 1967, p. 13.

d. i. suchianu

ce este și ce nu este aventura

Hypolite Taine, vorbind de două tipice romane de aventuri : Robinson Crusoe și Don Quijote spunea că „cu totul din întâmplare Defoe, ca și Cervantes, a întâlnit în cale un roman psihologic de caractere ; de obicei, ca și Cervantes, el nu făcea decât romane de aventuri; cunoștea mai bine viața decât sufletul ; cunoștea mai bine cursul general al lumii decât particularitățile unui individ”.

Iată o curioasă opinie : Robinson nu e o poveste de aventuri, ci de psihologie !

Dar iată și o a doua, tot atât de curioasă, părere. Toată lumea, atât povestitorii cât și publicul consumator, confundă aventura cu avalanșa de evenimente tari, cu vijelia de fapte extraordinare. Dar aventura și peripeție nu-s sinonime. Dacă aventurile sînt adesea pline de agitație, există însă și aventuri fără peripeții, după cum există peripeții fără aventuri. Dar ce înseamnă „aventură” ? E limpede că acest cuvînt e foarte confuz. Ca dovadă, termenul „aventurier” nu înseamnă pentru mulți „îndrăgostit de aventură”, ci, cu sens foarte pejorativ, un om zăpăcit, care nu se gîndește bine la consecințele faptelor sale, care cu o mare doză de inconștiență se aruncă în acțiuni nechibzuite. Adică contrariul omului curajos, stăpîn pe sine, care a cumpănit bine primejdiile, le-a căutat mai dinainte soluții posibile.

Așa dar, încă o dată, ce roșeam • „aventura” ?

Un filozof german, Georg Sirmel unul din cei mai mari gînditori lumii contemporane, într-un sturf intitulat „Filozofia aventurii” nește acest curios și tulburător f nomen așa : este aventură_____J el — atunci cînd omul părăsea matca largă a vieții sale obișnuit* normale, cotidiene, și se abate p^' albie laterală, de obicei scurtă f° totdeauna foarte deosebită de bio grafia lui curentă. Două lumi străine una de alta. Nimic din lucrurile întîlnite în apele uneia nu se g& sește în apele celeilalte, în matca cea mare părăsită. Omul devine altcineva, altul decât fusese. Tulburătoare dramă acest salt autobiografic această schimbare de Eu. Drami curioasă, dramă fără conflict, nici cornelian nici faustian. Acum' înțelegem de ce foarte adesea albia nr. 2 conține „peripeții”. Foarte simplu: pentru că cel mai adesea albia nr. 1 nu conține fapte senzaționale. Viața cotidiană este prm definiție o existență cenușie, firi agitații, fără primejdii, fără surprize. Desigur. Dar se întîmplă uneori și contrariul, anume ca viața cotidiană, matca cea mare a fluviului nostru personal să fie, ea, o apă agitată, cu valuri multe și multiforme, iar albia nr. 2, adică aventura, să fie, din contră, un rîu calm, o curgere monotonă și ternă, lata un exemplu clasic de asemenea roman de aventuri : Robinson Crusoe. Aventura, aici, nu rezidă în călătoria eroului cu corabia, ci în viața so pe insula pustie. O viață de o banalitate, de o încetineală, de o plictiseală absolută. „Trăisem (spune Robinson, cap. X) deja pe insulă optsprezece ani fără să întîlnesc pe nimeni”. In materie de monotonie, cred că nu se poate ceva mai mult. Iar în materie de viteză, de precipitare a evenimentelor, eroul ne declară că patru zile de muncă îi trebuiau ca să facă o scînduri. Muncă pe care el-insuși o numește plicticoasă. Dar o plictiseați cuminte, acceptată. Căci, zice et, „această muncă o fi fost, ce-i drept, laborioasă și foarte plicticoasă; dar*

nevoie aveam eu să mă supere
 „Tiseala ei, de vreme ce aveam
 berechet ca s-o fac, și nici
 „fveam vre-o altă treabă". Veți
 recunoaște că „a nu avea nici o
 bă" este ceva destul de deose-
 hTde ceea ce noi numim „peripe-
 • « Dar iată ce se întâmpla chiar
 Micind eroul ar mai fi avut și „vre-o
 Hă treabă". Neînsemnătatea abso-
 ită a ocupațiilor sale pe insulă el
 a exprimă foarte limpede : „Timpul
 • lucrul erau de o atît de mică
 mioare încît, de le întrebuițam
 asa sau altfel, tot-aia era" („My
 time or my labour was little worth,
 and so, it was as well employed one
 way as another").

p. i - veți spune. Dar uităm
 chestia sălbaticilor de pe instiă.
 Sa-i dăm deci iar lui Robinson cu-
 vîntul: „Se împlineau douăzeci de
 ani de cînd mă aflam pe insulă și
 mă obișnuisem (!) așa de bine in-
 tr-însa că, dacă n-ar fi fost frica
 de sălbateci (noi subliniem) aș fi
 fost mulțumit să-mi petrec aici restul
 zilelor și să mor în groapa în care
 înmormintasem bietul animal".
 (Animalul era un țap mort de bătri-
 nețe). Acesta era deci genul de viață
 și moarte după care tinjea aventuro-
 sul nostru personaj. Cît despre „săl-
 bateci", primejdia lor era de-a drep-
 tul comică. Aceștia, mai vechi pe
 insulă decît Robinson, făcuseră de
 multă vreme, „le tour du proprie-
 taire" și socotiseră că anumite re-
 giuni erau neinteresante și, deci,
 nevreddnice de a mai fi călcate de
 domniile lor. Locul unde se insta-
 lase Robinson era exact regiunea pe
 unde domnii canibali hotărîseră să
 nu catadicsească niciodată să treacă.
 Astfel, arma lui Robinson împotriva
 fioroșilor inamici era simplul fapt
 că ei înșiși renunțaseră de bună
 voie, fără luptă, să mai treacă vre-
 odată prin mahalaua lui Robinson.
 Asta zicem și noi primejdie ! Asta
 Boem și noi „peripeție" ! Și, totuși,
 e clar că viața lui Robinson pe
 insulă era realmente o aventură,
 o „schimbare de biografie", o tre-
 cere dela viața „cu peripeții" avută
 pînă la naufragiu (certuri cu pă-
 rinții, hotărîri eroice, primejdii...
 adevărate), la o viață de mic-bur-

ghez tacticos. Este un pasaj în care
 eroul ne descrie felul de conțopist
 contabil în care privea el roman-
 tica sa aventură. „Ca un contabil"
 sînt chiar cuvintele folosite de el
 pentru a ne spune că întocmise un
 tabel pe două coloane, activ și pasiv,
 articol cu articol; la activ: toate
 bunurile posedate; la pasiv : toate
 lipsurile și necazurile. Bilanț: po-
 zitiv ! Cel puțin așa-l socotea el.

Dar iată un caz încă și mai clar
 doveditor că aventură și peripeții nu
 sînt sinonime. în romanul lui
 Pierre Benoît: „Un dejeuner à
 Sousseyrac", doi tineri prieteni, pro-
 fesori și directori la Ministerul In-
 strucției Publice, pleacă cu mași-
 nule lor în concediu spre Sudul
 Franței. Pe drum, unul din auto-
 mobile are o pană destul de gravă,
 care cere cel puțin patru zile de
 atelier. În vederea unui plan de
 acțiune, interesatul întrebă: cum
 se cheamă orașul ăsta ? „Soussey-
 rac ." — i se răspunse. La care el
 rămîne uluit: „Sousseyrac! Dar
 ăsta e orașul meu natal! Din care,
 închipuie-ți, am plecat cînd aveam
 șapte ani, și în care nu m-am mai
 întors niciodată! Tot tirgul tre-
 buie să fie ticsit de unchi, nepoate,
 mătuși, verișoare și verișori! Știi ce,
 dragul meu. Tu continuă-ți drumul
 spre coastă. Eu, pînă mi se repară
 mașina, dau o raită pe aici, să văd
 cam cum arată rubedeniile mele de
 care treizeci de ani habar n-am
 avut!" În consecință, se duce să-și
 facă rost de un alibi. Cumpără
 pînă, vopsele, pensule și alte unelte
 de pictură. Căci, pe cînd era puști,
 îi plăcea să picteze. Asta îi va servi
 aci drept pretext de venire la
 Sousseyrac, orașul foarte pitoresc, cu
 privilegii foarte plastice. Dar vai !
 Indiferent de repararea automobilu-
 lui, descoperirea clanului de rubede-
 nii îl pasionează, îl încîntă, îl fasci-
 nează. Mai ales o tînără verișoară
 de care se îndrăgostește și care are
 bunul gust să se îndrăgostească și
 ea de el. După expirarea lunii de
 concediu el se întoarce, desigur, la
 Paris, dar nu pentru a relua viața
 agitată a metropolei, cu obligațiile
 ei profesionale, mondene, politice,
 ci pentru a-și da demisia și a se

muta la Sousseyrac, unde se va însura cu iubita lui regăsită. În bagajele lui avea și vre-o patruzeci de tablouri pictate de el la Sousseyrac. Fiindcă tot le adusese, s-a gândit ce farsă amuzantă ar fi să-și convoace prietenii și cunoscuții într-o sală publică, unde își va expune capodoperele. Spre stupoarea lui, vizitatorii, dar mai ales presa, saluta pe noul Leonard cu cuvinte măgulitoare și încurajatoare. Pinzele se vînd ca plinea caldă. În consecință, nu va mai căuta o catedră la liceul din Sousseyrac, ci se va dedica de-acum picturii. Noua sa viață va fi provincială și conjugală. Adică tot ce poate fi mai contrariu unei vieți de peripeții; mai agitată fusese cealaltă viață, cea anterioară, viața pariziană.

Aventură găsim nu numai în filme și romane, dar și în viața reală. Cred că n-a existat caz mai impresionant de aventură ca acela al lui Gauguin. Un agent de bursă parizian, burghez prosper și tată de familie, într-o bună zi părăsește Parisul, părăsește tot: casă, soție, copii, avere, profesiune, și pleacă fără a spune nimănui unde. Multă vreme socotit dispărut, lumea află că se instalează pe o insulă din Pacific ca să... picteze... Și va deveni unul din cei mai mari pictori ai lumii. Contrastul între cele două ale sale biografii este mai adînc decît o schimbare de loc și meserie. Toată activitatea lui din ceasurile cînd nu picta era de a ajuta, de a salva pe nenorociții indigeni ai insulei, asupriți, jefuiți, umiliți de bestii de mici funcționari colonialiști francezi. Din banii săi (căci dela o bucată de vreme tablourile sale, trimise la Paris, se vor vinde mereu mai bine), Gauguin scoate un ziar unde apără cauza băștinașilor. Nu se poate aventură care să se potrivească mai bine cu teoria filozofului german Simmel. **O** aventură care n-a așteptat să fie scrisă de Maugham în romanul: *The moon and six pence*, („Luna și doi bani jumate”) pentru a se desfășura în plină istoricitate.

Dar povestea de aventuri este mereu expusă să degenereze în simplu

roman-foleton, unde ne mulțumim doar cu peripeții și nu mai cerem acea schimbare de viață, acea mutație autobiografică proprie adevăratei aventuri. Dar chiar cînd această schimbare de *Eu* există, se întîmplă ca ea să fie așa de artificială și „pusă cu mina”, așa de ieftin obținută, încît să-și anuleze singură valoarea artistică (vezi, ie pildă, filmul „Angelica”). Un roman ca *Mizerabilii* e pe multe de cînt între aventură și foleton. Jean Valjean, cînd trece de al ocnasul hoț la eminentul primar și filantrop o face cu destulă autenticitate și verosimilitate, deși pe alocuri avensenzația de lucru cam „tras de pâr”. Ca dovadă, inegalabilii humorști Reboux și Muller, în faimoasele lor „A la maniere de...”, parodiază pe Hugo prezentîndu-ne un venerabil episcop, idol al populației pariziene, despre care însă spune: „Ca ? Un eveque ? O, non! Q'est une danseuse !”. Într-adevăr, o pipiță dansatoare, ca să scape de poliție, fuge furînd (și îmbrăcînd) hainele unui episcop pierit într-un incendiu. Și existența ei nr. 2 va fi o deplini retțșită! Iar capitolul din cartea lui Reboux și Muller va avea titlul „D'une robe à l'autre”, care este definiția însăși a aventurii.

Bine înțeles, tot ce am spus pini acum despre roman este perfect valabil și pentru film, despre care vom vorbi de îndată în mod particular. Dar, înainte de asta, vreau să atrag atenția asupra unei alte erori a sensului atribuit noțiunii de aventură. Aventura e privită ca o escapadă, ca evaziune în ceva mai frumos, mai bogat, mai emoționant, mai nobil. Desigur, există și acest aspect optimist, exaltant al aventurii. Dar există și o altă față, penibilă, tristă, uneori chiar lugubri. Teoreticienii romanului polițist au observat apariția unui gen nou de poveste criminală, unde cele două motive clasice („cine-i vinovatul ?” și „îl prinde sau scapă ?”), fără si fie eliminate, sint trecute pe planul al doilea, interesul fiind axat pe ceea ce zișii teoreticieni numesc „pînza de păianjen”. Un detectiv, bun sau prost, puțin importă, por-

„... cercetarea unei crime. În anchetei sale (reușită sau nu, importă), el personal, detectiv JW7... vîră în niște buclucuri, în niște încurcături, suferă niște izii care îl incriminează din ce în ce mai rău și-l pot duce pînă de scaunul electric. E prins în mrejele propriilor sale acțiuni, ca ZZa într-o pînză de păianjen. Asta fi aventură”, căci se petrece existență nr. 2 a detectivului ambalat” în viața specială, nouă... ales-o că s-a băgat în gît în mijlocul faptelor și Persoanelor care compun „cazul” cercetat de el. Asta, da, este „aventuri”; celelalte două elemente, nu. Aflarea adevărului și prinderea hoțului pot comporta „peripeții”, dar mî sunt aventură, nu conțin acel salt biografic”, acea schimbare de cu care definește aventura, lată de ce simple povești de gangsteri sau de pirați sînt foiletoane cu peripeții, dar nu sînt aventuri. Banditul, corsarul, s-a născut, a trăit și a murit tîlhar. N-a trecut de la ocaș la Jean Valjean sau viceversa, lată de ce este foarte interesant un film sau roman cu pirați care să fie, totuși, o poveste de aventuri. Așa s-a întîmplat cu filmul lui Michael Curtiz prezentat deunăzi la T.V.: „(Sptafa Blond” (cu Eroi Flynn, Olivia de Havilland și Lionel Atwill). Acolo eroul nu numai că face saltul biografic, dar îl face de patru ori! Cinci fînte deosebite este el, succesiv. În cursul acelei povești. Înții, este ofițer, dar care, indignat că taie cu sabia necunoscuți inocenți, se hotărăște să aleagă altă viață, unde cuțitul va tăia pe oameni, nu ca să-i rănească, ci ca să-i vîndece. Va deveni la Londra medic iscusit și stimat. În cursul unei răscoale contra Stuartilor are ocazia să opereze pe un important rebel. Acest ajutor dat insurecției îl condamnă la pierderea libertății. Va fi trimis în colonii unde, ca toți ceilalți re-mi, va fi vîndut ca sclav. Începe a treia existență, nespun de diferită de celelalte două. O viață extenuantă, umiltoare, monotona, dură... a. Dar un atac făcut de niște l'rați permite robilor, conduși de

Blood, să pună mina pe corabia corsarilor (echipajul debarcase în oraș, unde jefuia și se îmbăta). Astfel, sclavii londonezi devin pirați internaționali, ba chiar devin spaima mărilor. Căci proveniența lor de asupriți pentru o idee explică energia lor de nobilă calitate. Intre timp, Stuartii sînt izgoniți de pe tron, dinastia de Orania, cu prinții ei liberali și democrați, preia tronul Angliei. Noul rege oferă lui Captain Blood să ia conducerea luptei contra pirateriei, în serviciul Majestății Sale. Astfel începe a cincea biografie a lui Blood, acum om de curte și un fel de ministru de război, așa cum devenise „conetabil” Duguesclin, șeful bandiților din Franța. Este clar că nimic din ce se văzuse, auzise sau întîmplase în vre-una din cele cinci biografii ale lui Blood nu figura în vre-una din celelalte patru. Cu tot conținutul rapid și sumar al unei povești, care trebuie să încapă în 75 de minute de proiecție, filmul acesta este poate un model de poveste de aventuri.

La lumina definiției, totodată așa de strictă și așa de cuprinzătoare a aventurii, se pot face multe observații.

De pildă, că aventura e foarte răspîndită în viața oamenilor. Emigarantificarea au ridicat, în 30 de ani, populația Statelor-Unite de la 13 milioane de locuitori la 95 de milioane erau nu niște zăpăciți „aventurieri”, ci niște gravi, curajoși, cumînți trăitori de aventură. Tot așa este exploratorul care se înfundă luni și ani de zile în ținuturi necunoscute; tot așa este osînditul la pușcărie care, ca să scape, se înrolează în Legiunea Străină pentru a începe o viață total deosebită de cea dusă de el pînă atunci (și, lucru picant, cu mai puține „peripeții” decît cea de apaș de mare capitală). Tot așa, aventură este (și mai ales era, pe vremea cînd asemenea lucruri se întîmplau mai des) cînd un om care dusesese o viață vibrantă de chefuri, afaceri amoroase, duelluri etc., se hotăra să se călugărească și să înceapă o viață monotona ca un ceasornic (încă un

caz de aventură cu dminuție de peripeții). Tot astfel e și existența nr. 2 a fugarului sicilian, corsican sau sard, care se ascunde în munți după ce și-a împlinit vendeta.

Dar aventura e o stare biografică pe care o trăiește oricare din noi cînd face o ceva mai lungă croazieră ; sau chiar cînd își consumă concediul de odihnă, de pildă, la mare. În locul vieții ceasornic din celelalte 11 luni ale anului, cu scolare fixă, cu plecare la serviciu pe lumină de lună, ca ritualul stereotip al muncii, cu regularitatea cronometrică a cozilor în autobuz, — în locul acestor vieți metronomice, odihnistul va gusta pe malurile Pontului Euxin o existență bis, unde realemente nimica nu va semăna cu existența matcă a celorlalte 11 luni. Ba chiar, dacă vilegiatura are loc la sfîrșit de sezon, cînd populația plezirîștilor s-a rărit, se naște între acești puțini întirziați o intimitate, o melancolică solidaritate ca de re-saapați după naufragiu pe o insulă pustie. Același sentiment de iubire de oameni ieftină și dulce se naște și între înzăpeziții unui tren, înfrățiți în aceeași rupere de comunicații cu restul lumii. Toate aceste aventuri sînt, desigur, scurte. Foarte scurte. Dar am văzut că altele (cazul Gauvain sau aventura de la Sous-sayrac) se întind pe tot restul zilelor.

De asemenea, observăm că unele aventuri sînt voite, alese în mod deliberat, altele sînt ca o fatalitate abătută pe capul nostru și suportată cu sau fără resemnare.

Toate acestea ne fac să descoperim fenomenul aventură într-o mulțime de împrejurări și, din contră, să-i negăm existența în altele. De pildă, cum spuneam, filmele, romanele polițiste clasice, avînd la bază o problemă, nu sînt povești de aventuri, oricît de multe și spectaculoase le-ar fi „peripețiile”. Același lucru cu westernul. Westernul poate fi un bun film de caractere dacă psihologia personajelor este interesantă și variată ca în Diligenta lui Ford ; sau poate fi un excelent film istoric, dat fiind că acel pu-seu spre vest este ceva unic în is-

cronica filmului

torta universală. Naș putea multe exemple de western fi; istoric, deși documentația (fjL?~* sursele sînt recente) e foarte h gată. De obicei westernele se rat ginesc la o combinație de papapi papapăm ecvestru și pac...^ pirotehnic, terminînd cu un na de soare unde frumoasa satului? pătă un pusi de la neînfricat; texan, în timp ce focul amurguh- topește cele două inimi înlănțuit într-un prelung „fonde-enchaine” Oricum însă, fie bun, fie rău fi psihologic, fie istoric, westernul m, e un film de aventuri. Eroul m’ este un om care și-a părăsit viața londoneză sau berlineză pentru a se consacra vîntoarei de bfeo» căutării de aur, sabotării de căi < rate și exterminării indienilor, g * este arătat numai în biografi, t lui nr. 2. Din viața lui nr. 1 nu \$ se dă nimic. Nu-l vedem făcînd acel „salt biografic”, care e condiția aventurii.

S-ar părea că un asemenea salt, se poate găsi în poveștile de „iubi- bliă personalitate”. În tratatele de psihiatrie ni se vorbește de „pe/ sonalități alternante”, ca de pM acel băiat de prăvălie, vînzător „. tr-o băcănie din Chicago, care pe la jumătatea anului pleca pe cwstt pacifică pentru a practica cu suc- ces și onor meseria de preot. Aci, veți spune, avem acel salt de k o biografie la alta. Decît, schimba- rea e automată, nu dramatică, im- deliberat aleasă. Apoi fiecare din- tre cele două existențe e lovită ii o completă amnezie a existenței ce- leilalte. Ca să existe aventură, tre- buie ca eroul să fie deplin con- știent de prăpastia care separă ceh două vieți ale sale. Se va puiet poate evoca filmul lui Litvak: „Ite amorzing (Uimitorul) Dr. Clitter- house” (Edward Robinson, Hum- phry Bogart), unde un medic it mare renume vrea să studieze men- talitatea infractorilor și, în acts scop, devine el însuși, paralel tu activitatea sa de doctor, organ» torul (cu succes) al unor lovim criminale. Aici nu avem arrow* între cele două personalități al\ «- nante, ci zilnică, rapidă și • cm-

• fă alternanță. Totuși nu avem B ?...» ată aventură, ci o combina- „Ae experiment științific și de- „tă medical caracterizată. Perso- -l nu e un erou, ci un bolnav. „t a ne depărtează de noțiunea S „...a în schimb, aventură avem ?%i.ele sau romanele, sau po- „Jirile de spionaj și misiune se- fă Tipic este filmul „Misiunea fncotenentului Perry” (după o in- tmlare autentică; interpretat de Robert Taylor și Barbara Stanwick). Președintele Republicii însărcinează locotenentul Perry să trăiască traiul gangsterilor pentru a afla L... înalt personaj politic îi ajută si-t informează. Eroul, întemnițat împreună cu cițiva șefi din bandă, atlă ce avea de aflat, dar nu are puțința să-l informeze pe președinte, care între timp fusese asasinat Eroul deci va înfrunta scaunul elec- tric. Avem aici și „pînza de păian- jen” ?i mutarea într-o altă biogra- fie deliberat aleasă.

Dar iată o variantă extrem de interesantă a acestui soi de muta- ție „deliberat aleasă”. Este filmul lui Delannoy: Pieges pour Cen- drillon (Capcana pentru Cenușă- reasa). Cu Dany Carrel în dublu rol; căci e vorba de două veri- pare, care seamănă foarte tare la chip și care erau: una, milionară, rea, perfidă, abjectă, cinică, nim- fomană; cealaltă: orfană, săracă, salariată, fată de treabă și îndră- gostită de un băiat, și el de treabă. Într-o seară, cînd ea se afla în somptuoasa vilă a verișoarei sale, casă ia foc, una din fete moare, cealaltă, după multe îngrijiri me- dicale, scapă. Nu se știe care din două e cea salvată, căci șocul pro- dusese o amnezie totală. Dar gu- vernanta fetei bogate știe că cea salvată e fata cea de treabă. Și i-o spune. Ba chiar pune la cale o foarte profitabilă afacere. Ii propune să pretindă că ea e cea- laltă, că este milionară. În felul acesta va căpăta averea, pe care bineînțeles o va împărți cu guver- nanta complice. Ca s-o convingă pe lată că ea nu e adevărata milionară, îi povestește viața ei uitată. Fata are curiozitatea să verifice. Astfel,

ea își regăsește iubitul de dinainte de amnezie. Și amorul lor reîncepe, intact. Dar, vai, anumite lucruri o fac să descopere că guvernanta o înșelase. Că ea nu era ea. Că era fata cea rea. Guvernanta, profi- tînd de amnezie, o convinsese că e fata cea bună, ca să o poată avea la mină în inscenarea pusă la cale. Cînd eroina află că ea este în rea- litate acel monstru de răutate și ignominie, o apucă o cumplită dis- perare. Se află în interesanta si- tuație de a cunoaște ambele bio- grafii. Amnezia fusese anulată prin informare. Dar faptul de a fi trăit biografia cea bună o făcuse să se identifice așa de tare cu perso- najul (care fusese așa de chinuit de verișoara cea rea, și pe care o ura groaznic), încît asta o face să nu poată suporta ideea că, în rea- litate, ea este personajul acela odios, de care avea oroare. Pe acel personaj odios îl va distruge. Si- nudgîndu-se. O vom vedea încuin- du-se în odaia de baie și dînd dru- mul la gaze. Odaia de baie are telefon. Prietenul, iubitul fetei, îi telefonează ca să-i spună că știe, că descoperise și el că ea era cea rea, nu cea bună, că asta însă nu are nici o importanță, fiindcă prin mutarea ei în sufletul și trupul fe- tei de treabă, care murise, își pier- duse sufletul cel rău și-și cîștigase altul, pe acela pe care el îl iubise cîndva și va continua să-l iubească. Și ea ascultă. Și vedem cum lacrimi îi curg pe față. Și filmul se ter- mină aici, dar probabil, nu și po- vesteea.

În tot cazul avem de astă dată un caz deosebit de original și de îmbelșugat al tulburătorului fenomen care se numește „aventură”, drama celui care, conștient, devine altceva, sărînd de la biografia sa într-o cu totul alta.

E explicabil de ce publicul con- fundă așa de ușor foiletonul de pe- ripeții cu filmul sau romanul de aventuri, și de ce această confuzie împinge pe romancierii și cineasții să înșire simple violențe senzațio- nale, penale sau sexuale, împodo- bind aceste — în fond, monotone — repetiții de cascador cu numele

de „aventură”. Motivul confuziei este că, în sala de spectacol sau în fotoliul cititorului de romane se petrece realmente un fel de „salt biografic”, o „mutare de Eu”, cum cere aventura. Căci cititorul sau spectatorul, în răstimpul cît palpita alături de eroii filmați sau tipăriți, sare de la biografia lui ternă, plicticoasă, anostă, la o viață vulcanică și picantă. Decît, procedeul nu este ortodox. Pentru ca să existe aventură, trebuie ca saltul biografic să se producă la un singur personaj, eroul din povești, și nu la două persoane, aceea din poveste și aceea din sală.

Veți spune poate că domnul din fotoliu e unul și același cu personajul din poveste, căci tocmai în această identificare cu eroul se află esența artei. Desigur. Dar, dacă spectatorul s-a identificat cu personajul poveștii, în schimb personajul poveștii nu s-a identificat cu cetățeanul din fotoliu. Acesta a putut deveni Robin Hood, dar Robin Hood nu va deveni niciodată Popescu, salariat la aprozar sau lo-nescu, profesor de naturale la liceul Lazăr.

În sfîrșit, o ultimă observație, de ordin general. Am văzut că aventura este o escapadă, în ambele înțelesuri ale verbului a scăpa: a scăpa de, a scăpa în; o scăpa evadînd **într-o** lume mai bună, și a **scăpa** controlul, trezindu-te fără voie într-o lume mai rea, fîndcă, cum se zice pe românește, am „scăpat boii”. Există o aventură tristă și o alta optimistă. Prima e tristă pentru că, plecînd într-o altă viață, părăsim ceva bun. Plecarea ne doare pentru că ne gîndim la ce pierdem, plecînd. Este acel **„Partir c'est mourir un peu/C'est mourir à ce qu'on aime”**. Cealaltă aventură, celalaltă plecare, e plină de avînt, de nădejde, de nepăsare dacă vom eșua, de hotărîrea de a dregre plecarea greșită, plecînd iară. Este avîntul aventurii cîntat de Baudelaire cînd zice : **Dar călători sînt aceia care pleacă / Mereu. Și ca să plece ! Ușori sînt ca un fum / Și credincioși sînt soartei ce-i vîntură și joacă, / Și înșiși nu știu bine de ce tot zic : „La drum ”**

I daniel

ir. —• cronică retrospectiva

A recenza într-o publicație lunară activitatea desfășurată de Televiziune în decursul citorva săptămâni impune o selecționare a programelor abundent oferite de micul ecran, o sinteză calitativă la care rubrica ziarelor, revistelor hebdomadare nu sînt obligate. E firesc, deci, ca în cronică noastră să fie înregistrate, „a fortiori”, ceea ce s-a reliefat mai deosebit în repertoriul din luna recenzată — respectiv luna aprilie.

Vom începe prin a sublinia că tema, cea mai de seamă sub raportul subiectului, al diversității și amplitudinii în care ne-a fost prezentată, e aceea privitoare la centenarul marelui Lenin. Emisiunile consacrate vieții și operei făuritorului primului stat socialist din lume au izbutit să le evoce și să le înfățișeze într-o multitudine de imagini vii, sugestive, emoționante.

În afară de filmele și documentele concernînd direct figura și faptele marelui Ilici, Televiziunea a ținut a ilustra evenimentul și cu creații după marii scriitori ruși (cu totul remarcabilul serial tolstoian „Război și pace” în regia lui Serghei Bondarciuk, care, prin segmentare și concentrare, a cîștigat în esență și psihologie — chiar dacă a pierdut din monumental și culoare), cu piese de teatru, amintiri și reportaje, etc. Astfel în imagistica reporterului Manasse Radnev, „Leningradul în alb și negru” ne-a adus o sumă de detalii caracteristice impozantului oraș nordic. Clădirile seculare, elegante în serietatea lor masivă, palatele, pie-

țele, bulevardele lineare, podurile Nevei, horbota celebrelor grile înscrisă pe covorul de zăpadă, zidurile cu metereze pentru robustețea tunuri de bronz, siluetele avîntate ale grupurilor statuare, profilîndu-se pe un cer ca laptele, — toate acestea, gravate în aqua-forte pe peliculă sînt Leningradul de totdeauna. Dar Radnev n-a pierdut din vedere că Leningradul mai e și orașul de unde a pornit Revoluția din Octombrie, și orașul-erou din timpul celui de al doilea război mondial, și cel de azi, fremătînd de bucuria de a trăi.

Prin asociație de subiecte, dar nu și de imagini, unui Leningrad văzut ca un simbol al duratei de grant i-a corespuns un Tokio văzut de Ioan Grigorescu frenetic, clocotitor, ca un simbol al mutațiilor structurale caracteristice acestui sfîrșit de veac. Tokio-ul, cu construcțiile lui verticale amețitor de înalte, cu ritmul lui sacadat, l-a obligat pe reporter la o sprinteneală de verigă. Camera de luat vederi a sărit, s-a cățarat, a zburat, a știut ateriza în picaj, a gonit după trenul-șarpe care leagă capitala Japoniei de Osaka — cel mai modern tren din lume — a străbătut viaducte, a intrat în culoare subterane, s-a cufundat în mulțimea pestriță a străzilor, s-a lăsat inundată de frenezia luminii nocturne — pe scurt, a fost de o ubicuitate, de o mobilitate care, pe alocuri, îți tăia suflul. „Japonia de azi” văzută de Ioan Grigorescu se înscrie printre frumoasele reușite ale „Teleglobului”.

Dacă reportajele de călătorii captivează prin interesul ce ni-l suscită, nu același lucru se poate spune — cu puține excepții meritorii — despre reportajul social al Televiziunii. În această ordine de idei, să menționăm totuși reportajul „Ei și ceilalți” de Al. Stark, ei fiind cîteva exemplare de adolescenți fără ocupație și căpătîi, certați cu munca și cu morala — și acum, se vede treaba, și cu justiția; „ceilalți”, tineri studioși, muncitori, viitori cetățeni de nădejde ai țării. Păcat — pentru valoarea artistică

a reportajului — de concluzia finală, cam didacticistă și moralizatoare, de care reporterul s-ar fi putut dispensa. Încăpăținarea, vidul sufletesc, morozitatea — și, s-o spunem, un tragism al fizionomiilor, o derută morală — toate acestea, repetăm, bine înregistrate de „cameră” în gros-planuri sugestive, se dispensau de orice comentariu.

Documentarul acesta, lăsându-ne un gust cam amar, l-am corectat prin prezența Corinei Chiriac, pe care o considerăm deja una „din ceilalți”, primind victorioasă trofeul „Stelei” din mina lui Dan Deșliu. I-a fost de ajuns Corinei Chiriac să urce trei trepte numai, în doar trei emisiuni, ca s-o vedem deja scinteind pe firmamentul vedetelor, ba și eclipsându-le pe unele din ele. A ținut să ne dovedească că e și o artistă completă, dându-ne și o probă de teatru (o scenă din „My fair lady”), și una de pianistică și componistică. La proba de teatru — prea mult... strică! Compoziția, în schimbf pe care Corina Chiriac a ~ " Barbara" în micro- n ne-a încredințat iroaspăta laureată e un talent plurivalent și o indubitabilă viitoare laureată a „Cerbului de aur”.

Și tot în legătură cu recitalul Corinei Chiriac, să nu uităm excelentul documentar care l-a precedat. E vorba de înregistrările, pe peliculă, ale examenului unor candidați respinși la proba eliminativă a „Stelei fără nume”. Umorul operatorului... dulce vitriolant, a găsit în arta montajului un aliat prețios. Privindu-i însă pe candidați cum se scufundă în bulboanele ridicolului, agățându-se ca de un colac de salvare de suportul microfonului, ni s-a tăiat pofta de a mai ride.

Ce ar mai rămîne de spicuit din emisiunile de varietăți? Din păcate, acestea nu au ieșit din blinda lor mediocritate, cu excepția, poate, a excelentului film realizat de Alexandru Bocăneț, incontestabil unul dintre cei mai talentați emuli români ai lui Averty, în căutare de noi mijloace de expresie tele-coregrafică. Desenul iconografic, ritmul,

elementele contrapunctice bine găsite, jerba explozivă a dansatoarelor în costume decorate geometric, pe alocuri câteva melodii mai aromate ca de obicei, secondate de o interpretare juvenilă și destul de inteligentă (Anda Călugăreanu, Florin Pitiș și Dan Tufaru) ne-au făcut să trecem cu vederea că filmul fusese pregătit pentru... revelion și, ce-i drept, prezentat atunci, dar (de ce?) amputat de părțile lui cele mai savuroase.

Oferind un „prim-plan” cu poetul-academician Al. Al. Philippide, redacția literară a Televiziunii și-a reconfirmat competența într-un gen în care se poate spune că excelează. Elogiul vizează în primul rînd inteligența reporterului delegat să-și exploreze și să-și incite interlocutorul, fără de care o asemenea temă, atît de apreciată, de gustată de telespectatori, riscă să degeneze în șablon, în interviu plat. Căci e într-adevăr un merit a te deroba de la tentația de a te pune pe tine, reporter, în... prim plan — cum procedează unii — și a ceda locul de protagonist invitatului, lăsindu-l „să se proiecteze în voie”, să se desfășoare pe coordonatele sale proprii — spiritualitate, temperament, specificitate — realizatoare de atmosferă, de... autoportretizare autentică, unitară.

Așa se face că Alexandru Philippide s-a putut înfățișa în trăsăturile ce-l caracterizează pe om și pe intelectual: distincție, delicateță sufletească, tonalitate moderată în modul de a exprima gânduri despre arta poeziei în genere și a sa cu osebire, în discreția cu care a evocat amintiri din tinerețe. A impresionat modestia și, aș zice, timiditatea sau lipsa de pretenție cu care a retrăit perioada de timp petrecută la Paris în urmă cu patruzeci de ani, perioadă de vîrf a avangardismului, surrealismului. Deși n-a avut contact, pe afinități de sensibilitate și concepție poetică, cu această mișcare literară (sau anti-literară), Phi-

Uppide — definindu-se pe sine un clasic altoit cu un romantic — a cunoscut multe din figurile marcante ale modernismului de atunci. Alții, în locul lui, așa cum se întâmplă destul de frecvent, ne-ar fi oferit o sumedenie de amintiri, chiar dacă au stat la mare distanță de cafeneaua dadaștilor și n-au cunoscut-o decît din spuse și auzite. A impresionat, în alt sens, afecțiunea cu care l-a evocat pe B. Fundoianu, prieten din copilărie și soț de comuniune întru poezie și frumos, în cei cîțiva ani de hălăduire pariziană. Așteptăm cu emoție și interes capitolul din memorialistica lui Philippide, închinat acestei prietenii de înaltă valoare umană și intelectuală.

M

Și de ce n-am menționa și aportul adus de „camera-man” la reușita acestui prim-plan? Neabuzînd de maniabilitatea aparatului de filmat, dezlănțuit uneori caricatural pe persoana interviuatului, operatorul a știut să-l prezinte pe scriitorul-academician în imagini sobre, sugestive, conturate cu eleganță și noblețe, adecvate unui portret în care părul alb, zîmbetul discret și gestul măsurat constituie „semne particulare” omagiale.

Omagială a fost și emisiunea consacrată reluării, după 25 de ani de la creație, a piesei lui M. R. Paraschivescu „Asta-i ciudat”. În ipostază de dramaturg — mai nouă pentru publicul tînăr — poetul „Cînticelor țigănești” s-a dovedit vizibil satisfăcut de regăsirea acestui „copil abandonat”, față de care simțea o perfectă „detașare”. Dar, grand seigneur, a atribuit această providențială regăsire cu piesa, pe scena teatrului brăilean, scenografeii și scripitorilor regizorale (Elena Pătrășcanu și Yannis Veakis). Dinu Săraru, care l-a prezentat pe autor publicului din fața televizoarelor, a reușit să-i smulgă declarația că o altă piesă, „In marginea vieții”, e gata scrisă, dar n-a izbutit să-l facă să ne dea și alte amănunte, întrucît, a spus zîbind M. R. Paraschivescu, nu-i place să cînte înainte de a oua...

„Salonul literar” din luna pomenită putea constitui o noutate nu atît prin tema aleasă — de cîte ori n-a fost dezbătută! — cît printr-un punct de vedere inedit și poate o dezbatere care să ne permită o mai adîncă înțelegere a afinităților dintre poezie și pictură. Amfitrionul a fost poetul Nichita Stănescu, iar invitații, poeta Vera Lungu și pictorul Sabin Bălașa, acesta din urmă în nici un caz străin de temă, d-șă practicînd o pictură lirică și chiar scurt-metraje poetice. La întrebarea deci, dacă există afinități posibile între cele două arte, primul care a dat a răspunde a fost Sabin Bălașa. Din păcate, a decolat atît de vertiginos încît nu l-am putut urmări. A vorbit, pare-mi-se, de „explorarea unor zone invizibile” și de niște... „viduri”, unde, personal, nu mi-am putut găsi un teren de aterizare... La rîndul ei, Vera Lungu, mai „telurică”, a recunoscut posibilitatea unor afinități, dar a ținut să accentueze primordialitatea poeziei asupra tuturor artelor. Nichita Stănescu a pus atunci o întrebare sibilină: cum se explică, totuși, că poezia nu poate fi ilustrată, altminteri spus, redată prin pictură? Cum se explică faptul că un Rodin ilustrîndu-l pe Rilke, sau un Picasso pe Cervantes, rămîn totuși, în mod categoric, ei-înșiși, că ilustrațiile realizate sînt niște Rodin, niște Picasso? Aceasta se explică — a răspuns Sabin Bălașa — prin faptul că un pictor nu are cum să-și „iasă din sine” (textual), că el își calchiază desenul pe o poezie scrisă de altul. Discuția ajungînd aici, s-ar fi putut arăta foarte instructivă, dacă s-ar fi găsit un alt participant care să contrazică această teză „sui-generis”, amintindu-l, bunăoară, pe Daumier ilustrîndu-l pe Rabelais ca un alt Rabelais al pensulei, pe Gustave Dore interpretîndu-l pe Balzac („Les contes drolatiques”), pe Bonnard („Histoires naturelles”) pe Marx Ernst (Eluard) etc. etc.

În sfîrșit, penultimul nostru popas din trecerea în revistă a emisiunilor acestei luni fecunde: „Anti-gona”, admirabilul film al cehului

Pavel Hobl, încă o dovadă că arta cinematografică e unica artă care poate interfera poezia cu drama, epica cu lirica, statuarul și pictura-lul cu muzica și, mai cu seamă, poate abolii timpul și spațiul, integrându-le existenții noastre.

Regizorul, ajutat de un operator remarcabil a transpus într-o contemporaneitate fierbinte mitul Antigonei. Sub bagheta lor magică, eroina imortalizată de Sofocle, model al pietății filiale și fraterne, e condamnată la moarte de Creon, tiranul Tebei, nu numai pentru vina de a fi găsit un mormint fratelui ei, ci și pentru aceea de a-l fi iubit pe fiul tiranului, Hemon. Tragedia sofocliană, poem simbolic al iubirii și al luptei împotriva falsei justiții a hotărârilor umane în genere, atât ieri cât și azi, e amplificată și actualizată în viziunea realizatorilor cehi. Intercalând, în filmul lor, momente contemporane din lupta popoarelor pentru dreptate, făcându-ne să asistem, cutremurați, la scene de o violență inutilă și sălbatecă, petrecute în zilele noastre, ei au reușit să potențeze valoarea mitului. Sînt, în această realizare — de altminteri încununată cu nenumărate premii internaționale — momente de o frumusețe plastică unică. Nu vom uita, astfel, momentul cînd Antigona, condamnată, începe a se mistui ca o flacără, pentru a se pierde în Infinit ca un vrej calcinat, nu vom uita apariția statuară a lui Oedip, gura, filmată în prim-plan, a lui Creon, rostindu-și sentința neîndurătoare ca un instrument al "Destinului implacabil, leit-motivele care punctează acțiunea (pulverizarea unei statui și reconstituirea ei instantanee), atracția irezistibilă a amanșilor, simbolizată printr-o goană neîntreruptă, ori efectele de gravură pe aramă sau de solarizare a chipurilor în scenele de dragoste.

Și astfel am ajuns la ultima etapă: escaladarea eșuată a Lunii.

Aventura cosmică intrase aproape în practica cotidianului. Evenimentul își pierduse, într-o măsură

aura senzațională. În numai un an ne obișnuisem cu saltul omului în Univers. Demistificată și demitizată pentru muritorii de rînd, Luna devenea numai pentru savanți și tehnicieni un domeniu încă virgîn de explorare. Poeții, dezamăgiți, pierdeau o Muză.

La cea de a doua lansare strada nu mai fusese aspirată de omenire ca la prima, evenimentul abia dacă fusese urmărit pe micul ecran. A treia lansare, însă — poate și pentru că ora era din cele mai potrivite pentru vizionare — a reușit să concentreze familiile în casă.

...Centrul de la Houston (Texas). Vocile comentatorilor americani. Pustiul din jurul bazei de lansare, verticala cutezătoare a rachetei, instantanee cu cosmonauții, numărătoarea inversă, punctul zero, monstrul decolînd, propulsat în cosmos, devenind o cometă cu trena în flăcări.

Și apoi, teribila veste a exploziei, la cîteva sute de mii de kilometri de pămînt. Astronauții sînt între viață și moarte. Urmează cîteva zile de palpitate emoții pentru omenire — o comuniune de sentimente cum ne-am dori-o în împrejurări mai puțin tragice. Să fi fost reacția — viscerală aș zice — a pămîntenilor care nu puteau suporta ideea acestei posibile dezintegrări în spațiu, a unor morți fără morminte ?

Televiziunea noastră a luat — punctual — parte la acest „suspense” dramatic. Îi mulțumim pentru aceasta. Grație ei am trăit cu inimile și gîndurile aninate de dezarmata navă cosmică învîrtejită în spațiul infînit. Odiseea... „odiseii” (așa trebuia să se numească cabina spațială după ce s-ar fi desprins de modulul de aselenizare) părea să se fi terminat... Ei bine, nu! Fiîndcă, în contradicție cu spusa poetului, probabil că adevărații călători nu sînt cei care pleacă pentru a pleca, ci pentru a se reîntoarce.

andrei savu

radio—aprilie 1970

Manifestările prilejuite de împlinirea, la 22 aprilie, a 100 de ani de la nașterea lui V. I. Lenin au dat o configurație aparte programului radiofonic al acestei luni. Plurivalența personalitate a getniailului teoretician și practician al revoluției socialiste, făuritorul Partidului bolșevic și al statului sovietic, conducător și om de o simplitate și puritate intrate în legendă, a fost omagiat așa cum se cuvine. Din bogata serie de emisiuni consacrate evenimentului, menționăm : „*A 7-a artă — Lenin în filmul documentar*” (Călin Căliman), „*Tribuna Radio — Lenin și misiunea istorică a națiunii*” (prof.dr. iPavel Apostol), „*Radiosimpozion — Leninismul și contemporaneitatea*”, „*Moment poetic — Dedicății lui Lenin*” (N. Sfănescu, C. Baltag, FI. Albu), „*Emisiune literară — Locuri care amintesc de Lenin*” (note de călătorie de Ion Pas), „*Antena tineretului — Carnetul de student al lui Lenin*”, „*Concert festiv cu prilejul centenarului nașterii lui V.I. Lenin*”, „*Teatrul Radiofonic — Orologiul Kremlinului*” (iN. Pogodin) și „*Prima bătălie*” (S. Enmolinski). O foarte bună impresie ne-a produs „*Dicționarul de literatură universală*” intitulat: „*Lenin în literatura universală*” (redactor Gheorgne Gheorghiuță). Bogată și diversă, emisiunea a cuprins un fragment din premiera mai sus amintită a teatrului radiofonic, poezii de Miron Radu Paraschivescu (cele cinci litere, „*cinci unghiuri din roșia stea*”, ale numelui lui Lenin „*simple și clare/cit e universul de mare/care și-acum/*

ne sunt călăuză pe drum”), B. Brecht (celebra „*Inscripție de neșters*”), Garay Gaibor („*Leningrad, orașul lui Lenin*”), Alfoertto Hidalgo, Peru („*Lenin — lamura lumii/limpede literă*”), Te Hany — poet vietnamez („*Lenin șiAppassionata*”), Radu Boureanu („*Lenin*”), Oezar Baltag, precum și un grupaj de amintiri — „*Lenin în memoria scriitorilor*” T. Arghezi, H. Barbusjse, H. Maim, Geo Bogza, G. Călinescu. Aceștia din urmă îi aparțin două prapozitiuni memorabile : (Lenin) „*un om de știință aplicată care a trecut din bibliotecă în mijlocul mulțimii*” ; „*biblioteca slujește lui Lenin să revadă teoria în toilul bătăliei*”.

ildeille leniniste au fertilizat toate domeniile alctivității umane, astfel incit centenarul a ocazionat mai mult decit o sărbătoare — o confruntare gravă, responsabilă, cu noi înșine, a realizărilor CU idealurile, a ceea ce sintemcu ceacene visăm. Raportarea permanentă la idealul de viață leninist reprezintă cea mai tulburătoare constantă a vieții contemporane și semnul sigur al perenității acestui ideal.

La sfirșitul lunii Martie, a avut loc ședința Comisiei pentru problemele de învățămint, știință cultură și presă de pe lingă C.C. al P.C.R. oare a analizat conținutul, orientarea și sarcinile în domeniul programelor de televiziune. Dezbaterile și concluziile oferă bogate sugestii și pentru activitatea radiofonică. De aceea ne îngăduim a reproduce, după razumaitul publicat în „*Contemporanul*”, câteva pasaje edificatoare : „*serioase rămwierii în urmă se manifestă în abordarea aprofundată, multilaterală, a problematicii sociale și etice. Programele televiziunii trebuie să se adreseze tuturor categoriilor sociale — clasei muncitoare, țărănimii, intelectualității, oameni ai muncii români și cei aparținând naționalităților conlocuitoare ; să cuprindă în sfera lor tematică atit preocupările de interes general, cit și pe cele specifice tineretului, femeilor, copiilor... Impor-*

fantele răspunderi politice, a factorilor de conducere și îndrumare, îndatorirea de a milita cu fermitate și exigență partinică pentru ca toate emisiunile și rubricile... să aibă un înalt nivel ideologic și artistic, să fie în permanent contact cu fenomenele și evenimentele majore ale actualității construcției socialiste și să le exprime în modalități vii, convingătoare, de o desăvârșită ținută și acuratețea publicistică...

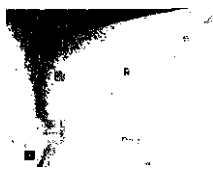
în Ilumina celor de mai sus și prelucând formularea fericită a unui eminent cronicar T. V., am numit-o pe Bcatarina Oproiu, credem cu tărie că propaganda și agitația noastră, la Radio ca și la Televiziune, au nevoie nu numai de forța solidă a ideilor juste, ci și de forța magnetică a farmecului. Pe scurt, sînt necesare o mai fermă orientare ideologică și un tot mai pronunțat profesionalism. Amin-tim, dintre emisiunile radiofonice care ni se par a satisface ambele aceste cerințe, în primul rînd „Revista economică” (realizată de Minai Ocoi). Temele abordate sînt de stringentă actualitate internă („Noua salarizare” — convorbiri, răspunsuri la întrebări, discuții, lămuriri) sau internațională („drepturile speciale de trageră”, „metoda în put-out put”, „noul stat industrial”) și tratate de competențe recunoscut pe plan național (dr. Oostin Kirîțescu) sau mondial (John Gaibrăiith). Prezența, ca o rubrică permanentă, a unui „curier juridic” este deosebit de eficientă în condițiile marilor prefaceri legislative la care sîntem martori și participanți.

Ne face plăcere să relevăm nivelul constant ridicat al emisiunilor, amintite și în consemnările noastre precedente, „Orizont științific” (excelent realizată de Cezar Andronic și Țicu Vaier) și „Universitatea Radio”. Prima dintre ele șina câștigat un profil aparte și, poate tocmai de aceea, interesul și adezuna ascultătorilor. Probleme de interes general și major sînt înfățișate accesibil, dar cu toată gravitatea: „Poluarea — inamicul nr. 1 al vieții planetare”, „Memo-

ria umană... memoria electronică”, „De ce îmbătrînim?” (emisiune căreia i-am fi dorit, totuși, un plus de dramatism), „Lumea fascinantă a virusurilor”. în cadrul acestei din urmă emisiuni, participanții (prof. dr. M. Cajâl, dr. C. Maximilian, dr. R. Portocală) au relevat creșterea îngrijorătoare a numărului bolilor ereditare, rolul chirurgiei „genetice” în vindecarea acestora — ținând seama de faptul că o boală ereditară e rezultatul unei deficiențe cromozomiale (anomalia cromozonuală precede, de pildă, cancerul propriu zis), precum și modul în care, ajutate de fumat sau de radiații, virusurile piroliferigene benigne devin leuioogane. Cu toată admirația pentru eforturile științei medicale, mărturisim că nu ne-a molipsit nota de optimism încercată în finalul emisiunii.

Informații bogate și, neîndoios, foarte interesante au difuzat „Universitatea Radio” („Electronica în Japonia”, ciclul susținut de ing. Makato Kikuohi, „Hormonii — substanțe care condiționează viața”, „Tratamentul chirurgical al epilepsiei”, „Diferite forme de depresie”) și emisiunea „Știință, Tehnică. Fantezie” (redactor Elvira Dirnitrescu) — „O ipoteză (într-adevăr !) fantastică: Al doilea Univers”.

Un mare interes au trezit, de asemenea, emisiunile de la „Tribuna Radio” („Idealul mortal și tinăra generație”) și „Antena Tinerețului” („Profilaxia parazitismului”) — radio anchetă de Constantin Teodori, autorul unor anchete similare publicate în „România Literară”. Aspectele diverse și implicațiile tulburătoare, nu rareori dramatice, pe care le prezintă fenomenul de amploare internațională al „tinerea generații” impun continuarea dez/baterilor privind orientarea profesională, nevoia de afirmare, spiritul de competitivitate, mirajul gloriei, canalizarea energiilor. Sugerăm folosirea sunprinderii „pe viu” a diverselor medii, metodă (să-i spunem radio-verite) oare ar dezvălui aspecte sesizante și, poate, necunoscute.



;
-
!
l
i
* i
f
:!
"
i
i
t
• j
j
j
' i
j
ț
- l
i j
;
|
ii
[J
t
;!
'
i
"!!
ii
;!
*
|
Â
J
;*
|
i
j:
|
i
]
i
a i
;
;

Revista literară radio", care a implinit 4 ani de la aosal „inceput ...e loibligă" salutat de Arghezi, ne-a prezentat șantierul de creație prozatorilor Z. Staniou, M. Pre-

Al. Ivasiuc. Declarația ultimului' că sicrie cânti deoarece aceasta gste meseria lui nu înseamnă, așa cum crede colegul nostru de la

R.L.", că nu are cava imperios necesar de comunicat, ci înseamnă ... consideră un meseriaș al com-
municării. Când unui vestit general di armata autno-uugară i s-a ce-
rut deloontul cheltuielilor campaniei sale (victorioase, generalul, prevalindu-se de dreptul pe care

i-i conferea gradul nobiliar, a re-
fuzat să-și dovedească cinsitea pusă la indoială scriind: „cine nu mă crede să mă pupe-n..." Pentru a-
ceasta ofensă, urma să fie trimis în

fața Curții Martiale. Era absolut ne-
casară aprobarea împăratului. împă-
ralM, însă, circumspect, a scris în
josul scrisorii generalului: „Eu îl cred". Noi îl credem pe A. Ivasiuc.

Dintre „**Momentele poetice**" ale
lunii Aprilie ne-au reținut, Cu osc-
bire, atenția, cale dedicate lui
M.R. Paralsidhiveslcu, lui Florin Mu-
gur („**Refuzul**", „**însotitorii**") și lui
Nichdta Stăneseu (cu ocazia împli-
nirii a 10 and de la apariția pri-
mului său volum — „Sensul iuibi-
rid"). Poetul „**Cînticelor țigănești**"
și al „**Tristelor**", cel al „**Miturilor**"
și „**Destinelor Intermediare**" și cel
al „**Necuvintelor**" au arcut, su-
perlb, peste capetele noastre, cunou-
beul întrebărilor și neliniștilor lor.

Un popas de taină în „**Biblioteca
de poezie românească**" ne-a îngă-
duit apropierea de maesibrul De-
mostene Botez, despre care, reluând
o afirmație mai veche a criticului
N. Manolescu, Șt. Aug. Doinaș ne
spune că este „un poet nedreptățit,
falsificat de propria sa celebriitate".
Argumentele au evidențiat că, în
pofida sentimientalismulud, domi-
nanta poeziei maestrului o consti-

tuie „meditația introspectivă asu^
pra propriului său eu", „apetitul
speculativ mascat de tristețea melo-
diei", „tendința de filozofare sen-
timentală" („Caterinca", „Tristeți
atavice", „Trecut" — elegie a pier-
derii de sine) și au subliniat că în
această poezie se aud ecouri mai cu-
rând din Săuleacu decit din Baco-
via, iirnpunindu-se, lea o datorie a
criticii, reexaminarea pertinentă a
volumului „CSntace de dincolo".

Alte emisiuni literare („**Viața
cărților**", „**Ediția radiofonică Ale-
xandru Odobescu**"), sportive (trans-
misia de la Stuttgart a meciului
de fotbal România — R.F.G.) și
muzicale — au completat tabloul
unei luni bogate. Subliniem, din
nou, varietatea și consistența emi-
siunilor muzicale care satisfac toate
preferințele. Radioul se dovedește
a fi cell mai statornic propagator
atit al valorilor clasice (Beetho-
wan-Missa Solemnis, Sonata pentru
violoncel si pian — în cadrul oma-
gial al bicentenarului), cit și al
celor contemporane (Ioostin Mie-
reanu: „Qimagiul lui Brâncuși" —
marele succes din 1968 la Festiva-
lul de la Darmstadt; Aurel Stroe:
cantata „Numai puțin timp, timpul
este cucerit"; A. Sieihonberg: „Va-
riațiuni pentru orchestră opus 31"
— primă audiție la noi). Un „**pro-
fil de muzician**" închinat maestrui
Jean Boibescu cu prilejul vene-
rabilei vârste de 80 de ani, progra-
mele consacrate unor „ mari inter-
preți" ca Isaac Stern sau Pablo
Casals (program J. S. Bach; 12
variațiuni în sol major de Beetho-
ven pe o temă din oratoriul Judas
Maccabeus de Hendl), precum și
— dintre foarte numeroasele trans-
misiuni de muzică ușoară — cele
rezervate unor soliști ca Barbra
Streissand, Leny Bscudero sau ma-
rea revelații a Festivalului de la
Brașov 1970 — uimitoarea Ewa
Demanozyk — au întrunit sufragi-
ile noastre, fără rezerve.

rodica iulian

ghilghames —enkidu, unul.

Ceea ce urmează să se întâmple, aventura lui Ghilghameș, regele Uruikului, reprezintă, în mijlocul mileniului al treilea înaintea erei noastre, matrița în care s-au turnat ulterior toate peregrinările în căutarea vieții veșnice și a adevărului. Ocea ce urmează mereu să se întîmple, ou variația epicii sau a simbolurilor folosite (vezi Alexandru Machedon, Ulise, etc.), ni se înfățișează în epopeea lui Ghilghameș ea o schemă primordială a uceniciei în căutare; eroul înfruntă zeii, înfrânge făptuirile trimise de aceștia spre spaima și pedepsirea nauritorilor, înfrânge duhurile țărmurilor necunoscute, cum este Pădurea Cedrilor.

Ca în multe alte epopei, această schemă primordială se construiește — ca pe un grafic — întâi cu o linie ascendentă, aceea a isprăvilor, actelor de eroism, a trăirii în luptă, a provocării primejdiei. Culmea eroică a lui Ghilghameș este uciderea Tăunului Ceresc (tableta a șasea, din cele 12 cunoscute ale epopeii).

Partea a doua a epopeii, încă 6 tablete, se dispune pe o linie „descendentă” din punct de vedere al succesului. Eroul cunoaște amărăciunile, eșeurile, iar tinerețea-fără-de-bătrînețe-și-moarte se dovedește a fi de neatins.

Maturitatea și, mai târziu, bătrînețea, în curgeria lor pînă la final, se suprapun unui drum al resemnării. Și Alexandru Machedon, pe moarte, constată că: „nu iaste bucurie pre lume și pre pământ, care să nu să schimbe cu jale, și nu iaste pre pământ mărire, ca să nu să spargă și să nu cază”. („Alexandria”)

Epopeea lui Ghilghameș prefigurează, încă din începuturile istoriei, desfășurarea ulterioară a acesteia, creșterea și descreșterea popoare-



cergă, speriiind cu infățișave hangița Siduri. Aleargă *.
 JZ lăcașul sufletului lui En-
 ^ sau propria sa jumătate de
 *t< moartă, pierită în zădărnii
 • luptelor? Fericirea luptătoru-
 ^"•^aiei fel de candoare a forței
 iSfășurate, a dispărut.

Transa succesului s-a risipit, tre-
 JL . cumplită și jumătatea de
 «et orfană de cealaltă jumătate,
 filtrălucrii și a iluziei veșniciei

prin vigoare, are revelația perisabilului, încep întrebările: ... „cum să scap de moartea de care într-una mi-e teamă? Cum se capătă nemurirea? Cum se poate Ocoli destinul lui Enkidu, instăpânirea morții în „4ntregul” Ghilgameș?

Enkidu, animalicul, teluricul Ghilgameș creat complementar și anti-tetic totodată, moare întiul. Aventura lui Ghilgameș, două treimi divin, continuă în chin spiritual.

lor dar mai ales ale destinului o mului, într-o singură viață.

Cotitura epopeii, cotitura desij nului lui Ghilgameș, coincide . visul lui Enkidu, din oare află că zeii îi hotărâseră cu agonia și în sfârșit cu moartea lui Enkidu.

Enkidu, al doilea Ghilgameș, p. te din ființa lui, este făurit de zeii zămislirii, Aruru, la cererea lui Anu, zeul protector al cetății Uruk a* cărei locuitori sint nemulțumi de neîndurarea regelui Ghilgameș.

Enkidu are însă mai degrabă înfățișare de fiară. El paște, se a- dapă, trăiește între sălbăticiuni, e acoperit ou păr și are putere nesfârșită. Desarderea lui pare a fi descrierea omului primitiv, încă tie-cunoscător al uneltelor. El nu va vorbi decit după ce va cunoaște femeia. Il va înfrunța pe Ghilgameș. Acesta îl va învinge, cum au hotărit zeii și pentru că Ghilgameș este carne de zeu („două treimi din el sint „divine, și o treime omenească”), iar Enkidu, om venind din lumea animală a pădurilor și apelor.

Prietenia celor doi eroi se încheie pe lungimea a 6 tablete ale succesului. E greu de spus câtă parte au fiecare în Obținerea izbânzilor. E ca și cum o singură ființă, Ghilgameș le-ar săvârși, dar un Ghilgameș care este sinteza a două făpturi și a mestecul a trei surse de putere: divină, omenească animalică.

Când moare Enkidu, Ghilgameș cel rămas în viață renunță te înfruntări și își începe adevărata peregrinare. Eroul se retrage din arena luptelor, pleacă în pus*, ajunge la muntele Mașu, caută Calea Soarelui, atinge Grădina zeilor, suferă, fața lui e scofilită, arse le ploaie și vânt, străbate drunwn lungi, acoperit cu piei de animale

ipostazele unui rătăcitor

Hidalgul, al cărui nume exact nu se cunoaște — Quijada, Quesada sau Ouejama — și care se hotărăște să adopte viața de cavalier rătăcitor, se botează întru această nouă indentnicire, Don Quijote. Și — de la Mancha, pentru ași face vestită, cu prilejul viitoarelor sale fapte vi-tejești, țara de baștină.

don quijote de la maneta

Scutierul său, focarul de oglindă care prinde imaginea reală a stăpî-nului, îi dă supranumele, după ce îl privește îndelung la lumina unei torțe, în noapte :

cavalerul tristei figuri

Iar cind Don Quijote, plăcindu-i acest nou apelativ, vrea să și-4 treacă în desen, pe scut, Sancho Pânza îi răspunde :

— N-ai de ce strica timp și bani dind să-ți faci asemenea figură căci tot oe ai de făcut Luminăția Ta este să și-o descoperi pe cea pe care o ai și să-ți arăți obrazul care, privindu-ți-l n-ar mai avea nevoie de alt nimic căci și fără icoană z-grăvită pe scut te-or numi tot Cavaler al Tristei Figuri...”

Mai tirziu în timpul însoțirii pe drumuri cu Don Diego de Miranda, după ce înfrânge prin „ne-prezentare” pe leii trimiși de dregătorul din Oran Maj>estății Sale Spaniole, Don Quijote decide ca numele de Cavaler al Tristei Figuri să se

schimbe în :

cavalerul leilor

Acest Cavaler al Leilor cunoaște și îi spune lui Don Diego ce este vitejia : „o virtute ce stă la mijloc între două capete păcătoase, așa cum sint mișelia și cutezanța.”

Măsură a unui alt spirit, decit a celui care purta Trista Figură în iureșuri împotriva morilor de vânt, burdufelor cu vin și turmelor cu oi, luindu-ile drept uriași, căpcăuni sau anmate în marș.

MaziOitul din toate aceste cavalerii tânjește după odihna vieții păstora-rești. Dar după o păstorie patro-nată de Apollo și cu finalitate în poezie, prin care el și scutierul, rebotezalt Pancino, să devină nepieritori.

Noua mască: *pastorul Quijotiz*.

Mască puțin durabilă netrecută în faptă, parcă pentru a nu strica silueta cavalerului rătăcitor călărind pe Roeinante. Un simplu vis.

Se stinge eroul biruit, înainte să moară omul. Se leapadă omul de măștile lui și se săvârșește sub numele de :

alonso quijano cel bun

Alonso Quijano cel Bun, rătăcitorul în ipostazele hidalgului cu po-recle nesigure, ale nebuniei mărinimoase, ale nebuniei înțelepte, ale Arcadiei — și întors din aventură la omul din carne și pământ, care își scrie diata lăsând lumii cele po-

sibil* și ușor de atins și cerind iertare povestitorului isprăvilor sale că i-a dat prilejul și apa la moară ca să le scrie.

Alonso Quijano cal Bun, care se odihnește după **munca cea grea a**

duhului său, răsfrintă uneori oboseala trupului, după cum-^{și ir,} spune, la capătul aventurii ^{„biți”} „u fio.” roșii lei din Oran, Don Diego Miranda.

petru popescu

bunyan — pelermafsai căutării

Sufletește, Bunyan corespundea acalei republici puritane care nu a avut vreme să se dezvolte, eliminată fiind de restaurarea Stuarților. A trăit și a scris într-o epocă ce persecuta puritanismul, și mai cu seamă formele sale de expresie socială, ce depășeau biserica. Ca individ, Bunyan se rezumă într-o frază a lui: „I was never out of the Bible either by reading or meditation”. Arestat în 1660 pentru că predica fără licență, a fost întemnițat doisprezece ani, timp în care a scris bună parte din operele capitale. „Călătoria pelerinului din această lume către ce va să vină” a fost începută tot în închisoare, în timpul celei de a doua și foarte scurte — detenții. Alegoria aceasta e opinia lui Bunyan despre creștinism (un fal de Divină **Comedie** puritană, fără rafinamentul teologic și estetic al lui Dante, și posedând, dimpotrivă, o asprime și o Obscuritate nordică foarte originale). Christian, eroul, e arhetipul tuturor căutătorilor, în drumul său prin viață, presărat ou

aspirații, lupte, slăbiciuni, ispite etc. Drumul e parcurs cu ajutorul urnei legiuni de simboluri fairnriate (procedul de personificare a câte unei calități fizice ori morale e aici foarte similar ou cal folosit în basmul românesc), în a căror creație, talentul de prozator al autorului e izbitor. Limba, foarte influențată de Biblie, e și azi de o mare fascinație Fantastice în această compoziție im sint elementele religioase, cu aspect supranatural, ci consistența oanicrefi și spirituală pe care reușește să le-o dea autorul. În general, o dezbateri teologică și etică e greu de convertit în proză captivantă și aici meritul lui Bunyan e unic. Fantastică e de fapt capacitatea de semnificație epică, oare a asigurat circulația operei, concepută originar pentru o comunitate religioasă limitată și exclusivistă, cu toată aspirația ei de a crea noi fideli; pină azi, cartea a fost tradusă în 110 limbi și dialecte, înscrisându-se oa una din cele mai circulatē opere ale lumii.

i. c.

® O © @ • # •

dragoste și geometrie

Respectăm mitul pentru că e vechi, pentru că ne temem că a fost adevărat și pentru că îi bănuim un sens profund.

Numai că istoria literaturii are și darul de a confecționa mituri. La baza lor pare să fi existat un adevăr, el devine llegendă și, avind Q

... mare circulație, ajunge să se Statuie oa mit.

nriicine se gândește la Don Juan
jj știe în cât de multe și diferite
igin j .literare încit nu-și mai aduce
•jite că el se numea inițial „Bl
Ruriador” și că il reinventase în
= ne la 1680, un călugăr spaniol
SOT a nume r t r n s o H A de Molina a

pe. Personajul era inzestrat cu toate
. pj. e care numai un călugăr
5 putea depista și tot numai el
niit a să prevadă pedepsirea prin
'ntervenție supranaturală. Un lucru
insă era' sigur : se simțea undeva,
j adinc, în spatele măștii de aven-
turier erotic, o dorință secretă de
veșnică libertate șd o oarecare gran-
doare a gesturilor. Personajul era
legendar. "Ourffind, Don Juan a in-
ceput să circule prin toată Europa,
în Franța secolului XVIII il conduce
Mediere șd nu se știe exalat oe im-
presionează mai mult publicul : se-
ducătorul din Saviila sau doctrina-
rul ipocriziei? (se întrebă M.F. Gu-
yard în „Da litterature camparee).

În 1736 Goldani il infățișează Ve-
neției în timpul Carnavalului : un
conupt incorigibil, minimalizat și se-
cătuit. Personaj de carnaval.

Prin optica lui Byron aproape că
iși schimbă identitatea, se apropie
de simbol. Propovăduitor al liber-

tății, devine un denunțator social.
Poetul il divinizează pentru forța
lui de a răsturna legile lumii.

'Primatul e al ideii, nu al situa-
țiilor de conjuotură meschină. Și
pelerinajul continuă : Pușkin, Mus-
set, Lenau, Baudelaire il transifonma
într-o fabulă : „Ospățul de Piatră”.

Intre idolatrie și blamare perso-
najul devine o atitudine spirituală.
Singularizarea, libertatea migrării,
dreptul opțiunii sint datele sale.
Adevărul sau legenda nu mai au
importanță. Nu mai contează cum șd
pe cine iubește. Fusese adeptul dra-
gostei libere, devine adeptul geo-
metriei în spațiu (Max Frisich : „Don
Juan și dragostea pentru geome-
trie”). De data asta obiectul alegerii
sale nu mai este femeia, oi triun-
ghiul pe care il socotește cea mai
perfectă figură geometrică, liniile
drepte unindu-se și destrămându-se
într-un spațiu veșnic. Evaziune. Li-
bertate.

Dar personajul rămîne prizonarul
legendei, mai imult, și-o anulează
pentru că, forțat de spațiu și oa-
meni, se va căsători. Nu-i rămlne
decit să-iși citească propria legendă
în tristețe și banalitate. își mai res-
pectă mitul, ideea, sansui. Existența
lineară. Iar mitul dăinuie pentru că
e vechi și pentru că a fost ade-
vărat.

r. i.

ț H # ® ® #

parola libertății

Născutul în zodie bună, după sem-
itul căței, și insemnat cu degetul
Satanei, ou negru, pe umăr, de șase
ori botezatul, născut o dată ou im-
pilatorul Filip, Bufniță și Oglindă,
oglină „noastră” — Uliaden Spiegel.
.Duhul fără de moarte al Flandrei,
dansator pe funie cu trupul și du-
hul său. Marele Guaux.

Lupta pentru libertate, cea 'mai
mare aventură ; șd nu în înțelesul
facil, ușor pejorativ, care se dă une-
ori aventurii și aventurierului in-

rolat ici sau colo, de plăcere sau ca
un mercenar, într-o bătălie care
nu-i aparține și căruia nu-i apar-
ține. Ci aventura confundării cu pă-
mântul nașterii șd cu destinul aess-
tua în anotimpurile evilor.

Till Uyl en Spiagal, oglinda și
bufnița târgoveților prostănaci, cer-
șetorilor lăoomind numai la îndes-
tularea burților pe un pământ care
aride sub picioarele lor, biciuitorul
călugărilor și judecătorilor dornici

de miros de rug și de sunetul mozeților, duhul antinomiic al lui Filip al Spaniei și al ducelui de Alba, duhul care tulbură pe Egmont, șovăielnicul și supusul ideii de autoritate regală.

in aventură, zidurile și spaima rugului și spânzurătoarei, se depășesc, se înfruntă printr-o parolă, care a fost aceea a tulturor rezistențelor împotriva jugului străin :

„Cenușa svioneșite pe infima mea”.

Aventura începe cu drama personală a familiei lui Till. După moartea pe rug a iui Claes cărbunarul, Soetkin și feciorul ei sint torturați unul în fața altuia, pentru a mărturisii ascunderea banilor strănși prin muncă.

Și parola curajului, a îndurării chinului, pe care șd-o aruncă unul altuia, pe rând, cei doi torturați, fiu șd mamă, este una :

„Pescarul”. „Pescarul”.

Adică, denunțatorul. Adu-ți aminte fiule : denunțatorul. Adu-ți aminte, mamă : denunțatorul.

Este repetiția la prima tortură ceea ce va fi mai târziu spectacolul unei întregi Flandre, repetiția ou mijloacele momentului, ou vorbele cele mai vecine ațitării urei : „p^carul”.

Apoi, cutreerarea prin lurne si luptă a feciorului orfan de patrie și familie cere parola unei trepte mai înalte :

„Cenușa lui Claes se zbate la pieptul meu”.

Tatăl, fiind patria.

Claes se pierde în neantul morții din rugul care mai putea fi atins, cu mâinile, din cămașa ansă a trupului care mai putea fi sărutat. Claes e simbol și nu se mai numește Claes. E simbolul. Și parola aventurii devine :

„Cenușa zvâcnește pe inima mea”.

„Cenușa zvâcnește pe inima mea”.

Iar TtU Uyl en Spiegel pierde și nu pierde, duh care nu se știe unde își va mai cînta romanțele el însuși topindu-se în simbol: de răzbunător al unei cenuși nenumărate, amestecată din toate numele oamenilor, fără nici un nume.

P P

® ® # ® @ ® ® # 9 9 9 9 9 9 9 9 %

„moara cu noroc” în spațiu

Tocmai Slavici, un cuminte ardelean, a dat o excelentă și foarte originală nuvelă (cu atmosfera pe alocuri aproape gotică) în „Moara cu noroc”. Prin suspense, ne amintește de „Făclia de Paști” a lui Caragiăle. A fost o înclinație (reluată între alții de Sadoveanu) către hanuri izolate în locuri pustii, la care poposesc personaje misterioase. Din vâna legendei haiducești s-a ales acest „western” balcanic, mai pitoresc, mai primitiv, mai acuzat romantic. În fond, Lică Sămădău e contemporan cu Billy the Kid sau cu Calamity Jane, în timpul îngust și ultim al banditismului modern, a căruia expresie de drumul mare avea să fie curând suprimată de calea

ferată. Structural, caracterele lui Slavici sânt românești. Epic, ele încap într-o schemă universală.

„Fantasticul bucății nu iese din determinările epice — absolut obiective — ci din intuiția spațiului. Cîrciuma lui Ghiță e așezată în crucea unor drumuri înguste și sălbatice, deschise la vest spre pusta panonică iar la est spre bănuirea Carpaților. Oricum, spațiul e generos, larg, la urma urmei îngrijorător, și în desfacerea lui omul descrește la insectă, pocnetele armelor nu se mai aud, tragedia însăși, în toată tensiunea ei, scade, copleșită de dimensiunea înconjurătoare, și, aricit am participa omeneste la destinele eroilor, privindu-i ca prin-

ochian întors îi vedem atît încât ne irnipăcăm ou soarta d... vorbind, procedeul e... Li, raba Autorul mărește cadrul, cînd siluetele aproape se pierd... di ca să poată apoi povesti, re... J...i aproape flegmatic, încercă... ie lor Rămănem pînă la urmă tescinati de spațiul care înghite tra- Zăia, 'aproape mai mult decît de țagedia însăși.

În genere, nostalgia stepei e rară scriitorii români. Pagini se găsesc ja Odobescu, la Sadoveanu, la Panait

Istrati, la Marin Preda, la Zaharia Stancu. Românului îi e propriu accidentul carpatic. Când un autor întuiește orizontul și orizontalul, el își scaldă atunci personajele într-o orbitoare lumină de șes (realismul transfigurat, de platou, pomenit de G. Călinescu). Aici, prin dilatarea autenticului, dispăre. Apare în loc un fantastic pur, fără cauză, aproape fără substanță, șd caracterele își pierd natura tipică și credibilă, devenind auri, simboluri, ori de-a dreptul fericite anomalii „de autor”.

Juliaia eoporan

JN

• m

munții lui hogaș, în timp

Citesc pe Hogaș ou bucurie și părere de rău simultane, bucuria de a parcurge paginile unui memorial de călătorie în munții noștri, primul de acest fel în literatura română, părere de rău pentru puțina descendență a speciei.

Desigur aș fi dorit continuat drumul povestitorului dincolo de Neagra Șanului, mai la miazănoapte, pe coama de peste 2 000 de metri a Rodraei. Dar o carte ale cărei întâmplări să se petreacă în Piatra Craiului? Cu oe cuvinte și-ar li exprimat scriitorul cutremurarea în fața haosului de forme din pe-rețele vestic al acestui masiv calcaros? BI, care pe domolii munți ai Neamțului, avea exclamații pe măsuta unor peisagii de Hinducus sau de Anzi Oordiliari!

Iar trecerea Tazlăului, după furtună, semăna cu trecerea unui Amazon sau a Nilului la izvoare. Stilul este grandilocvent, epitetele abundă, se simte o sete de descriție nepotolită și în goana scrisului, la întrecere ou măsura naturii, „genunile” „?*, „inci”, „paratele drept de stocă își pierdea **creștetul aerian în înălțimile** albastre ale **văzduhului...**” etc. (s.in.)

De altfel, Hogaș pare a fi conștient de insuficiența mijloacelor de transcriție a minunățiilor naturii. Drumetul „Amintirilor dintr-o călătorie” se preface „în o stanică vie” în fața unui răsărit de lună și a traiectoriei ei peste Agapia. „Sublimul ucide și omul e prea mic pentru sublim”, zice el. Și tot acolo: „Interjecția e, fără îndoială, singurul tâlmaci al sublimului în limba omenească. Și nemărginitei feerii, ce se desfășura înainte-mi, nu-i răspundea în suflatul miau decît o neînsemnată... particulă gramaticală!”

Ce să spui, ce să descrii, dacă nu proiecția stării tale din acea clipă? E ca și cum vorbele ar tulbura văzduhul. Iar liniștea ochiului are nevoie de liniștea urechii, aceasta trebuind să rămână liberă numai pentru șgomotul torentului din vale și pentru auzul unei zone lăuntrice.

Recitind pe Hogaș, nu mă supără înălțarea munților Neamțului la rangul unor piscuri pierdute în nori. Nu mă supără infățșarea stihiiilor cu valorile unei picturi de tărîm diluvian. Iar peripețiile călătorului prin pustietăți, peripeții care, strict tehnic, ar provoca surisul ironic al unui turist al zilelor noastre, îmi apar, totuși, demne de încadrat în

categoria „aventură”. Și nu numai datorită raportului dintre „premi-
era” lui Hogaș și opinia oamenilor
vremii, ce priveau chiorăș pe călă-
torul în munți, socotindu-l cel puțin
ciudat...

Nfi-o spune singur : „Cine știe...
dacă mie nu-mi lipsește o doagă ?”
„înțeleaptă nebunie” pe care au-
torul nu dorește să o schimbe pe
„nebuna înțelepciune a celor .cu-
mi rați”, înseamnă ciudata pornire
sufletească de a drumeți, nu numai
din pasiunea de inventariere a ele-
mentelor geografice, nu numai din
răvne sportive și ambiții competi-
ționale (de aici până acolo — în
atâtea ore !)

înțeleg la Hogaș drumeția, toc-
mai ca pe o aventură spirituală „la
gebea”. Iar gebeaua omului singur
ori pe calul care îl poartă, e de-
partede concepția despre turismul
combinat modern. Un autor atât de
apropiat în timp de noi ca He-
mingway, exalta în 1959 urcușul
pe **picioare**, disprețuind telefericele,
taleschiurile și alte mijloace tehnice
oare, spunea el aproximativ, înju-
mătățesc plăcerea efortului pe
munte.

„Orice călătorie, afară de cea pe
jos, e după mine o călătorie pe
picioare străine” ; „ ..inseamnă a ve-
dea numai ceea ce ți se dă, nu însă
și tot ce ai voi”. (Hogaș, „Amin-
tiri...”).

Mersul pe jos, presupune a te da
după forma și obstacolele terenului.
Poteca șerpuiește meditativ, cu bu-
cle, cu meandre, ou blânde urcușuri
sau coborâri iuți, se subțiază, uneori
dispare, înghițită de iarba înaltă a
plaiurilor sau ruptă de primăvara
unui șuvoi, pentru a se ivi din nou
în mii de șiruri sau largă pe coame,
într-un adevărat drum, a cărui lă-
țime e suma meditațiilor din cio-
bânda și vânătoarea ancestrală.

Mersul pe jos înseamnă amănun-
țimea, surprinderea muntelui în inti-
mitatea floriei de plai, a formării
apelor, a undirii păstrăvilor, a mă-
cinării grohotișului. Adică reala
perspectivă a universului. Deoarece
muntele privit de jos și de departe,
poate fi numai un con de umbră
sau un pieptene sau ori oe altă
imagine comparativă, dar nu spiri-

tul muntelui, pulsul și respirația M. Așa se petrecesc ou diversele inflexii sări ale muntelui în pictură. De J.J. da, Cezanne vede muntele Sainfe Victorie de pe dealul Lauves. O. A. zăre omenească umple, cubist, ta spațiul până la ultimul plan, muntele însuși este doar o pășă albăstrie violată, undind până în creastă întreruptă. La Paul Klee, muntele Niesen e văzut oare pe jumătate albăstrău stând sub semnul unui sfert de lună și al unei stele hexagonale, în timp ce, de la noi până în munte, se așează nenumerate pl. nuri îndesate cru pete de eutoare E ca și curn muntele își s-ar fi pierdut pictorului o magmă necunoscută și cărei spirit scapă de departe acm. iui, între acesta și munte interpunându-se detaliile de netrecut ale lumii. În sfârșit, la Kaminski, muntele nu lipsește în nici unul din tablourile de la Murraau. Dar, oai spune un ononiar al lui: „nu munții propriu zis îl rețin pe Kandinsky, ci definirea anotimpului, a climatului în care ei se scaldă”.

Aș spune că pictura, în aceste trei exemple, a renunțat treptat la perspectiva de vis-a-vis a muntelui — piramidă, con etc., mai mult sau mai puțin simplist figurativă — și trecând dincolo de reprezentarea macroscopică, au coborât (sau urcat!) în detaliul unde stă ascuns spiritul înălțimii.

Pe urmă, urcușul cu picioarele prilejuiește o anumită experiență a timpului, foarte similară cu cea care se întâmplă spiritului. Urcușul pe un pripor stâncos de câțiva metri are durată reală măsurată în minute, dar există o durată intertoară celei dintâi, în care timpul se prin toate sitele.

Surprinz la Hogaș faptul că nu notează decât foarte rar date calendaristice ale călătoriilor sale. El vorbește doar de luna iulie, și anume de data plecării, în 6 august 18 iulie, când ajunge la banul Valea Negrei. În rest, nu știm data de cezurile amiezii, dimineții, miezul nopții. Timpul se mișcă pe cadranul cerului, e urmărit mijlocirea soarelui, lunii, stăleor sau prin creșterea și scăderea umbrelor pădurii. Știm că a trecut o a-

ă erija drumețului de a-și găsi „?frst și culcuș. Știm că începe o aorrr, „trezește călătorii! și își WTedrumul. Dar sint momente, STbeaua îl face să uite de ritmului și întunericul il hoinărind. Calendarul dis- 7 în ritmul universal zi-noapte. Sal noapte-zi e furat câteodată A ritmul aventurii tăcute, intime, nfiuratte, care însoțește ca o um- Jjra pa? <'> -aventuri, să-i

*Aradar! eu am început a scrie „tadul de a imbrânci literatura Platanilor dam drumul obiectiv, didactic și aproape geografic de până acum pe drumul subiectiv, pe care trebuie să mergă, după socotința „„, acest gen de literatură”.

ioana crețuleșu

„călărețul singuratic”

Aventurierul este întotdeauna singur. Semnificația forței lui rămâne în solitudine. Desigur, Don Quijote A avea lângă el pe credinciosul Sancho Pánza și totuși era singur. Singur în nebunia lui sublimă, unora abia înțeles de intuitivul scutier, dar solitar. Evident, e vorba de o solitudine psihică, necesară căutării sale, indispensabilă experienței. Aventurierul, prin condiția faptelor sale, se detașează de ceilalți, prieteni sau dușmani. Și acești „cei-lalți” — prieteni sau dușmani — sînt mulți, foarte mulți, dar mereu necesari. Funcția lor aparent auxiliară sau potrivnică are un singur sens: ideea de martor.

Aventurierul poate învinge, prietenii îi vor strânge mâna, dar al e singur, trist. Victoria înseamnă liniște și liniștea nu-i condiția lui. Are nevoie de... aventură. Aventurierul poate fi învins, dușmanii vor jubila sau nu, dar el singur e eroul, înfrângerea nu înseamnă anularea, a e condiția gloriei postume.

Nu mă interesează cântărirea critică ale acestor scrieri ale lui Hogaș. Esențial mi se pare că omul a pornit la drum așa cum a pornit, atras de magnetul unei zone geografice — muntele, plaiul — paste care se suprapune o zonă spirituală.

Deoarece prima noastră aventură spirituală pe tărâmul muntelui se petrece și pe căile lui, unde prevestitor, este :

„Pe vârf de măgură
Oeață și negură,
Jos la rădăcină
Tot ploaie și tină”

și unde brazii sint nuntași, iar munții preoți.

m # ©

Mă gândesc la eroii spectaculari dar adevărați ai luptei Vestului ; un fel de nouă mitologie cerută de o societate în formare. Și mă gândesc la una din peliculele excelente, deși puțin comentată : „Călărețul singuratic”, film pe oare televiziunea ni l-a oferit de două ori. Încă o dovadă că vocea publicului nu greșește. Mă opresc la el, părin-du-smi-se reprezentativ, ca un fel de pledoarie cinematografică pentru frumusețea eternă a unui gest, fie chiar perimat. Gestul acesta, odinioară act, a însemnat întreaga istorie a Vestului, paginile lui de basm și de sînge pecetluite de spirit justițiar. Numai că istoria Vestului a ajuns într-o anume fază a ei, cînd aventura nu mai are sens, nu mai are ideal și, dacă mai există, este numai de dragul ideii în sine. Aceasta e tema filmului. Lurnea aceea, altădată sălbatecă, aste acum în plină civilizație. Ultimii războinici încălcând legile sint în imehi-

sori, pentru că ordinea cere sacrificii. Unul singur e liber. El, veșnicul aventurier. Va voi să intre în închisoare doar pentru a-și salva un prieten. Evident, plănuia o evadare. Dar celălalt, prietenul refuză. E foarte simplu, el a înțeles că societatea s-a organizat, s-a constituit și că liniștea viitoare (de care el are nevoie, nu-i aventurier de vocație) e plătită și asigurată prin pedeapsa de-acum.

În schimb, aventurierul care și-a confecționat o vină (prin câțiva pumni și câteva injurături intenționate), el icare de fapt nu are de ce să stea în închisoare, va evada, voind să treacă dincolo de munți, dincolo de oameni, spre altă... aventură. Numai că legile societății nu-l pot admite în afara ei. N-are importanță esența faptului de a fi intrat voit și de a fi evadat din închisoare, un singur lucru contează, el este un evadat. Și trebuie urmărit, și va fi urmărit și... prins. Urmărirea este de fapt ultima lui aventură. Se vor infrunța civilizațiile, paginile de istorie între ele.

Pentru prinderea „călărețului guratic” (omul și calul, veșnicul dam definind aventura!) „” pune în mișcare oameni, mașini, vioane, elicoptere, toate slujind înținuarea de lege. Oamenii își d...-?~ ma de ridicolul acestei urmăriri de o fac, o cere societatea. Și, pe cursul ei, falsul vinovat devine a adevărat vinovat: apărindiu-se a\ omoară sau rănește oameni. IL? se întetește. Dar intuiiești dorjnf secretă a conducătorului urmarirH de a-l vedea trecând frontiera de a-l vedea invulnerabil.

Și traversarea anevoioasă a munților s-a produs. E la un pas de libertate, dar, i se opune civiliz. O mașină pornită în același timp... el (deși în afara urmăririi, ea transporta utilaje sanitare) îi lovește calul. Și, deși trecuse frontiera, un o- fițer zelos îl impușcă. În această cursă îl oprise moartea animalului. Restul obstacolelor fuseseră trecute! Urmează tristețea. Tristețea liniștii și a nedreptății de dragul dreptății. Moare la fel de solitar oum trăise! Aventurierul moare întotdeauna singur. Dar căutarea lui, experiența lui rămâne.

I. d.

t

orizont 1980

Aventura : o bruscă, uneori deliberată, alteori involuntară decolare de pe făgașul Obișnuit al vieții, cedarea neașteptată a unor frâne, ambalarea motorului — în fața noastră Necunoscutul, îndărătul nostru Rutina. Imprevizibilul e în însăși esența aventurii. Ei bine, viitorilor zace ani — după cum reiese dtintr-^o anchetă inițiată de săptămânalul francez „Le Figaro litteraire” — (n-rele 1238-^1243) pare să li se fi răpit această posibilitate de propulsare spre necunoscut. Uluitoarea dezvoltare tehnico^științifică din ultimele decenii ne-a deschis nu numai porțile certitudinilor, dar pe

cele ale previzibilului matematic Ceea ce odinioară aparținea de domeniul fantasticului științific a devenit realitate. Informatica, ordinatele, sistemele de comunicații prin sateliți, electronica, zborurile interplanetare — pe scurt, tot ocea ce constituie revoluția tehnică operată în epoca noastră — ne vor schimba viața, vor condiționa nu numai existența noastră materială, dar și pe cea spirituală și morală. Se vor schimba — ipso factu - mentalitățile, structurile. „Cea mai bună dintre lumi” e la numai un pas de noi. Cum vom trăi, cum vom gindd la capătul acestei scadențe?

Bereonalitățile cărora li s-a so-
 ^7 colaborarea la aceasta ancheta
 ^ t m i c L n u l **Louis Armând** ; ma-
 (^ S S american **Herman**
 l f i J conducătorul departamentu-
 Jomunioațliilor din cadrul Națiu-
 cor ^ - - **d'Arcy**; sociolo-
 ^ Jean **Foumstie**; comentatorul
 % w o r **John Galbraith**; directorul
 i ^ a t o r u l u i d i n J o d r e W B a n k S i r
Bernard Dovell; ecologistui **Claude**
Zumare-Deboutville) sînt unam-
 i i n a d e c l a r a c ă v i i t o r u l a p r o p i a t
 ". f f i p a s i o n a n t . . . d a r p e r f e c t p r e v i -

* g ' i a i n c e p u t s ă s p u n e m c ă c e l e
 t r e i e n c l a v e i n z e s t r a i t e c u o u i m i -
 t o a r e v i r t u t e d e p e r m a n e n ță ; **c ă s -**
j ' i a f a m i l i a , m u n c a v o r c a n t i n a
 « ă e x i s t e , i n t r u - i o i t n i c i n u a r p u -
 t e a f i i n l o c u i t e c u a l t c e v a .

Să nu pierdem totuși din vedere
 spune **Louis Armând** — că, sub e-
 feotui conjugat al televiziunii și
 i i u i r i s m u l u i , p r e j u d e c ă ț i l e , m e n t a l i t a -
 t e a p ă r i n ț i l o r n u m a i ' a u a c e e a ș i r e -
 z o n a n t ă i n r i n d u r i l e g e n e r a ț i e i > t i -

--Nu numai sub afectul televiziunii
 M turismului — replică **Herman**
fcahn — dar și al ordinatorelor,
 care, în sectorul educației vor fi
 factorul hotărâtor în determinarea
 acestor schimbări. Astfel, e mai mult
 ea sigur că învățământul nu se va
 mai putea dispensa de asistența lor.

Să ne oprim, o clipă, asupra a-
 cestei probleme. Care sînt însușirile
 ordinatorului ? Iată, citeva, numai,
 care-l vor face deosebit de îndrăgit
 de copiii : va avea o voce caldă și
 plăcută ; se va exprima întotdeauna
 ou o perfectă claritate ; va deține
 monopolul amabilității ; nu-și va
 pierde niciodată răbdarea, nu se va
 infuria niciodată. i P l i n d e s o l i -
 c i t u d i n e , v e s e l ș i n e p ă r t i n i t o r ,
 i ș i v a s a l u t a „ e l e v i i ” ș i l a v e -
 n i r e , ș i l a p l e c a r e a d i n ș c o a -
 l ă . I n t e l i g e n t , v a f i c a p a b i l s ă j o a c e
 o p a r t i d ă d e ș a h , ș i c h i a r s ă - ș i b a t ă
 „ p ă r i n t e l e ” , i n g i n e r u l o a r e l - a c o n -
 s t r u i t ș d p r o g r a m a t . O r d i n a t o r u l
 p o a t e i m i t a n u n u m a i a p a r e n ță ș i
 c a r a c t e r i s t i c i l e a c t i v i t ă ț i i u m a n e C a -
 n a l i z a , c a l c u l u l — o r i j o c u l) , d a r ș i
 o a c t i v i t a t e p o s e d t a d u n c o n ț i n u t e r -
 m o ț i o n a l , e s t e t i c s a u i n t u i t i v . V a ș t i
 s ă r e z o l v e ș i u n n u m ă r d e c o n t r a -

dicții și va putea chiar exercita o
 serie de activități ciclice. încă de
 azi, de altminteri, ordinatorarele își
 pun unele altora întrebări și-și răs-
 pund în limbajul lor cifrat... **Her-**
man Kahn, care ne face această
 descriere, e atât de convins de va-
 loarea lor excepțională, încît nu ex-
 clude — spne sfârșitul viitorului de-
 ceniu — chiar posibilitatea unei
 mișcări în favoarea acordării unor
 drepturi civice acestora ! (în paran-
 teză fie spus, unul dintre comenta-
 tori nu e de aceeași părere : ordi-
 natorul poate fi și leneș, și mofluz,
 în funcție de „ereditatea” lui pater-
 nă). Părinții și dascălii — spune mai
 departe **Herman Kahn** — să nu se
 neliniștească : rolul ordinatorului va
 fi mai puțin important ca al lor și,
 în nici un caz, nu li se va substitui.
 Nu va fi decât auxiliarul lor pre-
 țios, indispensabil, după cum, în anii
 ce vin, va fi tot mai indispensabil
 femeii. Ei da, pentru femeie, ordi-
 natorul va fi ca zăna din poveste,
 ușurând-o de toate penibilele sar-
 cini casnice. Robotul domestic ce-i
 va sta la dispoziție va fi programat
 să-i măture scările și să-i spele gea-
 murile. Va minui mașina de spălat
 și va deschide cutiile de conserve.
 Va servi drept calculator central al
 temperaturii, umezelii aerului, va
 ține în ordine contabilitatea fami-
 lială, va dădăci copiii, va fi și to-
 varăș de joc, și profesor, și medita-
 tor, va informa, printr-o serie de
 circuituri de alarmă, pe părinți și
 vecini asupra activității copilului în
 absența lor (**Herman Kahn**).

Dar în ce domeniu nu-și va exer-
 cita acțiunea benefică ordinatorul ?
 Același **Herman Kahn** îl introduce
 în mai toate activitățile umane. El
 reprezintă noutatea unică, aflată în
 centrul tuturor schimbărilor din
 mai toate sectoarele : economic,
 științific, în construcții și arhitec-
 tură, în diagnosticul medical, în do-
 cumentare, în desenul industrial...
 Te pomenești că acest diavol ubicuu
 va interveni și în satorul atît de
 personalizat al culturii, ai artelor ?
 Bine înțeles !

Pentru aceasta, va solicita însă
 colaborarea și altor citeorva instru-
 mente : sateliți, calbluri co-axiale,
 videoînregistratoare — toate acele

instrumente care vor asigura libera circulație a imaginilor și sunetelor, bază a culturii post-industriale ce va urma culturii industriale de până acum.

Pământul nostru — spune **Jean d'Arcy** — e deja inconjurat de o fină și multiplă rețea de, fire telefonice și telegrafice, de cabluri terestre la mari distanțe, de cabluri transoceanice, stațiuni radio și de televiziune, care, încă azi, permit unui miliard de oameni să comunice instantaneu și global unii cu alții. Aceștia li s-au alăturat, tot în prezentul nostru, rețeaua de sateliți de comunicație, de sateliți meteorologici, de explorări terestre, care își trimit neîntrerupt informațiile spre pământ. Sateliților actuali, reunind mai multe stațiuni terestre la un loc, le vor succeda, în următorii zece ani, sateliți mai puternici, numiți de distribuție. Aceștia vor permite unor mici stații receptoare să primească semnalele lansate de sateliți și să le distribuie unor comunități locale de aprox. 10 000 locuitori. Etapa imediat următoare va fi aceea a sateliților de radio-difuziune directă, având un semnal destul de puternic ca să fie receptat de antenele și receptoarele individuale.

Avem de ce visa! În viitorul deceniu, vom asista la o progresiune a traficului televiziunii, telegrafului, telex-ului, telefonului — acesta, extins până la videofon. Leneșii la scris vor avea la îndemână un aparat cu clape pe care își vor „bate” epistolele, iar acestea, prin intermediul unei centrale, vor fi imediat transportate, prin satelit, destinatarilor și reproduse, presto-illico, pe aparatele lor! Având televiziunea distribuită la domiciliu grație cablului co-axial, din spectatori pasivi cărora li se impuneau programele de la centru, vom deveni participanți activi la circulația imaginilor și sunetelor. Video-inregistratoarele și video-oasetele — grație cărora vom putea înregistra, produce și conserva imaginile și sunetele — ne vor asigura libera circulație a materialului audio-vizual, așa cum se întâmpla în trecut, cum se mai întâmplă și azi cu ziarele și cărțile. Când seama, de aici, de aportul au-

diovizualului în răspândirea aurbă, .. Totuși — adaugă, pentru a ne Kr? ti, **Jean d'Arcy** — înțelegerea analitică și lineară a culturii, așa Jj” ne-o asigura civilizația lui Gutteberg, nu va dispărea. Dar binăua!! și bibliotecile părintești vor să li se substituie treptat, un camere audio-vizuale la domiciliu. Acestea vor fi centrul de unde vor comunica cu lumea exterioară. Ai se va opri capătul cablului co-axial și antena spațială, aici ne vom instala ecranele de lectură și mașinul de imprimat textele, aici vom înregistra sunetele și imaginile pe care vrem să le depozităm pentru un timp sau pentru totdeauna — f. că ele ne-au parvenit din lumea exterioară sau sânt rodul propriei noastre imaginații! (**Jean d'Arcy**).

PERSPECTIVE

Cum vom trăi atunci? Cum vom munci? Și — sigur fiind că vom munci mai puțin — ce vom face cu timpul nostru liber, care se va lungi?

— Funcționarii ministerelor și ai administrațiilor vor lucra de la distanță, rămânând la ei acasă. Ei vor fi conectați cu locul de muncă printr-un circuit de telecomunicații perfecționat, în orice caz, ne vom deplasa mai puțin, fiecare domiciliul primindu-și rația sa de spectacol. Vom pierde însă din acuitatea simțului nostru tactil. Dezvoltarea comunicațiilor prin videofon va da naștere unei noi maladii mentale, denumită de psihiatri „nevoia de a pipăi”. Frecvența dialogurilor prin intermediul ecranelor cu fantome tri-dimensionale va creea o dorință irezistibilă de a atinge, de a ciupi imaginea virtuală. Va trebui să creăm stimulatori tactili, asociați unei psihoterapii apropiate.

— Va trebui să se asigure o coeziune tehnologică cit mai strânsă pentru a se putea promova marile realizări ale științei moderne. Cola; bonarea inter-europeană trebuie să fie tot mai simplă și eficace (**Louis Armând**).

— Interacțiunea omului cu mașina va atinge un punct atât de înalt, încât omul și mașina se vor asocia în nenumărate sectoare. Aceas-

v, înseamnă că omul va trebui să se teamă de preapatența mașinii și să se lupte cu ea, nu cu ea în sine. „Samna pe oameni la inactivitate. Hdiinpotnivă, va avea nevoie de mai mulți oameni competenți și serviciile personale și generale.”

Paralel cu ridicarea nivelului consecutiv productivității mai sporite și cu reducerea orei de muncă, va spori și timpul liber în care omul își va putea dezvoltarea conform aspirațiilor sale, își va dezvolta originesitea sau care a fost înzestrat de Sogie- Progresul tehnic va fi noul Sena care ne va da posibilitatea să folosim cit mai rațional timpul liber iar folosirea cit mai rațională a timpului liber va deveni o condiție vietii noastre viitoare, a condiției noastre umane (**Jean Fourastie**).

OÏTEVA SEMINALE DE ALARMA

în cazul cînd, într-adevăr, aceasta e lumea ce ni se promite, ea nu va fi cea mai bună cu putință:

— dacă vom neglija efectele negative pe care progresul tehnic le poate avea asupra omului: aglomerări urbane, aglomerări pe șosele, plăji, hoteluri. Trebuie să realizăm o armonie, un echilibru între o muncă personalizată și distracții personalizate. Pe de altă parte, să evităm a devaloriza — prin supra-saturație, prin obiceiuri și banalitate — prospețimea, spontaneitatea contactelor noastre sociale! Ceea ce caracterizează originalitatea vietii noastre nu trebuie transformat într-un surrogat (**Jean Fourastie**).

— dacă nu vom căuta o ameliorare a traficului urban. Trebuie să renunțăm la automobilele cu motor, înlocuindu-le cu mici vehicule electrice, pe care fiecare le va putea utiliza și gara în perimetre dinamice fixate.

— dacă, paralel cu dezvoltarea tehnologiei, oamenii nu vor fi conștienți de dezavantajele acestui salt în sus de la cultura industrială la cea post-industrială (**Herman Kahn**).

— dacă nu vom determina, în ommunicare publică de pretutindeni o

vastă acțiune în favoarea unor negocieri pentru limitarea și oprirea cursei înarmărilor, pentru interzicerea folosirii armelor nucleare, pentru controlul înarmărilor, dacă nu vom elimina sechelele războiului rece **(John Galbraith)**.

— dacă vastele platforme orbitale destinate cercetărilor științifice și Stabilirii de relee pentru zborurile lunare și planetare vor fi utilizate în Scopuri militare **(Sir Bernard Lovell)**.

—• dacă, în sfârșit, oamenii nu vor respecta echilibrul stabilit din totdeauna în natură, dacă vor continua să polueze aerul, apele, dacă vor tăia copacii și vor rări pădurile, vor ucide animalele, dacă nu vor întreprinde o luptă necruțătoare împotriva agenților dăunători. Cit mai multe catedre de ecologie, cât mai mulți specialiștii oare să se aplace asupra problemei raporturilor om-înatură-mediu-ambiant. Civilizațiile umane se definesc în termeni umani, nu în termeni tehnici **(Claude Delamare-Deboutville)**.

GLASUL, RAȚIUNII

Toți cei care au răspuns la anchetă sînt de părere că, în perspectiva viitorului, omul trebuie să dea dovada unei ponderi și rațiuni excepționale. Dacă, din punct de vedere științific și tehnic, deceniul 1970—80 nu ni se mai înfățișează ea o aventură în necunoscut, celelalte decenii, care mijesc la orizonturile mai îndepărtate — în cazul cînd rațiunea umană nu ar interveni — s-ar putea năpusti într-o cavalcadă fantastică spre prăpastie. Oamenii nu trebuie să scape hăturile rațiunii din mînă.

Se poate construi o civilizație nouă, pe baze noi, dar ceea ce civilizațiile tradiționale au depus, de milenii, ca valori, la baza societății, trebuie conservat **(Claude Delamare-Deboutville)**.

Toți cei anchetați exclud posibilitatea unui viitor război. „**Am evitat să vorbesc de un război posibil. Și cum s-ar putea altfel? Nu putem vorbi despre ceea ce nu se poate nici măcar imagina**”, spune unul din ei.

Toți își exprimă dorința de a vedea realizându-se o dit mai susținută cooperare a tehnicului ou politicul, o lărgire a sohimiburilor culturale și comerciale între toate statele lumii. Oonsacinta acestei coope-rării va însemna nu numai posibilitatea unei comunicări mai- libere între oameni, a ridicării nivelului de trai general, dar va atrage după sine și o reală transformare în psihologia, în mentalitatea lor.

Progresul tehnic — au spus toți — nu trebuie să ducă la aservirea individului, ci la eliberarea lui — grație, tocmai, a tehnicii — la personalizarea lui și la stabilirea de noi relații sociale, la proporțiile noilor comunități create.

Pentru aventura spirituală deci, toate pânzele sus ! **Sir Bernard Lovell** prevede, de pe acum, posibilitatea unui zbor cosmic ou o durată de doi ani, din care 90 de zile pe orbită marțiană și o ședere de 30 de zile pe însăși „planeta roșie”. Tot el speră că, pînă în 1980, se va construi un satelit capabil să transporte 50 de oameni pe orbită terestră și, de asemenea, o navă spațială recuperabilă, în stare să transporte 12 oameni și o încărcătură de 4,500 tone, și nu exclude nicidecum posibilitatea trimiterii unor sonde (ceea ce și au făcut sovieticii și americanii spre Venus) în direcția lui Saturn și Neptura.

Căpitanul Blood, Robin Hood, aventuriile exploratorilor junglelor și ai continentelor necunoscute — terestre sau acvatice — toate aceste fapte aventuroase cu care se încântau bunicii noștri, vor dăinui, poate, în bibliotecile devenite piese de muzeu, Aventura spațială a început și o dată cu ea și o eră nouă. Sir .Bernard Lovell speră chiar că mirajul aventurii în infinitul cosmic — și, ca să fim realiști, cheltuielile uriașe pe care aceasta o implică — va determina pe americani să renunțe la războiul din Vietnam.

barbu solacoJu

**alexandru
balaci s
„niccold
machiavelli'***'**

Pentru aniversarea de anul trecut (în mai) a celor 500 de ani de la nașterea lui Niccolò Machiavelli, s-au scris și au apărut la noi două izbutite lucrări. Un studiu succint cu caracter de medalion într-o „galerie de portrete” popularizator al figurii florentinului, semnat de Virgil Căndea în volumul colectiv „Diplomați iluștri”, prefațat de Mircea Malița și, cronologic, al doilea, amplul studiu al lui Alexandru Balaci, căruia îi dedicăm aceste rânduri.

De scrisul lui Alexandru Balaci nu o dată ne-a fost dat să ne ocupăm. Cele patru cuprinzătoare volume de „Studii italiene”, monografiile privindu-i pe Carducci, Dante, Petrarca ne-au prilejuit—celor cei urmărim cu simpatie scrisul atât de expresiv și într-un stil atât de plăcut, bogata sa informație și spiritul său adânc investigator, — pagini de reală exprimare a satisfacției noastre.

Lui Niccolò Machiavelli — acestui titan al gândirii, pasiunii și cunoașterii caracterizat astfel de Engels — Balaci îi schițează portretul fizic și implicațiile morale prinse ca de ochiul expert al unui pictor magician din Renaștere: „Ni-l închipuim așa cum îl reprezintă unele portrete, cu ochii negri, mai scâpărători decât orice stea, cu buzele strânse într-un gest care nu arată disprețul, ci concentrarea interioară, cu arcul înalt al frunții. Avea desigur un sunet fin, oare ar fi meritat întreaga strădanie de ani transmite posterității în întreaga lui iluminare a contemporanului său da Vinci, a-

Ed. Itiner-fului, 1969.

cela care a dăruit omenirii surusul enigmatic ca viața și ca moartea, surusul cizelat cincisprezece ani al Giocondei”.

Portretul Secretarului florentin din care am reprodus citatul de mai sus, încheie primul capitol al cărții lui Alexandru Bălăci, intitulat **Profil biografic**. Dar acest „profil” e precedat de un subtil și cuprinzător „cuvânt înainte”. Cercetător al „Caietelor din închisoare” ale lui Gramsci, Balaci arată cum pentru acest fondator și teoretician al Partidului Comunist italian, Niccolò Machiavelli e în întregime omul vremurilor în care a trăit. Știința lui politică „reprezintă filosofia contemporană (lui) care aspiră la organizarea monarhiilor naționale, aceea formă politică echivalentă cu dezvoltarea Ulterioară a forțelor productive ale burgheziei”.

Numindu-l maestru al energiei spirituale și necruțător analist al stărilor sociale din vremea sa, Balaci arată cum Machiavelli „prin precizia chirurgicală a realismului” său știe să „pătrundă stările de lucruri contemporane” și în modul acesta izbutește să capete înfățișarea unui „mare scriitor umanist”.

Folosind o amplă bibliografie (consemnată la finele volumului) — autorul cărții despre Machiavelli descrie ca miez al studiului său, foarte cuprinzător și în trei mari capitole, operele florentinului: 1) Scrieri literare, 2) Scrieri politice, 3) Scrieri istorice.

În cel dintâi capitol Machiavelli e studiat mai întâi ca poet. Sunt analizate „Decennaliile”, „Asinul de aur”, „Căntecele de carnaval” și „Poeziile diverse”. Balaci își exprimă convingerea că, dacă Machiavelli nu ar fi rămas o autor al **Principelui**, ar fi fost prin excelență poetul florentin „pe linia burlescă a lui Burchiello”. În subdiviziunea consacrată prozatorului se analizează bucata **Il demonio che prese moglie** (Dracul care și-a luat nevastă). Balaci subliniază că schița machiavelliană aminfaște cititorului pe **Kir Ianulea** al lui Garagiato.

dar Machiavelli a fost și comediant. Balaci analizează în acest sens și o multă pătrundere piesale

Andria, Mandragora (care și în prezent e jucată pe scenele lumii), și **Clizia**.

Pentru partea filologică a operei lui Machiavelli e studiat spiritualul **Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua (Discurs sau dialog asupra limbii noastre)**.

Autorul subliniază verba maichiavelliană a acestui studiu, determinat de fixarea gradului de „florentinitate” a unui dialect, importanța problemei limbii fiind capacitatea de a asimila, prin absorbire, cuvintele streine.

La subdiviziunea scrierilor politice sînt amănunțit expuse lucrările **Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio** și **Dell'Arte della guerra**. Dar ceea ce reține îndelungat atenția e, bineînțeles, expunerea celebrei **IZ Principe**. Bălăci pornește în expunerea sa de la expresivele cercetări și idei ale lui Francesco de Sanctis, care converg în a demonstra de ce Niccolò Machiavelli a apărut în Florența ca o expresie a Italiei contemporane. Partea finală, concludivă a celebrei opere maichiavelliane, Balaci o compară unui imn național, unei voci teribile în care clamează întreaga Italie, întreaga mare mândrie a spiritului și poporului

italian” care au oferit lumii „miracolul Renașterii, o teribilă vendetta a anilor de opresiune”.

Paginile acestui final sînt socotite, ca sorise cu patos revoluționar „iacobin”, ceea ce a făcut să fie receptate de iluminiștii și de revoluționarii francezii, așa cum aveau să răsune „cu un vast ecou în întregul Risorgimento”.

În continuare, Alexandru Balaci consacră pagini de real interes scrierilor istorice ale lui Machiavelli, analizînd **Istoriile florentine?** „fremătătoare” de pasiuni politice, așa cum puteau fi ale Italiei din Oincjuecento și apoi alte pagini, tot pe-atât de vid, de pline de viață, **Vieții lui Castruccio Castracani**, pagini ce-ar putea și numai ele îndreptați dorința oricui de a-i citi pe Machiavelli în original.

Există însă, în prezentarea volumului datorat lui Alexandru Balaci și meritul unei fericite alegeri a ilustrațiilor, cum și acela datorat tiparului (deci fostei Edituri a Tinerețului) pentru reușita tehnică a reproducerilor.

Volumul Niccolò Machiavelli al lui Al. Bălăci reprezintă astfel, din toate punctele de vedere, o frumoasă realizare culturală.

andrei roman

**matei
eăiiiiiescEi:
versuri***



Poetul începe prin a căuta „ceva” oare pare a fi singurătatea, irealizabilă datorită prietenilor atît de inceți”. Este de fapt un monolog oare confirmă solitudinea, o înșirare

*) E.P.L., 19/0.

de întrebări și răspunsuri ce conchid în final: „ceva despre aproape nimic”.

„Seara” este poemul unei transformări a realității într-o impresie, este o pictură poetică impresionistă („**Aerul își trecea peste chipul nostru lunecătoarele pene I Și te priveam I fpe treptele vechi ale lunii I umbrele noastre se atingeau a-proape speriate / cădeau**”).

În „Destin” ni se prezintă devenirea unei idei („**Te iubesc din vremea cînd doar îmi părea că există**”). Deși îndoindu-se de propria atitudine („**Acum certitudinile îmi sînt ca niște păsări migratoare**”), el se simte deja un altul („**răstignit în aer, peste oceane**”), frământat de o chemare căreia nu-i poate rezista

/ „ă străpunge în fiecare noapte I lancea trece a stelei polare”).

Maternitate" începe de la momentul nașterii (*„visul din singe sau singele din vis ca un val roșul zid cald prăbușit din strigăt”).* Așteptarea ei degradează dimensiunile, timpul : *„iar păsările nu mai zboară străbat timpul înot I Zvicniri de aripi limpezi”.* Acel „gol” ce nu poate fi decât așteptarea distrugătoare (*„în vastul și lacomul gol”) și simultan o bucurie inexprimabilă — sălbatică („sete obscură de toate apele / foame de toate pământurile — așteptare”).*

Stare” prezintă poetul confundându-se cu întreaga natură, pe care o posedă în momentul unic al somnului cind se produc deformări ale realității, în mintea noastră de astă dată „o mare oglindă aburită”.

„Metamorfoză” este dm nou un tablou impresionist realizat prin intermediul cuvintelor. Timpul ne dă noi dimensiuni (*„sprîjină-te de salcia aceasta I așteaptă pînă vei simți că ai prins rădăcini j oglindește-te în chipul meu I lacul poartă nopțile limpezi în afara orelor”).*

Se pare că ceea ce caută poetul este atemporalitatea (*„timpul ne-mputinează aici cel mult cu un secol două I și fără ca măcar să ne dăm seama”).*

. Vom urmări în „Sete” readucerea visătorului la realitate chiar de simțurile pe oare le folosește cu atîta abilitate (*„spațiul acesta e aproape orb, culorile moarte I văi largi îmi înconjoară urechea”) pentru a-și descoperi un nou univers („Paharul s-a spart și-i atît de mare singurătatea văzduhului”).*

„Timpul, valuri” este o meditație. Timpul (*„Timpul meu era o scară”) este drumul poetului (timpul condiționează drumul) — unul rigid („Treptele de gheață”); valul conține elementele ce pot caracteriza dorințele de ascendență („fruntea valului cu păsări I și fișii de roșu soare”).* Pare că între drumul poetului și idealurile sale este o discordanță ce provoacă „gol de ini-

mă-n uitare”. „Gol” semnifică aici lipsa posibilității de a-și uita condiția.

„încet, nimeni” (încet — timpul transformării ; nimeni — rezultatul ei. Se demonstrează că prin despărțirea cuvintelor de lucruri nimic nu se va mai putea exprima, deci aparent nu va mai rămîne nimeni). Pare un ecou din „Necuvintele” lui Nichita Stănescu (*„Cuvintele nu au loc decît în centrul lucrurilor”).* Deci după ce au părăsit înțelesul lor (*„Cuvintele s-au golit de înțelesul lucrurilor”) cuvintele au devenit surori („Cu neauzitul, nevăzutul, nepipăitul. „Încet, încet, încet. / Aproape tainic: mereu mai singur lăsîndu-l, / de la eu ily tu, J de la tu la el, / de la el la nimeni. Nimeni, / poate nimeni”).* Dar cine este acela pe care-l lăsăm singur ? Poetul lipsit de mijlocul comunicației.

Fiecare obiect are misterul său — pare a spune M. Călinescu în „Umbra pe apă”.

„Țara Swift” este o ironie răsfîrîntă asupra țării cailor înțelepți (*„rîdeam de lucruri fără să cugețăm j iertați-mă pentru acest mister domnule, iertați-mă pentru acest cal straniu”).*

Poemul claustrării în sine „De profundis” exprimă teama solitudinii pentru un timp îndelungat (*„mi-e teamă de tăcerea de dincolo, a minei, j de tăcerea grea care și-așa apasă geamurile — / Doamne, cît vor mai ține geamurile?”).*

„Cu timpul” trecem în domeniul morții. Este numai tăcere „Setea este singura lumină”.

Poemul final „De ani și ani” doarește nu numai a ne da o imagine panoramică a existenței cît și de a realiza pe plan material prin repetiții obsesive acea ameteală oe ne dă măsura ciclurilor cărora ne supunem anonimi, căci din poem eul a fost suprimat.

Continuat în direcția indicată de volumul „Semn”, M. Călinescu realizează poeme impresioniste în care caută a ne lăsa tentația inefabilului.

traian stoiea

**haralamb
zinca :
„o crimă
aproape
perfectă”***



De la un timp, sîntem martorii unei prezente masive în librăriile noastre a cărții polițiste. Prezență, e un fel de a apune, deoarece o astfel de carte dispare instantaneu. Tirajele ei, deloc neglijabile, sînt întotdeauna neîndestulătoare față de cererile cititorilor, de vîrste și profesii varii, care, pur și simplu, o devorează. Pentru literatura polițistă tradusă sau autohtonă, bulimia lectorului este evidentă. Or, intervenția criticii într-un asemenea caz ni se pare necesară. Cel puțin din două cauze : una constînd în informarea și orientarea publicului cititor în evoluția și diversitatea genului, iar alta în discutarea și propulsarea *calitativă* a producției originale. Implicațiile ce le dețin rostul și funcționalitatea criticii nu-s de natură ca aceasta să-și întoarcă fața de la *prezența* unui fenomen de ordin literar, fie că-l acceptă sau îl respinge. În sensul acesta, ni s-a părut binevenit faptul că un număr (7, 1968) al revistei „Secolul 20” a fost dedicat literaturii polițiste ; păcat însă că din paginile numărului au lipsit referințele la producțiile *noastre actuale*. De asemenea, tot în această direcție, e demn de relevat apariția rubricii „Fantomas” în seria nouă a revistei „Argeș”.

*) Editura tineretului, Col. Aventura, 1969.

Dar e timpul să mărturisim că aprecierile de mai sus ne-au fost prilejuite de lectura cărții lui Haralamb Zincă : „O crimă aproape perfectă”. Autorul e instalat de mai mult timp în practica genului, ia, această stăruință ne poate vorbi nu numai de o obstinată dorință de a-și asimila formulele unui scris specific, ci și de o vocație. Mai ales, în cartea menționată, întâlnim semnificativ anlbale elemente. Subintitulată „din caietul colonelului Călin Musceleanu”, cartea înopartează o suită de unsprezece schite ou, bineînțeles, tot atîtea subiecte și cazuri. Autorul nu s-a dovedit a fi parcimonios în relatările sale. Risipește ou dezinvoltură o seamă de subiecte, oare pentru un altul, mai avar, ar fi putut, fielcare din ele, constitui pretexte pentru lucrări mai ample dimensionate. Haralamb Zincă procedează însă rapid, concentrat. În modul relatării nu e nimic amănat. Rezolvarea cazurilor, dezlegarea enigmei, sînt surprinzătoare. Un bun roman polițist își relevă calitățile prin respectarea riguroasă a regulilor ce-i justifică existența. Lucrurile însă se obțin mai greu într-o schiță. În „O crimă aproape perfectă” întreprinderea e dulsă însă la bun sfîrșit. Abilitatea cu care se innoadă și se descurcă firele atîtor narațiuni e demonstrativă pentru stăpînirea meșteșugului de către autor. De aceea ne miră unele abdicări de la regulile jocului. E un lucru bine știut că într-o proză polițistă, în oare trebuie să prezideze luciditatea deducției, apariția întămplătorului a trucului, e semn de stângăcie. În „O crimă aproape perfectă” trucul își arată, din cînd în cînd, desueta-i recuzită. Fără a fi esențiale, aceste deficiențe supără totuși tocitorul avizat, pe care, în primul rînd, îl incântă, nu faptul divers conținut și nici declararea enigmei, ci logica fără fisuri oare duce la dezlegarea cazului, logica preponderentă în cartea lui Haralamb Zincă.

vlaicu bârna

**c. apostol: V^»\
„amarul
sînge al
strugurilor" *>**

intr-o vreme cînd realismul e socotit de unii super-esieți o formulă învechită și căutările tinerilor prozatori explorează în alte direcții, de cele mai multe ori pe urmele unor uriași, apariția unui roman ce își propune să oglindească ou obiectivitate un mediu de viață, ou galeria eroilor oare il populează, poate părea anacronică acelor comentatori critici grăbiți să-și dea adeziunea pentru toate experimentele genului.

Romanul lui C. Apostol se situează pe linia realistă a prozei noastre din decadele interbelice: Rebreanu, Gib Mihăiescu, Agirbiceanu, Cezar Petrescu, linie care s-a prelungit în creația celor mai de seamă scriitori de după 23 August: Zaharia Stancu, Marin Preda, Titus Popovici ca să-i cităm numai pe cei aplicați universului rural și provincial. Lumea pe care ne-o aduce în scenă C. Apostol este lumea podgoriilor din Vrancea, mari și mici proprietari, țărani și târgoveți, truditoni ai pământului, pământul din care mustește „amarul sînge al strugurilor", aventurieri și misiți, o galerie întreagă de tipuri încadrate în rama de aur și noroi a unei vrarni pe care francezii o numesc „la belle epoque". (Acțiunea cărții începe îndată după 1900 și ține pînă la preziua declarării războiului).

Eroul principal al romanului lui C. Apostol este o vie: „Via Suzana", moștenită de avocatul Nae Tudorancescu și pentru a cărei acaparare se pune în mișcare cu aviditate

resortul tuturor pasiunilor. Protagonistul lumii pe care ne-o aduce autorul sub reflector e Tudorache Blîndu, aventurier de mare clasă, trecut prin tripourile Franței și prin alcovul favoritelor regale din București, cîrdaș de „afaceri" ou cavalerii de industrie din capitala Vechiului Regat, devenit apoi amanul marchizei Yvonne de Bellois și câștigătorul competiției. El intruchipează pe eroul acelei vremi în care marea proprietate intrată în declin își lasă prerogativele burgheziei. Dezvoltarea industriei, a transporturilor, concomitent cu fărâmițarea marelui proprietăți, crează mica burghezie de provincie și marea burghezie de metropolă. În diagrama existenței aventuroase a lui Blîndu se află scara unui întreg proces social. În opoziție cu el, Tadhe Vrabie, primarul, figurează patriarhalitatea ruginită, îngustă și rutinieră, al cărei orizont se închide aici, în cercul dealurilor acoperite de vii ou înconjură târgul. În același orizont îngust trăiește și aprigul Costaohe Fătu, țăranul instărit care deși ajuns în rîndul „boierilor" nu se mulțumește să dea ordine slugilor și angajaților și să facă socoteli, ci trudește la rînd cu cei ce prășesc via, clăruindu-le fiecare bucătură. Alte personlaje pitorești bine conturate sânt: Dlie Bucur, Chinuit de pasiunea lui pentru cai, Vasile Gitlan, muncitorul cu ziua la crama lui Fătu, un lumpen-proletar sui generis, bețiv și cartofor, care-i înfruntă pe proprietari cu amenințarea că „vede Dumnezeu" toate mișeliile lor, apoi misitul Buțic și alții. Între aceștia, chipul atît de cursiv caracterizat al lui Nae Tudorancescu, petrecărețul și epicureul, (care trăiește într-un dulce farniente de crai nabato din subsistența copioasă a moștenirii unor mătuși) fixează scepticismul unui om pentru care averea e o povară și acumularea ei o tristă zădărnice. De aceea caută să o risipească în chefuri homerice care sfârșesc uneori cu o demonstrație fantezistă cum este aceea de pe bulevardele Constanței unde Tudorancescu se preumblă călare pe o o cămilă ur-

* E.P.L., 1970.

mată de lăutari și de mulțimea de guiră-icască, fotografiiridu-se și trimițându-și poza în această marțială ținută nevestei, prietenilor și colegilor de barou dar și majestății sale regelui, la București, o „să se convingă că nu toți supușii săi călăresc pe măgari, ci mai sînt și trăznita oare călăresc pe cămile cu două cocoșe”.

eugenia anton

●

**n. tăutu:
„enigmatica
solreig”***



Deși discutabilă, este totuși explicabilă antipatia violentă a unui scriitor cum era Camil Petrescu, aplecat spre configurația lăuntrică a personajului, față de romanul polițist care, de dragul peripețiilor mai mult sau mai puțin palpitate — în realitate un exces de fapte încălcate numai aparent, asouzînd un „mister” (furturi, răpiri, urmăriri, lovituri de teatru etc., precum și asasinatele „în serie” ale unor protagoniști efemerii) — formulă, cum spuneam, care de dragul *enigmei* neglijează de fapt personajul, pe latura lui umană veritabilă. Căci, în afara citorva trăsături fizice (poate fi frumos ca o cadra sau urât ca un Quasimodo, înalt sau scund, chel sau ou o superbă podoabă capilară) celeilalte însușiri ale personajului ds roman polițist sau de aventură sînt la fel de sumare, vizând îndemina-

*) Editura tineretului, 1969.

Echilibrat construită, condusă cu fermitate și nerv, acțiunea cărții desfășoară partiturile acestor personaje cu eludarea descrițiilor de cadru și natură, atât de caracteristice scriitorilor moldoveni. O oarte vie, armonios concepută, care inaugurează un ciclu menit să urmărească evoluția societății românești pe durata citorva decenii.

rea, abilitatea în a se apăra și a trage pe sfoară pe urmăritori, o disimulare cam elementară de cele mai multe ori, — asasinul sau spionul, scuturat mai bine, nu mai posedă nici o altă însușire demnă de a fi luată în seamă. însăși formula genului împinge pe scriitor în cu totul altă direcție, făcîndu-l să neglijeze linia caracterologică a personajului, absorbîndu-i toată atenția către urmărirea regulilor jocului, după rețeta cunoscută, unde epicul, schematizat la maximum, primează, împiedecîndu-l să mai facă ceva (chiar dacă ar vrea) în privința personajului, sacrificat de la început, ou bună știință.

Maigret al lui Georges Simenon este, în numeroasele cărți ale autorului francez, plicticos de perspicace, de abil, lăsându-se prea rar — și pentru saurt timp — înșelat de asasinul prezumltiv sau de cel adevărat. La fel detectivii Agathe Christie, care înțeleg încă de ia început limbajul se-sret al criminalului și descoperă imediat prima verigă a acelor in-sizabile corpuri delictive, atenți la detalii (false sau adevărate), după cum scriitorul are sau nu de gînd să amăgească puțin pe cititor, bine-înțeles cu gîndul de a-l amuza.

Fiindcă oricum, romanul polițist, în ciuda neajunsurilor sale de ordin literar propriu zis, dacă sacrifi-că — așa cum afirmam — perso-najul, sohematizîndu-l într-o formu-

lă previzibilă, ca și în basm, în schimb îl atrage pe cititor într-o amuzantă competiție de întâmplări posibile, unde neapărat binele trebuie să învingă răul (așa dar încă o convenție !), cu singura condiție să jiu sacrifice nici poezia, nici atmosfera celui labirint fastologic și nici eventual, somară linie a personajului.

Căci, aci mai mult ca oriunde, pe scriitorul, prins în plasa propriului său joc, îl pindește pericolul unei uniformități, al unui schematism, vizibil mai ales într-o literatură ca a noastră, foarte tinăra în această direcție.

Am citit cîteva scrieri de acest gen, apărute la noi în ultimii doi ani, printre care șd cartea „Enigmatica Solveig” de Nicolae Tăutu și, încă de pe acum, se zăresc destul de bine cîteva cunoscute scheme; printre altele, cea mai vizibilă este aceea a ofițerului de securitate, a detectivului deci, care nu are niciodată vacanță și timp pentru el, din care cauză este deseori pus în situații jenante, penibile față de consoartă și de familie. Nu stă deloc în intenția noastră să negăm acest adevăr, evident în realitate, dar atragem atenția asupra **monotoniei** faptului transpus mereu neșchimbabil, fără variații de ton sau da optică, în planul ficțiunii. Nici Nicolae Tăutu, în cartea sa, n-a scăpat acestei scheme prestabilite, cu toate că scriitorul s-a străduit, a început să creeze un conflict de familie, dar, absorbit de intriga polițistă, a renunțat să-l mai urmărească, rezolvîndu-l cam rapid și cam sumar.

Și totuși, deși nu lipsită de cunoscutele convenții ale acestui **joc** oare este romanul polițist, cartea lui Nicolae Tăutu am parcurs-o cu o plăcere sporită. Fiîndcă am apreciat efortul vizibil al scriitorului de a se scutura de balastul monotoniei, în relatarea anecdotică, preocupat să nuanteze personajele, cât și tona-

litatea cărții. Scriitorul a ales nu numai acel registru, de obicei grav, în asemenea cazuri ; a derogat de la această monotonie, relevând aspectele comice ori grotești ale unor întâmplări — și în acest sens ni se par remarcabile primele șazeci de pagini, în care se consumă comedia amoroasă dintre Minai, pretinsul profesor de tenis, și planturoasa nordică, Zissy, parteneră veselă și zgomotoasă și spioană declarată. Tinzînd, de asemeni, către spargerea acelei uniformități obositoare a creionării spionilor și criminalilor impasibili sau încruntați, lui Nicolae Tăutu i-a izbutit și figura celui nătărău afemeiat, oare-își ratează „misiunile”, spionul Păunescu.

În general, cartea lui N. Tăutu ține să descifreze „enigma” frumoasei Solveig (prilejuind scriitorului atingerea discretă a unor corzi poetice de o reală frumusețe), fără permanenta încruntare, obișnuită în asemenea cazuri. Crearea celui fundal marin, ou irizări poetice, este în perfectă consonanță cu frumusețea stranie, fascinantă a frumoasei Solveig, aducând, în atmosfera de suspiciune din întreaga carte, o completare, o variație necesară, originală.

Păcat numai că enigma frumoasei Solveig, ai cărei ochi verzi și reci „aminteau de adâncimea străvezie a fiordurilor, iar părul blond, deschis, argintiu, semăna cu crestele munților acoperiți de zăpadă veșnică”, se topește cam brusc, cam precipitat, într-o scenă ușor melodramatică ; „genul” l-a obligat să facă un rabat nedorit, să expedieze personajul, conceput mai complex ca de obicei. Căci numai căre graba către un deznodământ așteptat ou nerăbdare de cititor — din nou, deci, nefericita invenție ! — l-a detriminat pe autor să precipite finalul și să nu insiste, cu mijloace mai subtile (așa cum procedase pînă atunci) asupra finalului, altminteri surprinzător, și deci consonant cu genul...

„tribuna”, nr. 12 și 13/1970

Revista săptăminală de cultură de la Ouj nu-și desminte nici de data aceasta preocuparea de a-i oferi cititorului un material bogat și divers, plasat în perimetrul actualității. Cele două numere care încadrează calendaristic data echinocțiului de primăvară suscită interesul oricărui om de cultură și, pe lângă materialul beletristic și cel de comentariu critic fac un prețios oficiu de informare în sfera manifestărilor curente: spectacole, sport, muzică, etc... Paginile inedite din Ion Agirbiceanu aduc mărturisirile marelui scriitor cu privire la originea sa țărănească, la strămutările familiei dintr-o parte în altă parte a Transilvaniei, la școală, debut, colaborări la reviste etc... Proza e bine reprezentată prin paginile semnate de Sorin Titel („începutul călătoriei”), Elena Iordache Streinu („Păura”), apoi de scriitorii băimăreni Mircea Marian și George Maria Banu — autori a două schițe — și de scriitorul de limbă maghiară Szilagy, reprezentând cea mai tinăra generație, pe care ni-I prezintă criticul Marosi Peter de la revista „Tjtunk”.

Poeții Victor Eftimiu (două sonete) și Ion Brad (un ciclu substanțial) împărtășesc cititorilor „Tribunei” o parte din creațiile lor cele mai recente. Din ciclul semnat de Ion Brad reproducem poemul „In pivnița lui Euerbach”: Cobor cu Mefisto-n chelarul / Ce-mi ține masa goală / înșelător felinarul / ca piatra filozofală. / Tiptil apar din umbră / Faust, studenții, / în tândări noapte sumbră / De dragul Juvenții. / Bătrânele, stoarse, valpurgii / Cu Ariei somnolează, / Nu mai trăiesc demiurgii, / Frunți prăbușite pe masă. / Nici o vrăjită lumină / Să se pres!chinibe-n aripă / Strigătul nu vrea să vină: / Oprește-te clipă !)

Două comemorări, Ion Barbu și G. Călinescu sînt trecute în revistă cu girul semnăturilor lui Ion Oarcășu și Ion Bălu. Premiile Uniunii

Scriitorilor fac obiectul unor mijcicioase articole datorite Rodicăi Băconski și Ion Vlad care semnează și un atent comentariu la cartea lui Mircea Horia Simionescu „Ingeniosul bine temperat”. Despre Blag și HSlderlin scrie Mircea Vaida cu prilejul împlinirii a două secole de la nașterea marelui poet german

Vorbeam de diversitatea domeniilor cărora revista din capitala Transilvaniei le acordă spații și interes și care captează cititorul pentru că materialele publicate sînt plasate pe actualitate. La acest capitol putem cita din numerele de față articolul distinsului cărturar Henri Jacquier „Lirismul la hotarele sensului”, interview-urile cu doctorul Ion Baci și pictorul Sabin Bălașa, dicționarul istoric al profesorului Ștefan Pascu, comentariul lui Ion Grecu intitulat „Denim și aplicarea teoriei revoluționare” etc. Condeiu! ascuțit și nervos al lui Ion Manițiu, în cronică T. V., discută problema serialelor. Cităm primul aliniat al articolului intitulat „Hai să facem un serial”: „Se știe foarte bine că serialele de televiziune costă cam scump și că pentru achiziționarea lor se duc tratative îndelungi și anevioase. Tolcmăi de aceea, atunci cînd, după un șir întreg de seriale mai mult sau mai puțin valoroase, dar toate în mod special realizate pentru micul ecran, cum a fost de exemplu „La răscruce de vînturi”, „Lunga vară fierbinte”, „Bilciul deșertăciunilor” sau „Moara din Floss”, ni s-a oferit un western (nimic de zis foarte bun!) ca „Rio Bravo”, adică un film din repertoriul curent al cinematografelor în chip vădit artificial „adaptat” pentru televiziune, am crezut că este vorba de un caz de forță majoră, de o soluție de compromis înțeleaptă la care s-a ajuns în așteptarea unui serial ori a unor seriale oe întarzie... Dar, iată că ne-am înșelat! Iată că „Rio Bravo” n-a fost decât începutul unei acțiuni sistematice și de anvergură, prin care un compromis ingenios dar nedorit se permaneniti-

- sore îndreptătită nemulțu-
... n noastră a telespectatorilor.
" ^wi!-se de la „experiența” lui,
C S transformării filmelor ar-
P@TL„ lung metraj în... seriale
ffextins în așa măsură încît, dacă
, cTva renunța la el, vom ajunge
într-un viitor foarte apropiat să
fn mai putem vedea nici un film
; *re& ci numai episoade ale unor
Sme tăiate cam cum s-ar tăia șunca
Z\ șatenul la mașină și servite în
felid perfect egale, de trei ori pe
săptămîtoă, după cum urmează : lu-
„a _ înainte ca Dan Deșliu să
surMă' cu angelica-i îngăduință în-

chizitorială, stelelor încă fără de
nume, dar, fie vorba între noi, și
fără de voce în majoritatea cazuri-
lor ; miercurea — înaintea pașnice-
lor și reconfortantelor controverse
oe au loc sub nobilele auspicii ale
Salonului literar : și vinerea — vai !
în locul mult regretatelor filme poli-
țiste ori de aventuri". **Apoi, autorul**
conchide : „Practic, economic și a-
vantajos ! Din toate punctele de
vedere. Dar, hineințeles, numai pen-
tru televiziune. Căci pentru telespec-
tatori..”

PONOCRAT

..calendar literar" (brașoY)

Reluînd o veche tradiție transil-
văneană, care urcă în timp pînă la
Școala Ardeleană, Asociația scriito-
rilor-Brașov a editat recent un Ca-
lendar literar, îngrijit de Radu
Theodoru. Ca aspect general, calen-
darul e însă o revistă literară în
care sînt prezentați scriitorii din
Transilvania de sud. Astfel, în a-
cest cadru colaborează poeții Gh.
Chivu, Darie Magheru, Radu Se-
lejan, Georg Scherg, C. Cimpeanu,
Ingmar Brantsch, George Boitor,
Iv. Martinovici etc. Dintre prozatori
calendarul cuprinde numele unor
povestitori și autori de nuvele ca
Ladmiss Andreescu, A. P. Bănuț,
Piui Constant, Werner Bossert și
alții. O secțiune aparte este rezer-
vată debutanților. Inovația pe care
o aduce publicația brașoveană este
bine venită, prezentînd pe fiecare
autor cu o scurtă biografie și o
sumară expunere bibliografică.

Cea mai orginală parte a calen-
darului o constituie contribuțiile de
ordin istorico-literar și istorico-cul-
tural, aproape toate legate de „țara
birsană”. Lucia Demetrius scrie
două pagini triste despre plecarea
Domniței Gherghinescu-Vania, N.
Vrabie evocă anii petrecuți de Goga

la Sibiu ca secretar al Astei iar
C. Pascu prezenta lui Iorga aici.
Despre începuturile presei românești
la Deva, face însemnări judicioase
Aurel Sîrbu, despre revista Cosîn-
zeana de la Orăștie schițează o mică
monografie C. Radu. Eugen Onu
reactualizează figura neobositului
cărțurar sibian Horia Petra-Pe-
trescu sau prezintă două documente
inedite legate de viața lui G. Bari-
țiu. Mai atrag atenția două mo-
mente mioritice, Graiul colindelor
românești de C. Catrina și Interfe-
rențe mioritice în arcul carpatic :
„Floarea fără moarte” de Mătyas
Árpad.

Din secțiunile dedicate traducerii-
lor și intitulate Privighetori din alte
țări sau Plastică și poezie reținem
prezentarea raporturilor dintre poe-
tul tibetean Milarepa și Constantin
Brâncuși. Prezentarea este semnată
de Mihai Olos iar talmăcirea versu-
rilor de Ana Olos.

Pînă la apariția unei reviste a
acestei asociații, Calendarul recent,
ca și mai vechile Caiete de litera-
tură, certifică prezența asociată a
unorscriitori.

EMIL MĂNU

Sintem în epoca în care se succed în fiecare an aniversările liceelor din țară, eveniment care marchează concret și indiscutabil începutul și baza unei culturi românești, care înseamnă, ca întindere, mai mult decât ridicarea câtorva valori de virf. Aniversările acestea variază între 70 și 100 de ani, — cu unele excepții matusalemice, îndeosebi în Ardeal.

Acest fenomen mai coincide cu apariția unui număr din ce în ce mai mare al unor reviste ale elevilor de liceu. În ritmul în care apar, nu va exista în curând liceu fără revistă.

Dat că sînt scrise mai totdeauna integru de către elevi, unii ar putea crede că importanța lor este minoră. Poate că aceștia ar avea oarecare dreptate dacă ne-am limita la valoarea artistică a unor asemenea reviste care sînt numai literare. Mi se pare însă că fenomenul trebuie privit și judecat global în semnificația lui, care nu mai este deloc minoră.

Mai întii asemenea reviste sînt scoase din inițiativa, — așa spune din impulsul, — elevilor, — dovadă a unui elan nestăvilnit spre cultură și spre formele ei artistice. Pentru cine a scos vreodată o revistă, este clar ce efort, ce ambianță generală trebuie pentru a se realiza. Dificultățile unor asemenea întreprinderi sînt totdeauna nenumărate și fără sfîrșit; ele se reînnoiesc și sporesc cu fiecare număr. La acestea, — paradoxal lucru, se adaugă efortul de stăvilire a impulsivității interioare de a se dezvolta revista, o dată ce ea a apărut.

În al doilea loc, — cum este cazul acestei reviste, — întreaga ei organizare aparține elevilor, de la redactorul șef la secretarul de redacție și tot colegiul redacțional. Așa cum cred că se cuvine, directorul școlii și doi profesori exercită un control, poate o indicațiune de ori-

entare. Elevii se deprind astfel n numai cu redactarea materialului și cu întregul proces de formal a unei reviste și cu responsabilitate corespunzătoare. E o încercare dem, sebit de folositoare, atît prin cănit tarea unei experiențe în plu, j j . prin adaptarea la munca de colecții" mai greu de acceptat de tineri, fi' indcă ei sînt în general mai îndivU dualiști din dorința de a se afirma și mai dîrji în apărarea punctelor lor de vedere.

Revista „Licăriri” are două caracteristici, ambele de un mare interes și de o largă semnificație, j j primul rînd, nu este o revistă exclusiv de literatură, ci are în preo cupările ei două domenii de mare importanță: matematica și istoria, — precum și unul strîns legal de tineret: sportul. Revista, deci, încu rajează și stimulează preocupări diverse. În al doilea rînd, pe a doua pagină se află reproducă, ca o în, signă de onoare, coperta aceleiași reviste cu datele: „Anul I, Martie 1927, nr. 3.

Licăriri — Literatură, șlm% artă. Apare lunar sub îngrijirea D-lui Prof. V. Turtureanu”.

Probabil că e prima serie de acum 43 de ani. Revista are deci o tradiție și o veche faimă de apărat. Actualul colegiu redacțional, compus din elevi, trebuie să simtă astfel rostul unei continuități, peste decenii și generații.

Poeziile semnate de elevii Daniela Crăsnaru, Boboc C. Doru, Mateescu Magdalena, nedreptățind desigur pe celelalte, sînt demne și apară în orice revistă literară, chiar ca modele antologice.

Talentul, — ca și fratele mai mare, geniul — nu așteaptă numărul anilor.

Problemele de matematică, prin complexitatea și nivelul lor, caracterizează saltul enorm dintre ceea ce se învță în liceul de W> 50 de ani și astăzi.

*) Revista elevilor liceului „N. Bălcescu”, Craiova, nr. 1 și 2, 1970,

„... sinteze”, revista din Suceava
 „lui central care poartă nu-
 * V iui ștefan-cei-Mare, descoperi-
 ritevaaccente lirice promiță-
 Î «P• un >,bocet pentru o frunză”
 7•AuroM Circu din cl. a XI-a
 /Nu pot să mă mai ascund / In
 chiul din ce în ce / mai rar și mai
 în I al pseudoolipelor / trăite pe
 t”rinul acestei / viitoare Atlantide
 T\i mă dor scheletele / păsărilor /
 răsucite — sporadic / spre ultimul
 răsărit.....”); o invocatie către lu-
 Inină a lui Mugurel Waxman
 (M-am trezit la lumină / lumină /
 într-o formă geometrizată / într-o
 formă curioasă de lance / gata să
 străbată zidurile... / Am căzut la pi-
 ciorul unui zid... / Și când o fi și-o
 fi să fin retopit, altă lăncie / fău-
 rită în alte focuri, / mai tari, o so-
 ia de la capăt, / să spargă noi zi-
 duri”); o reverie a lui Dorin An-
 .dronic din clasa a IX^a („în nopți
 senine, / stelele... vin către mine. /
 Jocul lor... / întoarce în zbor / no-
 rul. / Și luna... / nocturn diamant, /
 se înclină / pe cerul înalt”).
 Că e vorba de „silabele fierbinți”
 j>icurate de „timpul nostru” în noi,
 cu „ecou prelungit de orgă” (Stelian
 Dumitru, absolvent), ori de „Medi-
 tația Monicăi Gafița” („De ce alear-
 gă ziua după noapte?!...), sau de

inflexiunile populare ale „Ploii” Li-
 lianei Baboianu, plutește peste ver-
 suri un parfum al copilăriei cu ochii
 deschiși către miracolul cotidian
 care e realitatea. Dincolo de versuri,
 amintirile unor scriitori care au tre-
 cut prin Țara de Sus, încercări, u-
 nele naive, altele mai reușite, de tăl-
 măciri din Shakespeare și Prevert.
 În afara beletristicii, remarcabilă ca
 intenție, contribuția la cunoașterea
 macrolepidopterelelor din jud. Sucea-
 va, a unui elev din cl. a XI-a B,
 Pătrașcu Gh. E rodul cercetărilor
 efectuate în timpul unor excursii
 prin rezervațiile naturale și pădu-
 rile obișnuite ale regiunii. Adăugați
 sfaturile tehnice pentru construirea
 unui receptor cu superhetredină, al
 lui Gelu Movileanu și M. Iacomi,
 de la cercul de radio-tehnică al li-
 ceului, adăugați problemele propuse
 de elevii Ilie Gagniuc și Vasile Pe-
 triuc din clasa a XI-a O, și veți a-
 vea o idee despre polivalența preo-
 cupărilor și caracterul de mic al-
 manah al publicației. Păcat, foarte
 păcat, că prezentarea grafică, ilus-
 trațiile sînt atît de palide, într-un
 liceu în care cu siguranță sînt mai
 multe talente plastice decît se fac
 simțite în „Sinteze”.

V. P’.

„neva” nr. 3/1970

Selecția nuvelisticii din acest nu-
 măr reconstituie, tematic, cîteva mo-
 mente istorice. Emigrația bolșevică
 din Elveția este evocată de A. Bed-
 lin în „Seara la cafeneaua Landolt”,
 primele contacte diplomatice sovie-
 40-turce, — misiunea lui M. V.
 frunze pe lîngă Kemal Atatürk la
 Ankara sînt redată de I. Jlicev în
 nuvela „Caravana turcă”, ale cărei
 personaje, muncitori și ostași ai Ar-

matei roșii, fac primii pași pe sce-
 na plină de surprize a diplomației,
 învățînd „din mers” să minuiască
 mecanismul ei cotidian, atît de neo-
 bișnuit pentru ei. În „Aglaiia Ilini-
 șna”, N. Vagner evocă un fapt de
 eroism din ultimul război, măreț
 prin simplitatea sa, unul dintre su-
 tele de mii săvîrșite de oameni o-
 bișnuți, care au înfruntat cu tena-
 citate bestialele torturi la „interro-

gatoriile" naziste. Există între aceste nuvele un numitor comun, de ordin axiologic. Din diversitatea fiilor umane, ca și a împrejurărilor în care le-a fost dat să trăiască și să acționeze, se poate desprinde tabla de valori noi care, datorită transformărilor revoluționare, în grade și la niveluri diferite, s-au impus și s-au integrat în comportamentul oamenilor. „Amintirile vii” ale lui S. Malahov completează nuvelele, reconstituind atmosfera de fecundă tensiune din anii de după războiul civil și pînă la sfîrșitul deceniului 1920—1930, precum și furtunoasele dezbateri și dispute literare publice, între diferitele grupuri și curente

Cu reportajul lui Iuri Koghinov despre „Munca funcționarului”, cititorul e adus în actualitatea cotidiană, a cărei ordine de zi e încărcată, ca de obicei, de diferite* probleme legate de mersul înainte al societății. E vorba în acest reportaj de o problemă cu caracter universal — colectarea, prelucrarea și valorificarea eficientă a fluxului uriaș de informații, în activitatea practică. Modernizarea în domeniul organizării și conducerii proceselor complexe din economie, cu scopul de a da un nou imbold productivității muncii, se impune cu forța unei legi obiective. Reporterul consemnează unele anacronisme, concomitent cu neobositele și promițătoarele inițiative în acest domeniu ale „Orgtehnicii”.

„ecoul est—vest”

„Inter nationes”, asociație germană pentru relațiile internaționale din Bad Godesberg-R.F.G., editează revista „Ecoule Est-Vest”, cuprinzînd

Reportajul lui V. Lvov de* n „Foarte ciudatele unde gravitai nale” evocă primele dispute fo- rul acestei probleme între EinsU- Infeld și Robertson, scenele am- zante de „auto-critică” a lui gTM ein și aportul teoretic al școlii « vietice de fizică (Landau, ZeM.v • și alții). Cu reportajul lui I. AIJ'ct ski despre „Un vrăjitor obișnui?” poposim în lumea artelor din r ' ningirad. „Vrăjitorul” este Nicolț* Akimov, regizor, scenograf, g^{fji} cian, pictor, sculptor, cunoscut p. l blicului românesc din turnee făcūt în țara noastră cu vreo 4—5 . . i j. urmă de teatrul din Leningrad Prieten intim cu dramaturgul & Schwartz (a cărui piesă „Umbra” a fost reprezentată cu succes și i... de Teatrul de Comedie), Aximov este un regizor modern, cunoscut prin inovațiile sale în montarea, mai ales, a comediilor lui Shakespeare. Scenograf inventiv, el experimen- tează permanent, făcînd adeseori a- pel la inginerii de specialități dife- rite pentru a obține cu ajutorul e- lectrotehnicii, mecanicii culorilor, etc. o maximă expresivitate actoriceas- că: „Dacă vom reuși prin mijloacele cele mai variate, dar subordonate unui scop precis, să însuflețim via- ța noastră artistică, să lărgim ori- zontul nostru... atunci, fără îndoia- lă, vom vedea înflorirea artei noa- stre”.

I. P.

foarte bogate referințe și date pri- vind manifestările culturale din țî* rile socialiste, precum și întîlnirile* cu scriitori din țările din Est.

172

rubrica Filme e citat Cer- i* J.V , nr¹pați dat la Televiziunea

„Asemenea, relatarea despre Jiric formaiilor românești (co- ncertele i * Conservatorului fi fcSSV Corul Madrigal) la ^evlzfunea germană. Aflăm apoi * i, DÜsseldorf au expus pietoni * t, Vasiliu, Ion Sălișteanu, Vin- si m « f GrSrescuși Ion Gheorghiu. 2&& de seamă plastică e întregită de d^e Wog^fie* și de menționarea „remiilor dobîndite de acești plasti-

jit în 1968 Simonei Vasiliu un pre- tiu la Bienala din Sao Paolo. Pu- fm urmări evoluția baletului for- mației Oltenia la Televiziunea vest- *ewnană și să subliniem rubrica „Literatura română actuală”, emi- siune permanentă tot în cadrul a- cestui program.

Tot prin intermediul INTER NA- TIONES sînt invitați, anual, scriitori și traducători la un FORUM frank- jurtez al literaturii, care are loc jegulat în septembrie cît și la se- siunea anuală a traducătorilor, (noiembrie și decembrie), manifes- tări ce culminează cu Tîrgul cărții

de la Frankfurt am Main. La una din aceste sesiuni au participat din țara noastră scriitorii N. Tertulian, Veronica Porumbacu, Georgeta Ho- rodincă, Maria Banuș, Petre Stoica, H. Sevilla Răducanu și subscrisul, iar în decembrie 1969, poeții Virgil Teodorescu și Nichita Stănescu au fost oaspeții orașelor Regensburg, Miinchen și Frankfurt, unde au ci- tit din opera lor, precum aflăm din numărul pe februarie al acestui bu- letin cultural. Autorul dării de sea- mă asupra recitalului celor trei poeți spune că vechea reședință a Cămi- nului cultural din și mai vechiul oraș german Regensburg s-a trans- format într-un institut germano-rom- măn. De asemeni, ziarele „Tages- anzeiger” din Regensburg, „Dingol- fingeranzeiger” din același oraș, „O- berbayischen Volksblatt” din Ro- senheim și „Miinchener Zeitung” dau ample referiri asupra acestui recital și discuțiilor care au urmat după aceea, cît și datele biografice asupra poezilor, precum și filiația liricii lui Nichita Stănescu și a lui Virgil Teodorescu, alături de defi- nirea caracterului poeziei acestora.

CAMIL BALTAZAR

weimarer beiträge'% nr. 2/1970

Interviul lui Gunther Ebert cu scriitorul Wolfgang, autorul mai multor romane de aventuri, poartă titlul „Spre noi hotare” și, într-iun fel, e o introducere la studiul ce- lui dinții (din același nr. al revis- tei): „Mister, pericol, dreptate” (Wol- gang Schreyer și romanul acțiunii). Amîndoi sînt de acord că distanța enormă care despărțea romanul poli- țist sau de aventuri de romanul introspectiv-psihiologic, pe care o constatase Brecht cu trei decenii în urmă, pare să se reducă vizibil și

că obișnuitul „thriller” devine „psi- ho-thriller”. Definindu-și propriile romane drept romane de aventuri, Schreyer se dezice de literatura poli- țistă clasică, preferînd ceea ce nu- mește el un „roman al acțiunii” (Aktionsroman), caracterizat prin- tr-o pondere mai mare a nexului cauzalsocial.

Un roman de aventuri trebuie să satisfacă setea cititorului de a trăi tensiunea unor întîmplări extraor- dinare, de a se lăsa fascinat de in- tensitatea acțiunii. Nu e vorba de

173

revista revistelor — de peste hotare

acea literatură de „divertisment” sau chiar trivială, în jurul căreia s-a creat în trecut o reputație îndoielnică (care persistă de altfel și astăzi) ci de un gen de literatură angajată, cu deplin drept de cetate.

În această ordine de idei și Ebert și Schreyer se delimitează de unii confrăți care consideră că romanul de aventuri este legat de o anumită orînduire socială și e menit să dispară o dată cu ea. În realitate romanul de aventuri, „roman al acțiunii” va continua să existe. Chiar cu păstrarea structurii clasice a romanului de acest gen, a căruia caracteristică esențială va rămîne și în viitor acțiunea exterioară care va trebui însă neapărat să câștige în tensiune interioară, în subtilitate psihologică, să exploreze mai profund conflictele sufletești. Un roman de spionaj poate deveni o variantă politică a unei istorii detective, după

cum nimic nu interzice recursul mijloacele romanului polițist nenj* a da o imagine artistică unor pecte ale politicii internaționale pt* dînd în favoarea genului, p..t * definirea căruia preferă termenul A „roman al acțiunii”, G. Ebert s bliniază că acesta îl ajută pe f.* tor să pătrundă misterele universn lui prin efectul surprizei, să trăia că împreună cu eroii dreptății. M” delul obișnuitelor romane de fin»! „Krimi”, regulile lor de joc nu im pietează cu nimic asupra gamei d” variațiuni în planul conținutului Romanul de aventuri, spunea BreCM își manifestă forța estetică în a? riațiunile din cadrul schemei date. În acest sens el nu constituie o concesie acordată unor gesturi.îndoielnice, ci, dimpotrivă, răspunde unor nevoi estetice firești ale omului.

P. I

M nnoTa antologia⁶, nr. 2031/1970

Sub semnătura lui Enrico Falqui în articolul Carducci și lirica se urmărește dezvoltarea ideii de „lirică” în ultimii șaptezeci de ani, după un criteriu care ni se pare original. Și anume, după felul cum au fost alcătuite principalele antologii italiene în această perioadă, din’ tfiodul cum au fost selecționați poeții și mai ales „piesele” socotite semnificative pentru curente înnoitoare și nu numai după considerentele critice mărturisite, cu care autorii selecțiunilor prezentau „florile alese”.

Punctul de plecare îl constituie cea dinții antologie cronologic vorbind, întocmită de ilustrul înaintaș Giosue Carducci, în 1903: Primăvara și floarea liricii italiene, reeditată anul trecut de casa Bompiani. S-a întâmplat ca această reeditare să coincidă cu cea mai nouă colecție, organizată de Edoardo Sangui-

netti: Poezia secolului al XX-lea (Editura „Einaudi”, 1969).

Între aceste două „florilegii” s-ar cuveni să fie amintite cel puțo cincisprezece antologii (omitînd manualele sau crestomațiile de caracter didactic), unele din ele fiind de mult instrumente de lucru pentru critică și istoria literară. Am cita doar cîteva titluri, cu o largă răspindire și cu mai multe ediții cunoscute și în alte țări, ca Poeții futuriști de Pancrazi (1920), Scriitorii noi de Falqui și Vittorini (1930), Poeții lirică moderni și contemporani de De Robertis (1945) și culegerea Cei mai noi de Giunaw (1961).

Autorul articolului citat nu uita să amintească și de unele amosgii care, fără a se limita la secolM al XX-lea, includ și o bună parfrs din noile producții lirice. Așa s»’ culegeriile lui De Robertis (’»e’

„carasso (1033), Govoni S's au Bontempelli (1943) vechea antologie a lui Carducci J, a la data primei ediții, cu adevărat revoluționară, și stirnea reacțiilor critice ale adepților poeziei. Într-o ipoteză ca și ale noilor poeți KTSSI „crepuscularii”. Dar a fost numai critica. Au trebuit a fi făcute, editând ei înșiși culegeri nemernice, mai întâi marionetăi săi Poeți futuriști, apoi Giovanni Papini și Pietro Pancrazi. O parte din ei au inclus în Poezii de mai generoși, toate specule de poezie nouă.

Alte expresii ale spiritului novator sînt înfățișate de repertoriul Tinăra poezie (1956), de volumul Cei mai noi, mai sus amintit și de Manualul de poezie experimentală,

întocmit de Guglielmi și Pagliarani (1966).

Cu volumul Poezia secolului al XX-lea al lui Sanguinetti se ajunge la răsturnarea deii de „lirică”, prin conceptul de „antiliric” sau, ceea ce-i mai grav, la socotirea poeziei ca un adevărat „sabotaj cultural...” O distanță enormă, prin urmare, de punctul de vedere al lui Carducci, întemeiat pe conceptul de „idilic”, ca „formă de sublim”!

Enrico Falqui urmărește „bilanțul” serios al antologiilor și, către sfîrșitul eseului său, încearcă o ierarhizare a valorilor, așezînd în fruntea poeziei de după 1930 patru nume, cunoscute de altfel nu numai între granițele țării lor: Cardanelli, Montale, Sabo și Ungaretti.

C. N. NEGOIȚA

„epoca”, nr. 1018/1970

Un colaborator al acestei rîspîndite reviste italiene a reușit să fie primit de marele scriitor al Japoniei, Yasunari Kawabata, laureat al premiului Nobel. Convorbirea cuprinde mai întîi date biografice obișnuite, comunicate de septuagenarul prozator și poet, dar și unele relatări ce arată cum tradiția se leagă strîns de actualitate, în concepția artistică a scriitorului nipon.

Autorul Țării zăpezilor, care a făcut prin traduceri înconjurul lumii, încă înainte de a fi premiat, trăiește în localitatea Kamakura, odinioară „o adevărată grădină încetată în flori de cireș, astăzi o junglă de asfalt”, cum se exprimă ei cu melancolie. Siferms legat de pămîntul și mai ales de vestigiile culturii japoneze, Kawabata izbutește ca nu numai acasă, ci și într-o cameră de hotel, la Tokio sau Kioto, unde se refugiază adesea fugind de vizitatori și de protocol, să retrăiască universul preferat al adolescenței și tinereții, care străbate

toate scrierile sale. Specificul japonez pulsează în orice pagină, pentru că, mărturisește el, „poezia nu moare”, cu toată colosala industrializare a țării sale. Bătrînul poet, ascultînd glasul tainic al vîntului venind dinspre mare, își amintește călătoriile în Europa și America, apoi felul cum a cunoscut o altă cultură, difuzată într-un tot de a patriei sale.

întrebat fiind despre țara a cărei cultură i-a fost mai apropiată sau căreia îi datorează ceva, răspunde foarte scurt: „Japonia, fiindcă este aceea pe care o cunosc mai bine. Aș putea să spun, apoi, Rusia lui Dostoievski și Germania lui Goethe. Dar simt că răspund neprecis. Literatura dintre al optulea secol și sfîrșitul celui de al doisprezecelea. Epoca strălucită a curtezanelor și a poezilor”...

într-adevăr, Kawabata lucrează la transpunerea în limba modernă a poemului cavaleresc Heian. „E drept, adăugă el, Japonia se schimbă. Și este bine. Progresul nu trebuie o-

prii. Nici măcar nu poate fi oprit".

Dar ce înțelege Kawabata prin progres? „Crearea unor noi mașini, a unei noi tehnici. A mijloacelor de producție, care să asigure o viață din **ce** în ce mai bună. **Chiar** dacă asta se plătește, la început, cu multe renunțări în ceea **ce** privește ființa lăuntrică a **omului** și, deci, și cultura. **Litați-vă la** tineri, bunăoară. Pare că astăzi nu mai au încredere în nici un ideal, că **voiesc numai** să distrugă **lurnei**. **Totuși**, se

vor schimba și ei, se vor învăța mai ales **să** gândească și cu propriul lor cap"...

Cu toate preferințele pentru trecut, fie al însăși vieții **sale** sau aj îndepărtatei istorii a Japoniei, de. **I licatul** poet al munților, apelor și florilor nu se desprinde totuși de prezent **și**, mai **mult**, privește încredere viitorul **omului**, de oriunde ar fi acesta. 1

C N. JE

Redactorii și colaboratorii „Vieții românești” au hotărît să remită, cu începere din luna mai și pînă la sfîrșitul anului, 10% din drepturile lor de autor în contul 2000.