

# 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 ( <b>fragmente</b> )
DIMITRIE STELARU	18	prietena mea ; spre lurne ; xxx ; câteva zile ; la o piine
RADU TUDORAN	20	galopul cămillei ( <b>fragment de roman</b> )
VLAICU BĂRNA	32	cules ; triadă ; mergem mai departe ; cai sălbatici ; gemenii ; caligrafie ; imblinzitorul de șerpi
CORNELIU OMESCU	36	noaptea ( <b>nuvelă</b> )
GRAHAM GREENE	53	dincolo de pod ( <b>nuvelă</b> )
★		
PAUL GEORGESCU	60	bivalența aventurii
I. NEGOIȚESCU	63	m. blecher sau „bizara aventură de a fi om”
ADRIANA ILIESCU	75	camil petrescu și anton holban, literatura ca experiență
MARIA-LUIZA CRISTESCU	81	aventura arivistului
★		
ANA MARIA RAREȘ	86	charles dickens : aventura-carte
VIRGINIA CARTIANU	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	arsène 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 malița : „cronica anului 2000”
-----------------	-----	---------------------------------------

## eseu

ADRIAN MARINO | 121 avatarurile unei idei literare: epicul

## cronica ideilor

ION POGORILOVSKI | 129 o aventură multimilenară: gândirea mitică 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

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

## cărți noi

B. SOLACOLU: alexandru balaci: „niccolo machiavelli” — ANDREI ROMAN: matei călinescu: „versuri” — TRAIAN STOICA: h. zincă: „o crimă aproape perfectă” — VLAICU BĂRNA: c. apostol: „amarul singe al strugurilor” — EUGENIA ANTON: n. tăutu: „enigmatica solveig” 161

## revista revistelor din țară

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

## revista revistelor de peste hotare

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

## 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 vestimentul 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 reliefurile ei lingvistice și semnificative.

Inițial, cuvântul 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, necunoscute 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 degerează 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 itineranța 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 immanent aventurii.

Întorcîndu-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 comentariul 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 căutri, 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 datorii 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 apreciabile.

Raportată la istoria literară, noțiunea de aventură are o dimensiune mult mai pregnant 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, esteficienii 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, alteleori atât de subtil încît pot scăpa observației. Așa se întîmplă cu marel teazaur 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 atât 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-Frumoși 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 neînduplecat 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 frământări ale spiritului uman revin pe fiecare treaptă a istoriei culturii, reconstruite, remodelate, resemnificate. De la Homer pînă la James Joyce, Odiseia s-a spus 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 atât 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 adînci aderențe mai ales în epoca modernă. Perioade de stagnare, de criză, de uitare au alternat cu cele de rezurecție, 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 răspindite 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 traiectoria spiri-  
tuale de dezbatere 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 sublimatate 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 adînci 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 adînci aderente și multiple modalități artistice. O semnalăm vorbind despre „Divina Commedia”, dar ea începuse din vremurile străvechi o dată cu „Epopeea lui Ghilgames”, unde sensul primordial era cunoașterea inițiativă. Spicuum 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 înlăntuit” de André 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 Ghilgames, pentru valoarea sa de erou civilizator (dovadă a inevitabilelor interfe-  
rențe) dar putem stărui vreme îndelungată asupra eroilor din basmele noastre, așezați în aceeași zodie. Și firește tot aici se inscriu marile epopei 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 ei, 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 cit de mult se deosebesc ei, cu infiltrările josnice și periculoase, cu înaintarea obsesivă și conștientă pe treptele ierarhiei sociale, luptînd doar cu arma fraudei și săvîrșind furturi în buna credință a oamenilor, de ceilalți aventurieri sociali pe care ni i-a zugrăvit literatura picarescă !

„Lazarillo de Tormes“ sau „Gil Blas de Santillane“ traversează și ei clase sociale în care se instalează fie ca martori fie ca slujbași. Dar nu pentru beneficii, nu pentru dobîndă, 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 rămîn 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 cuvenit în imensa literatură de călătorii. De la Robinson Crusoe la eroii lui Thor Heyerdal din „Kon-Tiki“ ei par a fi posesorii scadei 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 sorții viitorului prin ficțiunea vizionară a lui Jules Verne sau H. G. Wells, ficțiuni devenite, astăzi, realități posibile.

Cel mai extins teritoriu îi rămîne însă scrierii înfățișînd lupta pentru dreptate, evident cu rădăcini în istorie, dar conturîndu-se în linia 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 cînd 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 citiva 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. Albères — „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.

**m. blecher**

## **vizuina luminată \*)**

Cînd evoc vreo amintire din acestea cu ochii închiși și ea renaște cu intensitatea realității de odinioară, cînd altădată îmi trec prin cap cu aceeași intensitate și în aceeași convingătoare lumină decoruri și întîmplări cari n-au existat niciodată, cînd apoi, deschizînd ochii privesc în jurul meu în după-amiaza însorită și în privire îmi țîșnesc ca fin-tînile arteziene toate culorile și formele zilei, verdele mărunt și răsfirat al ierbii, galbenul lucios de mătăsă chinezească al daliilor și albastrul copilăros al florilor de „nu mă uita“ la care răspunde albastrul intens și neted al cerului, atît de intens și atît de neted încît mîsterul lui îmi învăluie creierul în aburi de lucidă amețeală; cînd amintiri, vizuini și decoruri mi se perindă astfel dincoace și dincolo de pleoape mă întreb adesea cu mare emoție care poate fi sensul acestei continue iluminări interioare și a cîta parte din lume o constituie dînsa, pentru ca răs-punsul, în mod inexorabil, să fie întotdeauna la fel de descurajant..

Este în fondul realității o neînțelegere de imensă amploare și de grandioasă diversitate din care imaginația noastră extrage o infimă cantitate, atît cît îi trebuie pentru ca, adunînd cîteva lumini și cîteva interpretări, să-și constituie „firul vieții“. Și firul 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 întîmplări, plin de viață și de vis, așa cum copilul neștiutor apasă sinul mamei și sugă fășnitura de lapte caldă și hrănitoare.

În timpul care „nu s-a scurs încă“ zac toate întîmplările, toate sentimentele, toate gîndurile, toate visele care n-au avut loc încă și din care generații și generații de oameni își vor scoate partea necesară de realitate, vis și nebunie. Imensa rezervă de demență a lumii din care se vor hrăni atîția visători! Imensa rezervă de reverie a lumii din care vor extrage poeme atîția poeți și imensa rezervă de visuri nocturne din care își vor popula coșmarele și teoriile din somn atîția oameni adormiți!

Este depozitul necunoscut al 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 cu vis, fibră cu fibră, alcătuiindu-se în compoziția unui imens mozaic în fiecare clipă, în fiecare colțișor al lumii, pietricică lîngă 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 când scriu, pe mici canale obscure, în râulețe vii, șerpuitoare, prin întunecate cavități săpate în carne, cu un mic gîlgîit ritmat de puls se revarsă în noaptea trupului, circulînd printre cărnuri, nervi și oase, sîngele meu. În întuneric curge 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 cu o plută dintr-o singură arteră, vuietul lichidului care mă duce repede îmi umple capul de un vijiiit imens în care se disting bătăile ample pe sub valuri, ca ale unui gong, 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 întuneric și într-un vuiet de neînchipuit mă aruncă în cascadele inimii, în pivnițele de mușchi și fibre unde revărsarea singelui umple rezervoarii imense, pentru ca în clipa următoare barajele să fie ridicare 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 îndeamă, cu celulă peste celulă, are loc deodată expulziunea apelor și gonirea lor, cu o forță care bate, în pereții moi și lucioși ai întunecatorilor canale, cu lovituri de ample riuri ce cad din înălțimi.

În întuneric, îmi înfund brațul pînă la cot în riul care mă duce și apele lui sînt calde, aburînde și strașnic de mirositoare.

Îmi duc mîna căuș la gură și sug lichidul cald și gustul lui sărat îmi amintește gustul lacrimilor și pe acel al oceanului. E întuneric și sînt închis în vuietul și aburii propriului meu sînge.

Și mă mai gândesc la toate riurile, cascadele și canalele obscure de sînge din atîția și atîția oameni care sînt pe pămînt, la revărsarea aceasta obscură ce se petrece sub pielea lor în obscuritate, în timp ce ei umblă sau sînt adormiți, la toate ființele care au artere și vine, la toate animalele în care aceeași fierbințeală duce, pînă în extremitățile cărnii, aceiași aburi și același vuiet de sînge. Și dacă încerc ca să-mi închipui viața universală a singelui și numai viața lui, îmi imaginez că oamenii și animalele au pierdut carnea, și nervii, și oasele de pe dinșii, 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 cărnurilor pline, însă totuși oameni, totuși avînd un cap ca o minge, însă plin de goluri și țesut doar din fire prin cari circulă sîngele și nasul este o țesătură de fire în formă acvilină sau dreaptă, 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 carne, sînt în toată lumea acum, și ele circulă, dorm, se hrănesc ca odinioară ființele normale, umblînd printre frunze, ierburi și copaci, ca o lume vegetală sangvină lîngă lumea de sevă și clorofilă a plantelor și copacilor.

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

Este lumea realității ce zace sub piele, sub decorul și lumina pe care le vedem cu ochii mari deschîși.

În felul acesta îmi imaginez lumea singelui și îmi dau seama că sîngele meu nu este decît o neînsemnată împletitură de șuvițe și artere în pădurea de copaci 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 sîngele adunat în toate arterele prin care circulă în lume.

Și rumoarea singelui se pierde în rumoarea vântului și în plescăitul valurilor oceanului și în curgerea râurilor și a fluviilor din toată lumea, care produc și ele zgomot, în ampla desfășurare de sunete vaste din întreaga lume. O! imensa clamoare a planetei noastre în spațiu! Și, pierdut în huietul acesta, pulsul singelui meu, cu totul pierdut, cu totul neînsemnat!

Și mă mai gândesc la ceva, care mă înspăimintă.

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, care le vor „ceti“, (pentru că pentru mine actul scrisului rămâne pînă acum profund incomprehensibil și subiectul unei mari uluiri), în timp dar ce scriu, în fiecare atom de spațiu se întâmplă ceva.

În grădină o pasăre a zburat și a străbătut distanța dintre două crengi, și vîntul a suflat și o frunză s-a legănat, un cărucior de copil a trecut pe stradă cu un mic scîrșit de roată, copilul a scîncit, un instrument ascuțit și strident a pătruns într-un corp tare, stolerul de peste drum a bătut într-o bucată de lemn, o vacă a mugit prelung, un mic zgomot pe care nu-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 scîrșitul 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 gândesc la ce se petrece cu puțin mai departe de cercul acțiunilor acestora pe care 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 care pot să le bănuiesc și multe altele, îngrozitor de multe. Cît de multe? Înspăimîntător de multe, grămezi de mișcări și de fapte și de oameni care vorbesc, și alții care fumează, și unii ce își șterg hainele de praf încetșor, și caii care trag trăsuriile la care sînt înhămați în timp ce într-o sală întunecată rulează un film, și în aburii fierbinți ai unei încăperi supraîncălzite oamenii fac baie, și trenuri circulă pe șine, și vîntul suflă amplu peste toate răvășind freamătul pădurilor, iar râurile duc cu ele plute de lemne, într-un scoborniș vertiginos...

Și se petrec lucruri în lume în această clipă cînd scriu, atîtea și atîtea lucruri și evenimente încît toate cuvintele pe care le-au pronunțat oamenii din ziua cînd întiiul 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 întâmplă în viață, fiecare eveniment pe care îl cred extraordinar de important pentru mine nu este decît un atom pierdut în vastul ocean de evenimente al lumii întregi.

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

Este pustietatea întâmplărilor din lume care înconjoară orice viață, și orice viață rămîne singuratică și izolată în acest desăvîrșit deșert de fapte, care mereu și mereu se petrec.

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

Și astfel de fosforescențe pierdute pentru totdeauna în noapte, fără sens, sînt și rîndurile 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 extraordinar de albastru și transparent ca sticla sifoanelor. În sanatoriu, pe terase, bolnavii stăteau la soare goi și, deși în jurul lor zăpada sticlea pe acoperișe și pe cîmpii, 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 bolnavi, care vor fi aduși pe târgi de infirmiere și brancardieri. Cu câteva 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 arlechin, cu romburi galbene și negre din pînză 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 (internată 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, care sosise pe motocicletă din Franța și n-avea albe haine decît cele cu care călătorise, o tunică și pantaloni kaki; cu jambiere de piele.

Pentru a fi costumat și el, își înveli 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 „pierrôt“, și unul în turc cu 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 flori, „tahitiană“, mai erau doar două doamne mai în vîrstă, care își aduseseră cu ele lucrul de mină. În rîndul bolnavilor culcați și nemascați mai erau englezii, prietenii mei, care preferau să stea întinși pentru că aveau intenția să se îmbete și încă trei bolnavi, unul de la altă clinică, un francez puțin în vîrstă cu părul complet alb, dar vesel și bine dispus, bun pentru astfel de petreceri și un elvețian tînăr de tot, un băiețaș de patruspreze ani, care se ameți îndată cu cel dintîi pahar de vin.

Pînă ne adunarăm toți și pînă ce atmosfera începu să devină mai antrenantă, domni în salon un îngheț cu mutre lungi și închise deoarece mulți bolnavi nu se cunoșteau între dînșii. Era de datornia infirmierelor să facă toate prezentările. Cînd se dădu apoi drumul unui radio, într-o clipă aerul încăperii se alcooliză cu muzică de jazz și se destupară primele sticle de vin. În pauză, cînd aparatul tăcu, (cineva îl închise), marchiza se așeză la pian și, cu un singur deget, parcurse pe clape o melodie, apoi cu ambele mîini și fredonînd ușor cîntă o mică șansonetă plină de umor, al cărei refren îl reluam cu toții în cor. Era un pian cu coardele dezlinate, cu 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 măsuță. Era ca și cum florile pictate pe paravanul afumat și vechi și candelabru strămășesc recăpătaseră o nouă tinerețe și se apucară să petreacă, zgâlțându-se cu căderea miinilor pe clape, după muzica de dans.

Și tânărul cu motocicletă se așază la pian, cîntînd destul de bine.

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

Toată lumea era puțin amețită, englezii își comandaseră brandy cu sifon și francezul oferi șampanie la întreaga asistență. Cînd tânărul motociclist se așază acum la pian, candelabru și florile de pe paravan dansau mai pasionat, cu tremurături din ce în ce mai tari, iar coardele de țambal ale pianului primeau lovituri ca pentru a fi nupte. Era un cîntec destul de caraghios, mai ales cînd fratele se adresa „marchizei“ care își scosese peruca și apărea acum firavă și bolnăvicioasă în rochia ei stilată.

*Mon vieux tu as bonne mine...  
T'as dû changer de cuisine...*

Era aproape două noaptea, o sonerie pe un coridor îndepărtat zbîrnăia din cînd în cînd și cite o infirmieră dispărea, apoi se auzi afară și sforăitul tăcut al unui automobil, al doctorului. Era un caz grav, deci. Într-un colț, surprinsei o infirmieră :

— Este domnișoara Corinde, știți, tînăra călugăriță cu peritonita tebece. Pentru ea a venit doctorul... a adus, mi se pare, baloane de oxigen.

În același moment cineva mă trase de mână. Era „marchiza“, care dorea ca să vin cu dînsa. Eram doar singurul ce nu se amețise prea tare și putea să se țină încă pe picioare cum trebuie.

— Unde mergem ? întrebai pe coridor.

— Te rog, însotește-mă la Corinde... m-a chemat în agonie și vreau să o mai văd o dată...

— În costumul ăsta ridicul ?

— Ei, și ? Crezi că își mai dă seama de ce se petrece în jurul ei ?

Era mare tăcere pe coridor, o lampă slabă ardea sinistru în fața odăii muribunde, ecouri înfundate veneau din salon.

*Mon vieux tu as bonne mine...  
T'as dû changer de cuisine...*

Cînd ieși o infirmieră, ca să nu deschidă ușa de două ori, intraram în odaie, „marchiza“ și cu mine.

În jurul patului din mijlocul odăii era prea multă lume pentru a vedea ceva, era mama bolnavei, o femeie mică, zbircită, cu părul murdar cenușiu prins în smoc, două infirmiere și doctorul cu balonul de oxigen în mînă, apoi se apropie și prietena mea și se îndepărtă.

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

Cînd una din infirmiere se îndepărtă, mă apropiai de pat și o privii pe bolnavă. Era oare într-adevăr aceasta călugărița bolnavă despre care se vorbea în sanatoriu pe șoptite ? Pînă atunci întîlnisem în viață multe călugărițe, toate bătrîne sau urite și cu aparență de fete bătrîne, sicilite de indispoziții interioare. Și, de-odată, această călugăriță cu profilul fin și nările roz, cu un ten îmbujorat puțin de febră ca un fard bine aplicat, cu ochi deschiși puțin oblici și verzi, splendizi, și în jurul capului părul negru, aproape cu străluciri albastre, răspîdit în volute pe cearceafuri. Pentru ce era oare atît de frumoasă ? Era dar adevărat că existau călugărițe frumoase ? Erau doar adevărate toate romanele în fascicule din copilăria mea, cu coperti ilustrate în culori, „Frumoasa călugăriță“, 5 bani fascicola ? Toată copilăria mea căpăta un sunet mai adînc și mai amplu ; ca al unui clopot în fundul apei.



Și eu în haine de arlechin, în fața ei? Toate stituațiile romantice, toate scenele extraordinare de feuilleton 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 citeodată 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-i desclesteze fălcile pentru a-i pune în gură tubul de la balonul cu oxigen și să-i mențină apoi dinții desfăcuți, ca să nu-l spargă și să înghită bucățile.

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

În salon nu mai era nimeni, luminile stinse și mobilele răvășite. Prin geamurile mari spre grădină, în claritatea incertă a cerului nocturn, se vedea că afară fulguiește încet. Unde plecaseră cu toții?

În odăile lor urcaseră numai bolnavii pe targă, englezii cu motociclistul și două infirmiere erau în pădurea de lângă sanatoriu, așa spunea bucătarul sanatoriului, care spăla vasele.

— Toți s-au dus în pădure... cu lampa dela motocicletă. Îi veți găsi cu ușurință... trebuie să fie în lumină... nu puteți să vă rătăciți... drept înainte pe cărănuie...

— Ei, ce spui, mergem? întrebai pe prietena marchiză. Dar ea își și îmbrăcase în hallul de la intrare un pardesiu și deschidea încetșor ușa. Cu cîrjele, 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 care strălucea mocnit. Cînd intrarăm în pădure, la cîțiva pași de sanatoriu, obscuritatea se făcu tot atît de deasă cît și desiușul de brădet. În fund zăream însă o imensă strălucire și ne îndreptarăm într-acolo.

Era cald și bine în lumină, zăpada nu putea pătrunde, acele uscate ale brazilor formau pe jos covoare moi și parfumate. În jur erau bănci pentru odihnă, și farul cu acetilen al motocicletei răspîdea 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 cîntau lucruri obscene. Erau toți în hainele lor obișnuite și tinărul motociclist își scoase turbanul. Eram singurul în costum de carnaval, un arlechin rătăcit în noapte, undeva în desiușul unei păduri, în lumina unui reflector. Ce căutam acolo, nu știu, și nu știu cine eram și ce era adunarea aceea și ce era volumul acela de lumină în care ne băgasem. În jurul nostru zăcea întunericul ca un vin gros și noi ne făcuserăm un locșor în noapte și îl iluminarăm și ne cuibărirăm în încăperea noastră de lumină, în timp ce, 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 cu alcoolul lor tare de imagini și viziuni teribile. Și acolo, pe un pat în sanatoriu, zăcea „Frumoasa călugăriță” cu bucățile ei de lumină și cu veghea ei în noapte ce se epuiza ușor, evaporîndu-se în întuneric. În întunericul acesta expiraseră și se evaporaseră atîtea vieți și întunericul rămînea tot gros și des și nici urmă în el de viețile care s-au scurs întrînsul.

Și stăteam eu, arlechin în haine bizane în noaptea adîncă, da, adîncă, pentru că în ea se înneaua viețile fără urmă și nu înțelegeam, și mă căzneau să înțeleg ceva și nu înțelegeam nimic.

Și cântam o melodie, și gura mea pronunța cuvinte cu toți cari cântau, și nu înțelegeam.

În noaptea adîncă se îneca fără urmă și cîntecul nostru.

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

În întuneric se evaporază viețile omenești, din întuneric vin și în întuneric se răspîndesc ca fumul viselor celor ce dorm, în întuneric dispare 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-l poți apuca, un sforăit și coji măci 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 săvîrșește trucuri de prestigiu.

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

Și iată dulapul, iată cearceafurile 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 mohorîte și nostalgice, odăi scufundate în lumini 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, ce funcționa ca o uzină. Cu sunetul de clopot ne sculam, cu el luam masa și cu el ne culcam seara. Toată ziua zbirnău măci sonerii în jurul sălii de operație și în odaia intervențiilor chirurgicale intrau și ieșeau fără încetare cărucioare, ca într-un 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 ce în fundul unui coridor, într-o odaie unde zăcea ca o imensă rotativă un aparat nichelat plin de fire și de șuruburi, se băgau compuri întinse la radiografie, exact cum se alunecă în unele uzine materialul în cuptor.

Și totul se petrecea tăcut, cu gesturi măci și șoapte cît 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 bălciurile 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 întîia 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 soare, însă vase sparte, pe alocuri reparate cu ghips alb.

Toată ziua bolnavii rămâneau pe terasă și seara intrau în sală ca să ia masa și să se culce apoi. Pentru noapte 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 cițiva 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 fund, un perete lung de tot era vărut în alb și bolnavii stăteau înșirați lângă el pînă la capăt, unul lângă altul, cu cărucioarele lipite și neavînd loc de trecere decît cițiva pași, pînă la uși, în față. În fund, un fel de coridor alburii 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 pînă subtire 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 mai mult cu cît se pornise în seara aceea un vînt puternic care ne împiedica să putem dormi afară, cei cițiva bolnavi care vruseră aceasta.

Pentru a ne mai încălzi, se închiseră toate ușile : dintr-o dată sera conținu, 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 circiumi, trei sute de guri care în cor le intonau, țipînd aproape cuvîntele, ceva cu totul imposibil de descris, un vijiiit sonor și violent ca o furtună de sunete. Credeam că se vor dărîma 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 cerui 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.

Cu copiii bolnavi mă împrietenii repede și în jurul patului meu fi 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 cîteva clipe de groază, cîteva clipe de disperare și cîteva 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. Cînd 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 vijliau în jurul odăiței 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 cîrmă și conduceam sanatoriul — imens vapor — pe valuri, în noapte și vijelie.

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

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

printr-însa. Era cu adevărat un cuib de șoareci și, cînd deschisei pentru întia oară ușa, începură a fugi și chițai 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 făcui 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 totul și de curățat geamurile și de adus căruciorul meu. Totul, treabă de o zi.

Cu insistențe, cu rugămînti, totul fu făcut exact așa cum doream, și îmi amintesc și acum de imensa bucurie pe care o resimții în prima seară, în pătuțul meu, în odaia proaspăt văruiată, singur, cu desăvîrșire singur.

În jurul clădirii vîltau vînturile, sirenele în portul depărtat răcneau, mamea urla, eram ca suspendat în vijelie, plutind în noapte, descătușat de oameni, de sanatorii... În odaie, de altfel, era un frig cumplit și caloriferul nici nu se încălzea, deoarece pînă în colțul acela depărtat al clădirii era greu să mai ajungă vaporii fierbinți.

Îmi era frig, huaia vîntul dar ce bine mă simțeam !

Pentru a-mi acorda o satisfacție rîvnită în luni de abstenență alcoolică, desbupai o sticlă de vin adusă pe ascuns și o băui singur, aproape toată. Era un vin din regiunile acelea cu savoare aspră de stepă, puțin acrișor, însă amețitor, destul de tare pentru a zăpăci cu totul pe cineva care nu era obișnuit cu el.

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

Era că 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 stînsei lumina, odaia se răsturna parcă deodată. Însă nu era o simplă răsturnare, ci un fel de detașare haotică în vid, cu 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 vuiet deschis, odaia un vuiet cubic cu pereți sonori și efemeri de întuneric, eu — un vuiet interior și bine definit, ca o picătură de untdelemn plutind în vuietul de afară.

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

În clipa cînd simții împunsătura în ochi crezui că vreun element dezlănțuit se transformase în senzația exactă și violentă care îmi prinse pleoapa, și timp de cîteva secunde, în timp ce împunsăturile continuau în același loc, cu aceeași intensitate, ele se transformară cu rezpeziune în diverse ipoteze, din care una, sînt sigur și îmi amintesc bine, era aceea a unui chirurg îmbrăcat cu totul în alb, lingă mine, înfingîndu-mi în ochi un bisturiu fin, lucios, ca un pumnal cu 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 atîns de o infecție care trebuia să fie scursă prin ochi, 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 cuventurii șoricelul care îmi ronțăise pleoapa. În același

timp, citiva alți șoricei speniți și zăpăciți de lumină alergară 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 aceea care erau șoareci vii, iuteala cu care 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 scoborînd din pătuc și începînd să umblu prin odaie, tîrîndu-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, apreciînd găurile în felul în care doctorul meu aprecia fistulele și spunea : „Frumoasă fistulă, roșie, rotundă și beantă...“

Cu un bețișor scormonii prin găuri, dar nimic nu se auzea și nici un șoricel nu ieșea la chemarea mea. Era un frig îngrozitor pe cimentul rece, dîrdîiam 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. Pînă atunci unde îmi fuseseră mințile ? Într-o primăvară, în zăpada dezgolită departe de oraș, pe cîmpurile desghețate cu gunoaie fumegînde în soare și stîrvuri, descoperii un cal mort ce fusese mîncat de lupi în iarnă și putrezea acum în aerul călduț și umed al primăverii...

Însă capul, c. bine capul era splendid, ca de fildeș, cu totul și cu totul alb, insectele îl atacaseră mai întâi și îi rosaseră pielea pînă la os, lăsînd 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 cîmpia 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 desăvîrșite.

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 uscatul gol al oaselor lui uscate. Era odaia mea, o odaie ca oricare ? Erau crăpăturile pereților crăpăturile adevărate ? În care colți mă uitam regăseam craniul, interiorul de ivory și oase, crăpăturile pereților nu erau decît încheieturile cu care 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 lui.

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

Eram pe ciment, dîrdîiam 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.

# dimitrie stelaru



## 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  
sunt 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 ?  
Într-una mă petrecură la rău. ei —  
floare cuvintului suind navei umane.  
Aștept dragostea ? Dar frunzele, porumbei de jar,  
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.

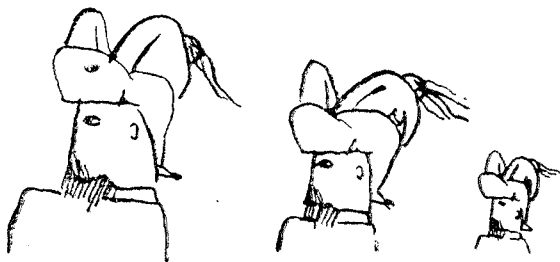
Încă o zi cu vis,  
încă o noapte de strigăt.  
E un adăpost din nisip,  
e o mantie de pulbere ;  
apele curg sub picioare  
și munții au pereți lunecoși.

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

## la o pîine

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, vîrîndu-ne, înfipti furăm lăuntru altuia.  
— Voi, ochii, insulele mele...

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



# 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, începând 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 întreagă; 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 înmormîntare.

Luni dimineța 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 gîtul în fularul mov și porni pe plajă. A doua ființă nu învinsese, nici nu fusese învinsă; războiul continua sub ploaia mizerabilă.

Îl 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 întîmplare masivă și deplină, care să depășească moartea din orele cînd o cunoscuse 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 mîină 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 însuflețire. Acum ar fi petrecut o oră de împăcare și nostalgie, aplecată pe grumazul lui, legănîndu-l și spunîndu-i cuvinte calde în ploaie. Între ei venise un bărbat ; avea nevoie de el și-i venea să urle de furie.

- De cînd aștepti ?
- 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 mîină, 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 țîrîia 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 cinstit 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 duse în șosea, aduse 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 le aprindă cînd toate erau ude — și ei asemeni ? O învălură 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 arată frumusețea extinsă, dar n-avu puterea să rămînă mult așa ; zîmbi stînjnit 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 ingenunchi 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 mâna mea.

— Sînt rele mai mari în mine. Îmi dai țigara ?

— Chiar dacă ar fi să mă urăști, nu !

— Te urăsc oricum !

Ieși de sub cort, învelită în fularul mov. Încă ploua peste plajă și — mai neliniștitor — peste mare. Căzuse un întuneric dens și greu ; focul pe țărnul pustiu era fierbinte și luminos.

— Dacă s-a uscat rochia vreau să mă îmbrac. 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 îngîndurată și serioasă. „Te-nțeleg și-ți dau dreptate, dar n-ar fi mai bine să te duci la cinematograful ?“ Nu glumea ! Și soluția ei rămîne extraordinară !

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

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

El rîse ; 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 !

— Sînt născut lângă Sighișoara.

Maria se întoarse brusc.

— De-acolo știi 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 înfrîngă, 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 înaintea filmului, o bătălie navală, o peliculă veche, ștersă și puțin tremurată, din timpul războiului. Maria se așeză și își ascunse capul în mâini.

— 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, troznete de pe ecran se răsrîngeau în pereți ; aștepta sfîrșitul 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 încleștarea fără să simtă ce se întîmplă alături, pînă ce izbucni țipătul Mariei.

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 ei 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 orîrea rămăseră în urmă. Era calmă, obosită sau apatică. Starea prin care trecuse nu 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 torpilot 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 ardelenească 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 săptămînă; 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 nu duce pînă la pierderea cunoștinței sau pînă la moarte. Toropea, cînd, simți pașii câmîleii; 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, dădu să ingenucheze pe nisip, ca la un sfârșit de etapă ; fata nu voia să descalece, 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 sînt opărite și mîncate de molii. Să rămîna 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 înnebuni 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 întîmplă cu un bărbat cînd 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 cînd te cheamă așa ?

— Dinainte de a ști că exiști tu pe lume. Mai bine spune-mi Tulipa, ca pînă 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 cîteodată, cînd nu se mai poate altfel.

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

— Spune-mi, ce înseamnă și cum e cînd 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 oricînd pe Reta și să te duci călare oricît 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 sîni internaționali ! Mondiali ! Nu fac nici o cută. Și, slavă domnului, au greutate ! Cu sîni ca ai tăi, ar trebui să faci film în Italia. Se caută fără pauză.

— Și se găsesc, mi se pare.

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

— Cum poți să trucezi anatomia ?

— Adică tu crezi că în vremea cînd se trimit sateliți în jurul pămîntului, oamenii nu sînt capabili să fabrice o pereche de sîni 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 întîmplă 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 tînăr care să-ți placă.

— Îmi 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 întîi, 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 îngrozitoare !

Începu să plîngă, întîi 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 mîna și îi mîngîie 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.

— Deșerturile sînt numai în sud.

— Îmi 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 închiphuite. Viața ei, în vechiul caravanserai de pe nisip, nu putea să fie decît nefericire și neliniște.



După amiază Maria puse un bilet sub ușa, ciocăni o singură dată, tare, ca un pocnet, de răsună toată casa și coborî scările. Nu era nici un capriciu, nici un act de prudentă, 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 plîmbă pe esplanadă, dincolo de Cazinou, spre farul genovez, de unde se vedea tot țărnul 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 inchiphuie 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 încuie în baie. Nu, în bucătărie ; de baie poți să ai nevoie în orice clipă.

La șase intră pe ușă și merse drept la jilțul cu cergă, din fața ferestrei. N-o emoționa nimic aici. Gesturile erau uitate, avea însă o altă emoție construită de dimineată, 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 mâini. N-avea decât 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 atât de greu să aprinzi un chibrit ?

— Deci, te-ai apucat să fumezi !

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

— Câte 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 închipui 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 fără 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, lângă mine ; am o veste uluitoare.

Stătea încordată, ca să nu tremure. Marian se așează pe covor și își lipi obrazul de genunchii ei goi. Aveau blindețea unui cîntec de leagăn, venit de la cea mai de sus fereastră a unei case înalte, într-o noapte de vară caldă și parfumată. Îi 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 scînteie calcinantă.

Era altfel decât se așteptase Maria ; despovărați, genunchii i se răciră și din această bruscă scădere a temperaturii se iscă o flăcără de-a-lungul coapselor. Strînse dinții, feroce, războinică, îi băgă mina în păr și îl zgîlții dușmănos ; îl ura, adînc și adevărat, cu scrișnete, fiindcă îl descoperia 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 așează 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 călcâie. Drept compensație, galopul e ca o coborire cu skyrurile, dar ține seama, ca o coborire 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 mișcărilor? 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 mi-a spus: „Te știu de mult. Săptămîna asta veneam să te caut. Pînă ieri am avut legămînt să tac. Astăzi pot să-ți destăinuiesc. Îl 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 marinar. 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 supra-viețuitor, cînd l-a descoperit pe tatăl meu, plutind 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 marinar, ar trebui să vezi ce curenți sînt în nordul Mării Egee, și să apreciezi cît poate deriva o plută în două zile.

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

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

— Nu; ar trebui să cauți 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 încercuită; avea o mîină mică, dar sub ea încăpeau zeci de insule.

— Undeva aici, trebuie să-l cauți!

Se ridică grăbită și ieși fără altă vorbă. Dela jumătatea scărilor 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 fie 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 rămâne nepăsător la dezlănțuirea Mariei. Intenția ei de a pleca în arhipelag devenea din ce în ce mai precisă, în vreme ce planurile explorării apăreau tot mai nebulos.

— Cu ce te-ai gândit 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 sînge 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 închipui tu. Am bijuterii. Am să le vînd la Constantinopole, 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 ce-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 țînă 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 înnebunească 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 închipui 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, lângă 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 doborîită — 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 închipuiam că sîntem morți și nu înțelegeam de ce ne mai dezgroapă... Tatăl meu n-a fost niciodată pe mare ; era cizmar, la Sighișoara ; cîrpaci. N-a făcut nici o pereche de pantofi cu mîinile 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 nascocesc 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 arătă 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 necălțați 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 gășesc 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 încuviință :

— 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, decît 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 decît îi spusese ea și decît își închipuise el. Existau și sacii cu pesmeți, protejați cu hîrtie ceruită ; precauțiunea nu putea fi decît 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, parîme, pînză 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. Îi 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 !

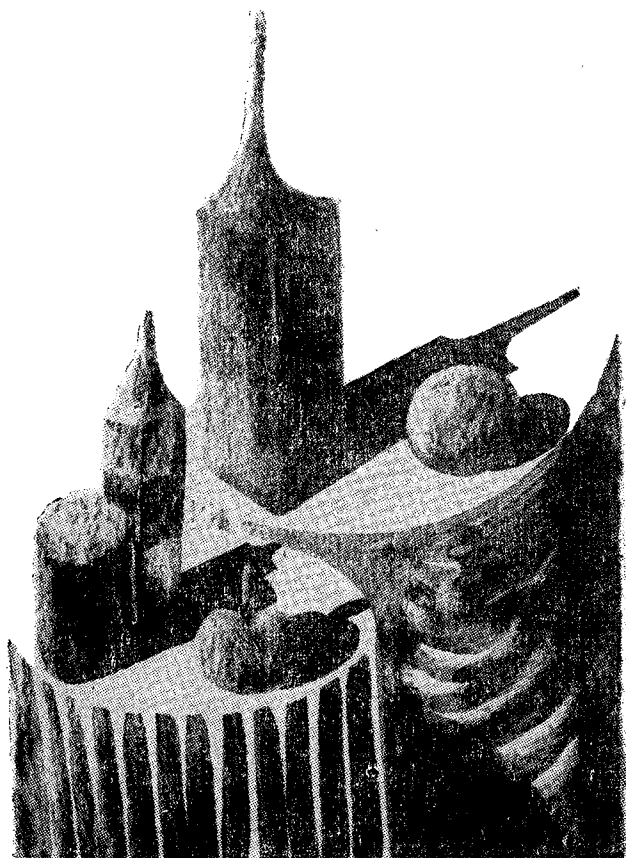
Părea ironică, dar se lupta cu sine ; în realitate, începea să fie subjugată cu cele mai clare simptome ; avea gîtul uscat și-și simțea două puncte dureroase în pîntece, așezate simetric, la o palmă mai sus de pubis.

— 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 înregistră răspunsul, ci vibrația coardelor vocale aproape lubrică.

— Unele sînt cumpărate de ocazie, din simplă 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 ! încuviință Maria.  
 Devenise blîndă 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 mina 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 !  
 Ea 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 cite una  
Prindea rădăcini mătrăguna  
Și speriați de atîtea căderi  
Arborii țipau din rășputeri.

## triadă

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

Sub vipia soarelui nasc lumile imagineare,  
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 penaii.

## **mergem mai departe**

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

Ah, norii, fumegoasele cratere,  
Ca niște smeie în zbatere,  
Pe-a vântului 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 tîmplele svîcneau către zenit.

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

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

## **gemenii**

Gemenii siamezi, hrăniți de-același sînge,  
Mă-ntîlneau 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 spînzurate 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 scie  
Un herb din anul una mie.

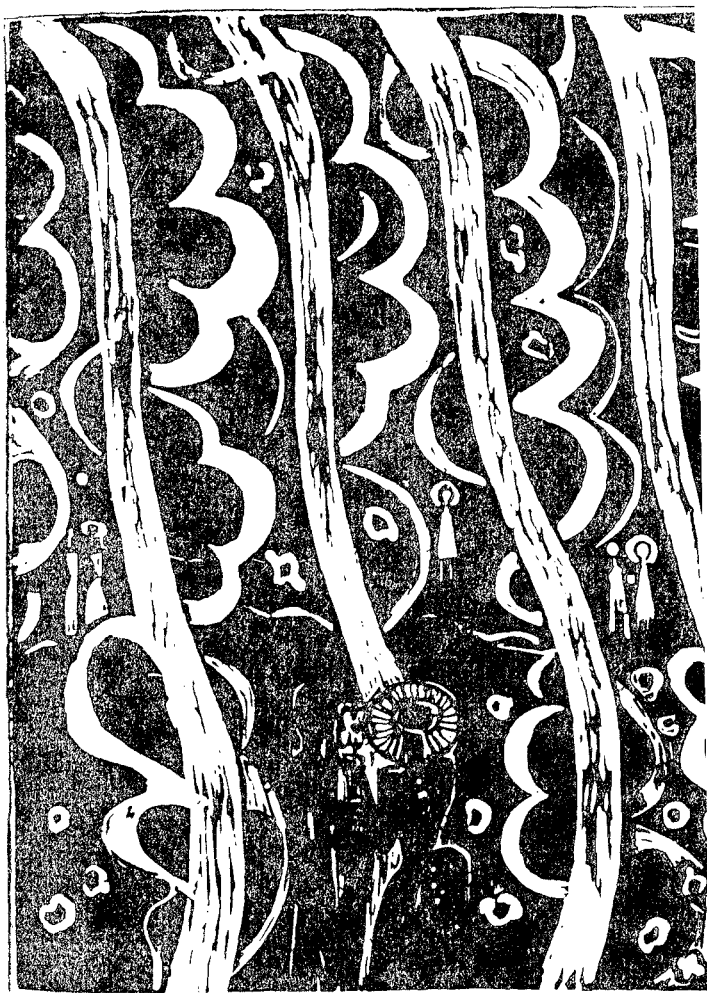
## **îmblînzitorul de șerpi**

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 mîna 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 îmblinzesc, nu preget,  
Șuierători, cu limbile peltice,  
Spre piatra care scinteiază-n deget  
Incolăciți 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 bedivan zamfirescu : portaluri

## noaptea

1

PETRE OANCEA A FOST OMORIT MARȚI NOAPTEA. La ora două, când mă pregăteam să mă întind pe birou, m-am trezit că Liță Sucar și Tibi Zvic dau buzna în pornitor amândoi zbrârliți și palizi. Liță își trase suflarea și îmi 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 noctambulii sau se întind în mașină și trec pe unde scumbe. Dispecerul are și el prilejul să moțâie două-trei ceasuri din tura de noapte. Băieții nu-l denanjează decât dacă într-o cursă prin oraș, au văzut un accident, o bătaie între bețivi sau un incendiu. Atunci intră la pornitor și telefonează la miliție, salvare sau pompieri — după cum e cazul. Cît privește mașinile noastre, niciodată n-au fost accidentate noaptea.

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

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

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

Zvic își rezemase spatele gros de spătar și mișca din fălci, rar, învîrtind în vârful buzelor, absent, un ghemotoc de chewing-gum. Nu m-am putut stăpîni și l-am întrebat : *Oancea ?* mă privi scurt și îmi 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 cotei spre Mureș, Tibi scuipă scîrbit guma și îmi răspunse tot cu 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 Clubul 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 ?* Coborîrăm de pe dig și Tibi mormăi printre dinți un *pe dracu'* și, lîngă club, puse o frînă bruscă. Era să zbor prin prbriz. Am tras o înjurătură și am coborît încludat.



Cele trei mașini erau o Volgă, 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 cinci 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 autopsie, doctore. Il 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 ridicară un corp rigid, învelit într-o pătură și se îndreptară spre Renault, urmați de femeia scundă și voinică al cărei obraz nu-l 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 târziu 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 printre noi, dar nouă ni se părua că dintotdeauna. Oancea a fost omul 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 nostru. 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 instinct 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 tăcut 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-l sîcîm. Ne cucerise imediat. Instinctul nostru ne semnalizase clar : *e un tip formidabil, e omul nostru numărul unu, fără abțineri, în unanimitate.* Și acum, poftim, l-a omorît cineva. E greu de crezut că l-a omorît degeaba. Pentru bani — nu ; pentru mașină — nu ; o răfuială veche, asta s-ar putea. Dar ce 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 care un păcat sau o răfuială s-a încheiat acum. Oare am fost noi superficiali ? Oare instinctul nostru a dat greș ? Cine este acest Petre Oancea, ce fel de poliță a plătit el astăzi ?

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

Ajunsesem la pornitor. În ușă, Liță Sucar discuta cu băieții liberi. L-am trimis pe Tibi Zvic la miliție cu căpitanul, am coborît și mi-am privit ceasul. Era ora două și jumătate. Am făcut o listă cu toți băieții din tură, i-am notat fiecăruia ora când să se prezinte la miliție. Pe mine m-am trecut ultimul. Mie îmi venea rîndul dimineața la șapte și jumătate. Mi-era 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 continui să rămân eu.

*La ora trei a sunat telefonul.* Era căpitanul Toma, 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 votam 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 stăpînit 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 zvîrli 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 altceva. 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 Trăznita. 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 Trăznita. 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 trimis-o acasă. 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 pîndindu-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 trînti pe chelie, trase pe frunte borul lung — parcă voia să-și ferească ochii. *De mine?*

*În tura mea nu e niciodată scandal.*

El zîmbi răutăcios. Nu-l văzusem niciodată zîmbind astfel. Avea și un calm imperturbabil 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 doctorul și milițienii, acolo, lângă club, acolo unde aerul mirosea a mîl rece și catran, acolo unde eu privisem prostituții 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, fie-i țărîna ușoară. Eu nu știu nimic, nu e treaba mea să răscolesc lucrurile și să descopăr ce s-a putut întîmpla 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 zgrîni pereții. Parcă eram un iepure sau vreo altă sălbătăciune, undeva sus,

pe un pisc, în întuneric și, parcă, jos, hăt departe, la piciorul pantei, niște vânători invizibili înconjoară muntele meu și încep să urce încet, necruțător. Cu fiecare clipă care trecea, distanța dintre noi scădea. Nu-i vedeam, nu-i auzeam, dar ȘTIAM că sînt încolțit. Simțeam cum realitatea nă 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 cu răutate. Poate nu merita, dar, acum îl uram.

*O iubești mult. Povestea e veche?*

Scoase din buzunarul hainei o sticlută plată. Trase o dușcă și mi-o întinse, împăciuitor. Refuzul meu îi smulse un clipit scurt, indispus. Își trase corozorul pe ochi și ieși. Din ușă se întoarse și zîmbi: *Pe mine nu mă duci tu cu preșul.* Ușa trozni în urma lui.

Am aprins o țigară, a nu știu cîta. În ultima vreme, bătrînul bea de stîngea. Era îmbibat 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 de 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 în 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 îl enervasem în această noapte păcătoasă. Nu înțelegeam de unde aflase Bandi că o iubesc pe doamna Oancea, nu înțelegeam de ce mă suspecta. Aș fi dorit să știu cum mă birfise, ce născociri îi plasase. Nu e în firea lui Bandi să-ți vorbească pe ocolite, cu lucrurile spuse pe jumătate, insidios. Poate că ar fi trebuit să văd ceva neplăcut, deosebit de neplăcut și primejdios, în replica lui *pe mine nu mă duci tu cu preșul.* Evident, știa ceva despre mine, ceva ce îl făcuse prudent și bănuitor. Ce anume? Nu mi-am bătut capul cu presupuneri. Îmi descărcașem nervii luîndu-l peste picior și asta îmi 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 răconisem 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 în această noapte blestemată, în tura mea, tocmai în tura mea...

### 3

*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, de la punctul A pînă la punctul E. Transportul trebuia efectuat în condiții de discreție absolută. Riscul nu era chiar așa de mare cum ni-l prezintă poveștile cu mitraliere. Afacerea se desfășura fără pif-paf, fără trosc-pleosc și fără spectaculoase urmăriri, furișări sau bum-bum-uri. Nu era chiar așa de complicat să te strecoari peste graniță. E mai riscant, astăzi, să traversezi o arteră de circulație într-un punct fără marcaje pentru pietoni în zona unui agent de circulație care, ca să zic așa, nu și-a îndeplinit planul de amenzi. Contrabanda își avea și ea, uneori, accidentele ei de circulație datorite unor motive pur comerciale: o vânzare, un concurent, un faliment... Responsabilul cu transportul, adică omul numit impropriu contrabandist, rareori avea amestec în aceste accidente. Cel puțin așa mi-a prezentat Bandi situația, într-o seară, anul trecut, cînd avea chef de vorbă și era destul de melancolic ca să

evocă cu căldură lipsa de romantism a romanticei meserii de contrabandist.

Bandi nu poate fi omul care l-a ucis pe Oancea. Bag mîna în foc. E prea sentimental și are suficient umor ca să fie și să rămînă un om normal, în orice împrejurare. După cîte 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 îndeletnicirile 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 criminalii 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-adîns, mai 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 biziitul ventilatorului. Nu mai aveam chef să mă gîndesc la șeful meu, nu mai aveam chef să-l consider un asasin prezumtiv. Un gînd, totuși, mă sîcîia: ce 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 banele 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, privirile, toată discuția — e clar că se străduise să mă facă să simt că mă bănuiește. Dar de ce se străduise? De ce? Poate tocmai pentru că el e vîmovatul și vrea să împingă pe altcineva în cerc. Foarte urît din partea lui. Foarte urît. Nu l-aș fi crezut în stare.

4

Băieții începură să se întoarcă de la anchetă. Primul sosi Albu Ion, cel mai sîrguincios și tăcut din toată tura mea. Un om care se duce întotdeauna acolo unde îl trîmiți și îți face exact treaba pe care i-o ceri. Deschise ușa, mă salută și își rezemă brațele de pupitrul din fața biroului meu. Ochii lui albaștri, inexpressivi, mă priviră lung. *Am terminat, șefule. Să stai 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. N-aveam pe nimeni acolo. *Du-te!* Își săltă brațele de pe pupitru și ieși. Muream de curiozitate 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: Berg Martin Wilhelm) care, chiar dacă era mai încet la minte, era mai comunicativ decît Albu, ale cărui tăceri puteau scoate din sămîte și cel mai calm înger. Zdrahonul intră stingaci, se rezemă de pupitru cu toate cele o sută zece kilograme ale sale, mă salută scunt și mă privi întrebător: *Nici o comandă?* Am clătînat din cap. La ora asta, oră de gol, numai din an în paște se putea întîmpla 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 răspundă. Fața lui rotundă, cu nasul lătăreț și cîrm, cu pleoape calme, era cea mai cinstită față de om pe care o văzusem vreodată în această încăpere numită *pornitor*. Motul blond îl întinerea și, în ciuda gîtului gros, gît de taur, B.M.W. părea un adolescent compolent, 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

decît două lucruri : pe anchetatori îi interesa persoana mea precum și o anume domnișoară al cărei nume nu l-am înțeles prea clar. Omul înălță din 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 cu reproș, mai mormăi ceva și plecă stîngaci, greoi, supărat. După ce închise ușa, l-am înjurat în surdină, cu inventar complet, de toți sfinții.

Rămăsesem pe jăratec. De ce domnișoară era vorba ? Te pomenești că Oancea a fost omorît 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 pomitorul 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 poftit 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 în semn că nu. Cuvineanu trase un fum adînc, 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 încetineală.

*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 cîte vrei și cîte n-ai vrea : ce fel de om ești, cu cine ești prieten, cum te porți cu noi, cum te înțelegi cu nevasta, cîți bani câștigi, cîți bani cheltuești și cu cine și unde, cum te-ai înțeles cu Oancea, de cînd 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 nu sînt. M-am supărat. Mi-au ris în nas. 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 recitit-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 pinzele 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, cu destinația gara ca să prindă călătorii de la ora patru. Cuvineanu a stîns țigara, și-a scărpinat mustața stufoasă, s-a ridicat și s-a îndreptat spre ieșire. Din ușa s-a întors și mi-a zîmbit șiret : *Știi să înoți ?* După care a tras o lungă și savantă înjurătură în limba engleză pe care n-am înțeles-o și n-am reușit s-o rețin. Era destul 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 care, în această noapte, mă ajutase să nu-mi pierd terenul de sub picioare. Eram convins că mă pot bizui pe el, dar vestile aduse nu îmi surideau 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 criminalul și au nevoie de un țap ispășitor. Adună declarații, o să stabilească dracu știe ce relații și corelații, ca să mă înfunde. De ce tocmai pe mine? Te pomenești că le-a sărit o fisă. Și povestea cu acea misterioasă domnișoară pe care 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. Ei însă par foarte convingși că am cunoscut-o. Nu cumva dinsa l-a omorât pe Oancea? Începeam să mă dumiresc. Nu sînt bănuît de orîmă dar sînt bănuît de complicitate. Au prins-o pe dumneaei. Au întrebat-o ce și cum a dres lucrurile. Că doar n-o fi avut ea atîta putere să-l țină și să-i mai și facă zob capul. Oancea e un tip iute și vînos. Și atunci, această domnișoară, ca să-l scape de urmărirea 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 care din clienții noștri care au trecut pe aici să comande o mașină. Și-a notat numele meu, am un nume caraghios pe care oricine și-l poate aminti ușor, l-a pus dracu pe săracul tata să mă boteze Bulz, asta-i ghinionul meu, și domnișoara l-a folosit ca 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 înfunde ci ca să poată s-o contrazică pe domnișoara criminală că a mințit, cu dovezi destule și clare, ca să o determine să pronunțe numele adevăratului asistent. Ce dracu, e imposibil ca 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 biserică. Nu mă știu să fi fluierat vreodată. Nici sfînt 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 om fără păcate. Iar cînd se pîlea puțin, la un aldămaș de stîns cearta, îi privea pe cei ce au fost certați și le spunea rar: O fi lacrima 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, Pătru, a rămas în sat, cu tata, să țină casa, grădina și livada, să îngrijească mormintele bunicilor și să îi ajute pe bătrîinii noștri. Pătru are trei copii. Iarna lucrează la pădure sau stă acasă și mesterește linguri, ploști, fanfuri, ciubări de lemn. Vara se duce în pustă la secerat, la coasă și la prășit. Toamna bate țara în lung și în lat, prin firguri, 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 atîtea locuri încît le-am încurcat între ele. Am și uitat de unde mi-a scris ultima dată. Nevasta lui e bucătăreasă și e cu el. Au doi copii de care 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 noi, 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 care aparține Cucea 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 pătubaș. 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, dar nici că-mi place să învăț nu m-aș putea lăuda. Mai mult îmi place să citesc 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 locul lui și aici am rămas. Tot atunci m-am însurat cu Sofia, ne-am aranjat locuința, l-am făcut pe Zuț și acum îl creștem. Cît am lucrat la ziar și eram cavalier, m-am ținut după fete și nu mi-a mers rău, fiindcă șeful meu îmi dădea voie să fac și curse în interes personal, cu condiția să nu beau și să stau bine cu morala proletară. În orice caz sînt sigur că nici una din partenererele mele nu se numea, nu era alintată sau poreclită Domnișoara Pongo sau așa ceva. Sînt absolut sigur.

Nu știu de ce, pentru mine, Domnișoara Pongo trebuia să fie o femeie înaltă, poate deosebit de înaltă, cu ochii mari și verzi, cu părul blond și lung, cu un suris disprețuitor pe buza inferioară ușor împinsă înainte. Dacă ar fi fost să-i descriu și îmbrăcămintea, n-aș fi ezitat. Știam că poartă un taior corect, foarte corect, cu o singură podoabă: o broșă de aur, minusculă, reprezentînd o insectă. Firește, îmi dădeam seama că, obosit și agitat cum eram, orice prezumție pe care aș risca-o nu-mi poate da explicații. Aș fi dorit să știu de ce 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 frig.

Mai 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 răsufierea. N-am îndrăznit să ridic ochii și s-o privesc. Știam că are broșa aceea prinsă în coșul pieptului. Știam că se află în fața mea, că trebuie să ridic privirea ca să parez ceva. Oare ce mă amenință? Un glonte? Un cuțit?

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

## 6

Era ora patru dimineața. Mi-am privit ceasul cu senzația de tris-tețe a unui rămas bun. Mi-am mușcat buzele și mi-am zis: Curaj, ridică ochii! În fața mea nu se afla nimeni. Doar pe zidul din față trecea, spre ușă, umbra unei femei înalte. În spatelui meu — nimeni. Umbra de pe zid se risipi ca un fum. Am aprins o țigară și, pe zid, la primul fum, apărui un altfel de contur, o umbră mai puțin densă, o umbră care nu reprezenta nimic. Umbra de adineaori fusese cu totul altceva. Auzeam tic-tacul 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 care le-o dă întunericul, străluceau dureros și păreau, discret, să-și

piardă intensitatea. În fața zorilor, luminile reci păreau să presimțea boala și paloarea ce le va cotoropi. Dar încă nu era dimineață.

Pe banca de sub tei, Lisi Trăznita, înfășurată într-un șal mare și vechi, dormea sforăind. 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-i dădeau voie să intre. Uneori, în holul larg, aveau acces chiar zece cerșetori care, cuminți, 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 înnebunit 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. Când o privește vreunul, începe să-l ocărăască vehement și dacă omul are curaj să răspundă, îl ia la bătaie lovindu-l, de preferință, cu genunchii în burtă.

De după colț, apăru o mașină. Trase pe locul de parcare rezervat nouă. Din ea coborî Gherău Gherasim, un individ slab, cu 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, când ajunse sub felinar, am observat că are o vinătaie uriașă sub ochi, dublată de câteva zgîrieturi 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 cafeală, domnule Gherău ?*

Omul îmi ocolî 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 dispăru repede.

Nu bănuiam cine îl scărmanase, dar, fără nici o umbră de milă, mă bucuram pentru ceea ce încasase. Mă încercase și pe mine, adeseori, dorința ne bună de a-i scutura puțintel fulgii sau de a-i aranja parbrizul. Îl detestam din toată inima. L-aș fi îmbrățișat pe omul care îmi făcuse și mie un pustiu 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, apăzură 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 ieși din cauză.

Noroc, îmi spuse Octavian Huță. M-am uitat prin fereastră. Ceilalți doi coborîseră 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. Zgîrcitul de Huțu fuma țigările cele mai ieftine



și cele mai proaste, dar nu l-am refuzat. În cele din urmă, Huțu oftă adânc și îmi spuse că situația mea e cam albastră. Milițienii nu i-au pus întrebări decât despre mine și despre o domnișoară de care niciodată n-a auzit. Unul dintre ceilalți doi băieți de afară, și anume Izghirean Bizdoc, a văzut pe masă o notă informativă, semnată de Gherău, din care ar rezulta că eu l-aș fi curățat pe Oancea. Băieții *nu mă cred în stare* de așa ceva și, toți trei, când au plecat, l-au prins pe Gherău lângă parc și Bizdoc i-a tras o predică despre tumătorie, după care l-a mârșit în numele sfintei treimi și i-a mai tras și câteva din partea celor doisprezece apostoli. Am zîmbit. Mi-l și imaginam pe Bizdoc, fostul seminarist eminent, dar păcătos și mai eminent, eliminat din seminarul de teologie pentru boboșățele lui prea lumestești, miruindu-l pe Gherău, predicându-i despre iertarea păcatelor și înșirându-i un poemestic destul de colorat. Eram foarte fericit că băieții îmi făcuseră dreptate. Cu asemenea camarazi, orice bănuială nedreaptă ce ar pluti deasupra 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 milițienii se pare că mai știu ceva și din altă parte...*

Vasăzică, totuși mă suspecta oarecum. Mi-o spunea cu jumătate de gură, îl incolțise pe Gherău, dar sămînța îndoielii 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 când ne cunoaștem noi? Nu ne cunoaștem bine?*

Nu-mi spuse nimic. Își plecă fruntea neutră și ieși. I-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 cunoașteam noi destul de bine? Poate că omul și-a pus această întrebare. Parcă eu pot să știu tot ce 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 mîna lui nici cu zece boi sau douăzeci de cai-putere. În viața mea n-am întâlnit un alt om atât de abtîiat 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, orătării și tot ce-i trebuie pentru o viață fără griji. Nevasta lui, cîștigă și ea destul. Sînt convins că au la CEC cel puțin două sute de mii de lei, agonisiți cu o înverșunare nemaipomenită. Mai că îți vine să-l crezi în stare, pentru bani, să-și vîndă mama sau să facă moarte de om...

Ușa se întredeschise și Eberwein Iosif își vîrî capul creț, fără să intre, hlizindu-se politicos: *Pot să plec și eu la gară?* Am vrut să-l chem înăuntru, să-l întreb cum e cu Gherău, dar m-am răzgîndit. I-am spus să-l trimită încoace pe Bizdoc Inzghireanu și să plece la gară. Era ultimul pe care îl mai trimiteam acolo. Peste câteva minute, vor începe comenziile. Eberwein mă salută cu o efüziune comercială și eu, în urma lui, mi-am zis că mai bine ar fi rămas vînzător la Chimăcale și Menaj. N-avea nimic de șofer în el. Psiholog era, cunoștea bine clienții, dar îi lipsea o ținută aparte, înimitabilă, pe care ceilalți băieți o posedau oarecum.

Aveam de gînd să-l întreb pe Bizdoc ce a citit 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 vîrît într-o dandana cu care n-am nici în clin, nici în mîncă. Și așa mi-era destul că mi se acordă o atenție specială...

*E un mare porc*, îmi spuse Bizdoc după ce se tolăni pe scaun, cu degetele groase ca niște cîrnăciori încrucșate pe birdihanul lui masiv.

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

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

*Am văzut hirtia semnată de el. Căpitanul a ieșit să șușotească ceva cu procurorul și a uitat hirtia 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. Când am citit asta, mi-a sărit țandăra. Tu nu ai putut să spui asta. Și mici 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, când a intrat maiorul în tura de noapte, v-ați certat urit de tot și tu i-ai spus maiorului că n-o să moară acasă...*

*Am rămas trăznit. Atâtea născociri la un loc, nu auzisem niciodată. Și tu, Bizdoc, ai crezut ?*

Rise zgâlțâindu-și burta. Când se potoli, își dresе vocea și-mi povesti cum l-a scărământat 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 când l-am auzit. Calm, printr-o mînune calm, i-am dat cuvîntul de onoare că habar n-am de dînsa. Bizdoc clătîna 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 amîndoi în mașină. Bizdoc coborî geamul portierei și îmi strigă: *Nimeni n-a semnat nimic.*

Cîteva minute mai tîrziu, 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 în pornitor ca 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 ca 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. Militienii, firește, s-au supărat iar procurorul i-a spus că nimeni nu-l 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, ceva mai cult decît ceilalți băieți, fost ziarist în anii 50—55, insistă asupra atmosferei ce se creiașe 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 în 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. Amărit, l-am întrebat dacă m-ar crede în stare de o crimă și el îmi răspunse că există situații în care și un înger poate deveni criminal, totul depinde de conjunctură. Eu n-aș băga mîna 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, înțelegi șefule? Înțelegem și mi se făcu jale. Am vrut să pun mâna pe telefon și să o sun pe Sofia, să-i aud vocea, să-i spun că nu sînt 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 le 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 sînt cam palid și eu, ce să fi făcut? — i-am răspuns că am gripă virotică, sînt plin de viruși ca un sac umplut cu mazăre, și mi s-a făcut dor de codru verde și de șpenot cu bundaș.*

Cezar Lepa, mă vizită și el ca să-i pot admira mutra turtită de fost boxer, îmi făcu o lungă teorie asupra codului penal, asupra alibiului, dar mai ales asupra complicității și asupra cazurilor în care un complice la o crimă poate obține circumstanțe atenuante. Mă sfătui să nu recunosc legăturile mele cu domnișoara Pongo decît după confruntare și îmi îndică 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 lui 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 profesionale, astfel încît, chiar în ipoteza unui omor premeditat, să obțin simpatia 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 la 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 refuzat întotdeauna să mi 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 care pe mine nu mă influențează deloc, și l-aș alege pe dînsul de apărător dacă mi-ar expune și mie care sînt aceste motive. Nu pentru că nu l-aș respecta, că doar sîntem colegi, dar uite că acum, nu știu de ce, mi-am adus aminte de motivele astea afurisite și am devenit curios ca o babă. Moșul își vîri 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 sînt tînăr 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, care, indiferent de motivele pentru care el a renunțat la avocatură, îmi va fi de un real folos, dacă îmi voi alege avocatul ce mi-l recomandă și dacă fi voi da dreptul de a-l seconda pe apărătorul meu, în calitate de consilier, pentru siguranța mea. Un client care se urcase în mașina lui, fi întrerupse tirada. Moșul fugi la mașină.

În stație mai rămăse o singură mașină. Am ieșit din pornitor și am urcat lângă șofer. Era Ion Trișcă, fost milițian. Un băiat simpatic și care, poate, ar fi făcut o carieră frumoasă, dacă nu s-ar fi îndrăgostit 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 vâd 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 din cap și m-am întors în pornitor. Înăuntru era fum, miros de cerneală și sudoare. Telefonul țîrîia. Am ridicat receptorul și am notat comanda. Am ieșit și l-am trimis pe Trișcă la adresa omului. Stația rămase goală. O femeie, tîrînd o valiză, traversa strada. Se opri pe locul de parcare și mă întrebă dacă e mult de așteptat. I-am spus să oprească prima mașină. În cel mult cinci minute, e imposibil să nu treacă unul din băieți să-mi dea raportul. Mai erau doi care nu sosiseră de la miliție: Răgălie Pompilian și Vameșu Vasile. Pe Corso, unul cite anulul, *sîngurabeci*, ieșeau primii oameni. Navetiști, călători pentru primul tren, și cite un șofer de autobuz.

M-am rezemat cu fruntea de masă și am strîns pleoapele. Îmi doream nebunește să pot adormi puțin, ca să mă trezesc din visul ăsta și să trăiesc altceva, orice, oricum, oriunde, ceva frumos, cu Sofica și Zuț. Aveam nevoie de o altă viață, care să nu fie un vis urît, o viață în care să nu fiu încolțit, unde să nu o aștept pe domnișoara Pongo și ființa aceea înaltă, dominantă, cu broșa ei de aur hipnotizantă, să nu existe.

7

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

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

Îl știam plecat la București.

*Ce cauți aici, Tondic?*

Ușa se deschise 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 duci și tu acolo.*

Am ieșit cu Tondic. Lumina soarelui îmi fripse ochii.

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

*Mai treci pe aici! Altădată...*

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

Oare viața mea de pînă acum s-a dat peste cap în dimineața asta? Oare poate un om nevinovat să fie și condamnat pentru ceea ce a făcut altcineva? Oare am să putrezesc în pușcărie?

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

8

*Ești îngrijorat?* — mă întrebă căpitanul Toma și zîmbi obosit. M-am așezat în fotoliul din fața biroului. Un bărbat în cămașă albă, cu mîneicile suflecate, se așeză în celălalt fotoliu. Ne privirăm tăcuți.

Era un om între două vârste, cu ceacăne 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 Toma 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 usa unui club.

*Era vorba de dumneata*, spuse căpitanul și oftă.

Am încrămențit. 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 cu 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 vîri în mână un păhărel și mă sili să-l beau. Coniacul 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 mîroșea a motorină și levănțică. Am vrut să-mi iau ceșcuța, dar mîinile 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.*

*Este cam distrus, tovarășe Bicu*, spuse încet procurorul. *Regret.* Fumarăm în tăcere pînă cînd 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 ca iasca și mă simțeam atît de buimăcit încît îmi țiuiau urechile. Timpul parcă se oprise.

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

Mă priviră și căpitanul se scărpină 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 simțînd, lent și dureros, cum mi se zburlește părul.

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

*Să te porți frumos cu Lica.*

Am tresărit: *Lica Oancea?*

*Tovarășa procuratoare*, 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 amîndoi. I-am salutat cu o mișcare a capului și am intrat.

În camera spațioasă era un fum înăbușitor, albastru greci. M-am îndreptat spre biroul unde ședea femeia. M-am apropiat și m-am oprit. Îmi făcu semn și m-am așezat în fotoliu. Era un fotoliu mai comod decît celălalt. Nu știam ce ar trebui să spun: condoleanțe? Am studiat-o pe furis, 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. Cred că o văzusem cu Oancea pe stradă. Pentru nimic în lume n-aș fi crezut că e procuratoare.

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 cunoști 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 întredeschși.

Regreta că Sofica o uitase pe domnișoara Pongo. Pe vremea când Sofica se afla la casa de copii, acolo lucra o dactilografă pe care fetele o iubeau destul de mult. Dactilografa era studentă la drept și le 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 multime de fascicole cu aventurile echipajului Dox. Fetelor le-au plăcut foarte mult. Citeau fascicolele în secret, noaptea. Cîte una se vîra sub pătură, cu o lanternă electrică, și, de acolo, citea rar și răspicat pentru toate kolegele 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. Dînsa le-a spus că îl preferă pe bunul și uriașul Pongo. Dînsa găsea că tot echipajul e compus din oameni egoiști care țin să pară altruști, dar nu sînt. 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 ce seria de Doxuri s-a epuizat, dactilografa le-a adus alte cărți de tot felul. Mereu încerca să le facă să se apropie de poeziile și romanele inteligente, dar fetele cereau într-una 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-a oprit brusc și domnișoara Pongo a dispărut. Fetele n-au mai văzut-o niciodată și mici n-au știut unde și de ce a plecat. Probabil, au uitat-o foarte ușor. La vîrsta aceea, fetele sînt ingrate. Sau poate că nu sînt ingrate ci numai memoria lor este prea încărcată cu formule și visuri tulburi, prea încărcată ca să rețină toți oamenii întîlniți.

*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 urît și n-am ce să-i fac, trebuie să-l las să se desfășoare, nu-l pot răsuci.

*Vă ascult domnișoară.*

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

*Nu prea mai ai ce asculta. Studenta a ajuns procuroare. E meseria în care îți faci 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 atît de prost, încît își închipuie că va găsi niște acte acasă la procuroare. Niște acte de care el are neapărată nevoie. Nu știu ce acte, ce hîrtii. Nu știu nici pentru ce. Poate pentru*

un șantaș, 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 mîna pe o cheie franceză... Săracul Petre.

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

Il 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 bănuït și arestat. În timpul acesta, criminalul se va simți în siguranță. Va bănuï că procurorul este plecată de acasă, aici, la anchetă, să-l vadă pe cel arestat. Și atunci, individul va folosi cheile.

Acum, în sfîrșit, înțelegeam toată farsa. Acum, în sfîrșit, puteam răsufila ușurat. Acum, în sfîrșit, era dimineață, cu adevărat dimineață.

Doamnă, sinteți 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 ca 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 neumbat? Am bănuït că...

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

Și dacă omul nu trece azi pe acolo?

Îmi întinse păhărelul.

Doamnă, dar Sofica e îngrijorată.

Înălță din umeri, a neputință. Mă privi cu o mută și ascunsă năgăminte 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 obișnuiți să o anunțe. Iar dacă vrei să pleci, nimeni nu te reține. Pleacă imediat. Ai dreptul acesta. Poți face uz de acest drept.

Am zvrilit băutura pe gît 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 încăpere ca printr-o oușcă. Femeia mă privi indispusă.

Dacă vrei, dacă nu poți altfel, telefonează.

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

Așteptarea începea să ne amorțească.

La ora nouă fără un sfent, 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.

Întîi 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 băteții 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 plingi ? întrebă brusc căpitanul.

Mă gândesc, spuse ea. Că în meseria noastră, după zece ani de serviciu, ar fi bine să fim lăsați la 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 câțiva 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.





## dincolo de pod

nuvelă

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

Omul ședea în piațeta mexicană, cu un câine la picioare și cu un aer dezabuzat și răbdător, fără să-i pese de căldura jilavă. Câinele atrăgea numai-decît atenția, căci era un fel de *setter* englez, aproape perfect, cu excepția cozii și a blâniei. Deasupra capului lui se aplecau niște palmieri, în jurul chioșcului pentru fanfară era umbră deasă, iar aparatele de radio emiteau zgomotos în spaniolă din gheretele de scinduri unde îți puteai schimba în dolari, la un curs defavorabil, oricîți pesos voiai. Era clar că nu pricepea o boabă spaniolește — se vedea după felul cum își citea ziarul; eu însumi citeam cam tot așa, detașînd 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 aici în urmă cu 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 aflam de două săptămîni acolo) era că nu cunoșteam nici eu spaniola, mai mult decît o cunoștea domnul Calloway. În localitate n-ai fi găsit alt suflet care să nu știe povestea — întreaga poveste a Trustului Halling și a formalităților de extrădare. Pînă și ultimul negustoraș din oricare dintre dughenile orașelului ar fi mai calificat decît mine să spună povestea domnului Calloway, folosindu-se de ceea ce a avut prilejul să observe personal, vreme îndelungată; atîta 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, cite 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 pantofii de cel puțin șase ori. Pe la prînz a traversat piațeta și a intrat în Barul Antonio ca să bea o sticlă de bere; câinele se ținea scoi de el, ca și cum s-ar fi plîmbat amîndoi undeva la țară, în Anglia (nu uitați că stăpînea una dintre cele mai întinse moșii din Norfolk). După ce-și bău sticla de bere, începu să se plîmbe printre dughenile zarafilor pînă spre Rio Grande și să se uite, peste pod, la celălalt mal; acolo, în Statele Unite, era o neîntreruptă forfotă de mașini. După aceea, se

întoarse în piațetă și așteptă ora prinzului. Trăsese la cel mai bun 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 electrice aprinse de-a lungul a cîte douăzeci de etaje, aidoma unor faruri care indicau Statele Unite.

Ați putea să mă întrebați ce mă reținuse vreme de două săptămîni într-un loc atît de pliocisitor? Era un orașel lipsit de orice interes — numai umezeală, și praf și mizerie, — un fel de replică jalnică a orașelului de pe celălalt mal: amîndouă aveau cîte 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 îmi 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 cîte-mi amintesc. Nu știu dacă individul exista cu adevărat, sau era o invenție a optimistului funcționar metis, iar eu m-am hotărît să-l aștept, nepăsător, pe malul mai ieftin al fluviului. Nu mă sînchiseam prea mult, fiindcă aveam senzația că trăiesc. Aveam de gînd să renunț într-o bună zi la individul din Detroit și să mă întorc acasă, ori să pornesc spre miază-zi; dar era mai ușor să nu iau nici o hotărîre în grabă. Lucia aștepta o mașină care s-o ducă în direcția contrară, așa că am așteptat împreună, privindu-l pe domnul Calloway — care aștepta la rîndu-i, Dumnezeu știe ce.

Nu știu ce ton să folosesc spre a relatea faptele — pentru domnul Calloway a fost o tragedie, pentru acționarii pe care-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 comedie bufă, cu excepția momentelor cînd domnul Calloway își bătea cîinele. Nu sînt sentimental în privința cîinilor, socot că e preferabil ca oamenii să fie cruzi cu animalele decît cu semenii lor, dar mă revoltă felul cum îl lovea pe cîinele acela — cu un soi de singe-rece veninos, fără pic de furie, ca și cum i-ar fi plătit pentru vreo „figură“ pe care 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, cît de cît, vreo emoție. Altmînteri, părea să fie un omuleț cumsecade și liniștit, cu părul argintiu, ca și mustața, cu niște ochelari cu rame aurite, și cu un dinte de aur, simbolizînd parcă un defect de caracter.

Lucia mă informase greșit spunîndu-mi că domnul Calloway ar fi fost alungat din Guatemala și Honduras: el plecase de bună voie, spre miază-noapte, în momentul cînd formalitățile de extrădare i se păruseră că se apropie de sfîrșit. 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 ce 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, pentrucă era un biet amator în ce privește evadările, și pentru că aici finanțele nu mai contau. Eșuase așa dar în acest 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 această corcitură de

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

Acțul următor a fost, de asemeni, pură comedie.

Nu, cutez să mă gândesc la cheltuielile pe care 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 cu o fotografie veche. Domnul Calloway își lăsase între timp mustață — o mustață argintie — și îmbătrânise, așa că detectivii n-aveau cum să-l recunoască. Sosiseră abia de două ceasuri în orașelul de dincoace de pod, dar toată lumea știa de prezența în oraș a doi detectivi străini care-l caută pe domnul Calloway; toată lumea, afară de domnul Calloway însuși, care nu vorbea spaniolește. Erău destui oameni care ar fi putut să i-o spună în englește, dar nu i-au spus-o. Nu din răutate, ci dintr-un soi de respect amestecat cu teamă: aidoma unui taur în arenă, ședea acolo, în piațetă, posomorit, lângă cîinele lui — un spectacol magnific, la care noi toți asistam din loji foarte comode.

Am dat peste unul dintre agenți la Barul Antonio. Părea scîrbit: își închipuise, 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 găsise aici decît niște străzi pline de glod, în care ploaia nocturnă se strîngea în băltoace, și pe care umblau cîini răpănoși. În odaia lui de hotel mișunau gândacii și mirosea urît; iar cît despre dragoste, unica perspectivă a oferea ușa deschisă a „Academiei Comerciale“, prin care se vedeau, toată dimineața, niște metise drăguțe, ce învățau să bată la mașină. Tip-tap-tip-tap-tip... Poate că și ele visau, la vreo slujbă în orașelul de dincolo de pod, unde viața li se părea mult mai bogată, mai veselă și mai interesantă.

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

— Sîntem informați că acest Calloway e aici, îmi spuse.

— E pe undeva, recunoscu eu.

— N-ai putea să ni-l arăți?

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

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

— O să mă instalez în piațetă. Cu siguranță c-o să treacă 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 bătrînel care-și bătea cîinele și-i excroca pe săraci, așa că putea să pățească orice. Ne-am dus așa dar în piațetă — știam că domnul Calloway va fi acolo, dar nu ne trecuse prin minte că detectivii nu-l vor recunoaște. În jurul piațetei se strînsese o mulțime de oameni; toți precupeții de fructe și văcsuitorii de ghețe din oraș păneau să se fi adunat acolo. Cu 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 virful picioarelor, iar detectivii se zgîiau la mulțime încercînd să-l identifice pe domnul Calloway. Acesta ședea la locul lui obișnuit și prîvea, peste dughenele zarafilor, spre teritoriul Statelor Unite.

— Nu mai poate merge așa! îmi 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 cei trei și așteptam, cu sufletul la gură, temîndu-ne să nu izbucnim

în ris. Cîinele se scîrpină, mîncat de purici, iar domnul Calloway se uita spre Statele Unîte. 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 ce pricină, detectivii îl eliminaseră de pe lista lor de suspecți.

— Vorbiți englezește? îl întrebă.

— *Sînt englez*, răspunse domnul Calloway.

Dar nici asta 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. Mexicani erau prea respectuoși cu el — era un milionar! — iar mie și Luciei nici nu ne trecuse prin mînte să-l tratăm normal, ca pe-o ființă omenească: colosala escrocherie și urmărirea escrocului pe soară internațională sfîrșiseră prin a-i spori dimensiunile, chiar în ochii noștri!

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

— Așa e, zise agentul.

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

— Datoria, răspunse detectivul, posomorît. 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-am dat seama că nu era nimic de ris în situația acestui bătrîn, care-și imagina ce frumoasă e viața dincolo de podul internațional. Se gîndea, cred, la orașul de dincolo ca la un amestec între Londra și Norfolk — teatre, baruri, partide de vînătoare, și cîte o plimbărică pe cîmp, făcută, seara, cu cîinele (cîinele acela nenorocit, imitație de *setter*!) Nu fusese nici-o dată 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”.

— Cred c-o să fac o plimbare înainte de prînz, spuse domnul Calloway. Trebuie să-mi stimulez apetitul ca să pot înghiți mîncarea de-aici. De obicei mă duc pînă la pod și mă uit. Nu vîi și dumneata?

— Nu, răspunse detectivul, scuturînd 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 ce puteau urmări vreun alt obiectiv în afara persoanei sale. Tocmai aptitudinea de a elimina restul omenirii făcuse din el un financiar: era capabil să uite de oamenii ascunși îndărătul acțiunilor.

Nu l-am mai văzut cîtva timp după aceea. Nu l-am văzut intrînd în „Botica Paris”, ca să-și cumpere aspirine, nici întorcîndu-se de pe pod cu cîinele. A dispărut pur și simplu, iar după ce-a dispărut, oa-

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

Cam peste o săptămână s-au reîntors 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, cu mașina, care străbătuse de două ori podul — încoace și încolo. Stând în Mexic, o văzuse cum iese din oficiul vamal al Statelor Unite. Lucia era o fată oarecare, dar părea frumoasă de la distanță; fluturându-și mina spre mine, din 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 cum acesta ar fi avut într-adevăr temeiuri să creadă că acolo ar exista ceva ce nu putea fi găsit aici. Răsucindu-mă pe călcâie, l-am zărit în vechiul său loc, cu cîinele lângă 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 atîtor bani și osteneli, pentru a putea rămîne în acest tîrgușor sordid și plicticos, în preajma dughenelor de zarafi, a îngrozitoarelor „saloane de coafură” — ale căror scaune și canapele evocau un interior de bordel — și în preajma înăbușitorului părculeț de lângă chioșcul fanfarei.

— Bună ziua, îmi răspunse el, posomorit, iar cum cîinele tocmai își vîra botul într-un gunoi, domnul Calloway se întoarse și-l lovi cu furie, cu tristețe, cu disperare.

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

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

— Dece 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-aici ! mîrîi el înciudat, 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, ea și strada de dincoace de pod.

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

— Păi, afacerile, îmi 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 început de interes.

— Păi, toți cei de dincolo vorbesc englezește.

— Adevărat ? mă întrebă el, privindu-mă cu mirare. — Adevărat ?

Da, ghicisem : omul ăsta nu încercase niciodată să între-n vorbă cu cineva, iar ceilalți îl respectau prea mult ca să-i vorbească : era un milionar... Nu știi 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 lângă chioșcul fanfarei.

Trei zile mai târziu, cîinele a dispărut. L-am surprins pe domnul Calloway căutîndu-l, chemîndu-l discret și rușinat, printre palmierii din piațetă. Părea stîmjenit.

— Nu pot să-l sufăr pe cîinele ăla, mi-a spus, cu o voce joasă și incinudată. — Ticălosul !

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

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

Da, nu mă-nșelasem : cîinele 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 cîinele acela. Căci legea nu poate fi socotită un dușman adevărat — cu un dușman trebuie să fii în relații intime.

Târziu în acea după-amiază, cineva veni să-i spună că niște oameni îi zăriseră cîinele trecînd 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 acelei zile și în după-amiaza zilei următoare, domnul Calloway șezu tăcut în piațetă, lăsînd să i se lustruiască de nenumărate ori pantofii, în timp ce se-ntreba cum de poate un cîine să treacă așa de ușor dincolo, iar un om, adică o ființă înzestrată c-un suflet nemuritor, era silit să rămînă aici, prizonier al unei îngrozitoare rutine alcătuită din mici plîmbări, din mese oribile și din aspirinile cumpărate la „Botica“. Animalul acela vedea niște lucruri pe care el, stăpînul, 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 săptămînă, neavînd pe ce să-și cheltuiască banii. Ședea acolo și medita la groaznica nedreptate a acestei situații. Cred că ar fi sfîrșit, oricum, prin a trece *dincolo*, într-o bună zi, dar cîinele a fost pentru el ultimul pai.

În ziua cînd nu l-am mai văzut am bănuit că a traversat podul și m-am dus și eu. Orașelul american fiind la fel de mic ca și cel mexican, știam că-l puteam găsi lesne pe domnul Calloway, dacă merseese acolo. Eram încă stăpînit de curiozitate, și-mi era și milă de el, — nu prea mult, ce-i drept,

L-am zărit mai întîi în unicul „drug-store“ din orașel, delectîndu-se cu o sticlă de *coca-cola* ; apoi în fața unui cinematograf, zgîndu-se la afișe. Se îmbrăcăsese foarte elegant, ca pentru o petrecere, — dar nu era nici o petrecere. La a treia plîmbare pe care-am făcut-o, am dat peste detectivi — consumau cîte o *coca-cola* în „drug-store“, și cred că domnul Calloway le scăpase printre degete. Am intrat în prăvălie și m-am așezat la bar.

— Tot pe-aici ? le-am spus celor doi agenți.

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

— Unde-i Calloway ?

— A, tot pe-acolo, i-am răspuns.

— Nu, însă, și cîinele lui, rîse detectivul.

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

— Nu mai beți un rînd ? le-am spus.

— Nu, mersi. Trebuie să facem mișcare.

Și, apăsîndu-se confidențial spre mine, unul dintre ei îmi șopti :

— Calloway e pe malul ăsta.

— Nu se poate ! exclamai eu.

— Și ciinele lui, tot așa.

— Calloway îl caută, îmi 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 sărînd 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 ce ducea spre pod stătea domnul Calloway — văzînd că în orașelul american nu se găsește nimic altceva decît acest „drug-store“, și cinematografele, și chioșcurile de ziare, se dusesse pesemne să privească orașelul mexican. Zărîndu-și ciinele, începu să zbiere la el — „Marș acasă ! Marș acasă !“ ca și cum ar fi fost amîndoi în Norfolk — dar potaia continuă să se apropie, fără să țină seama de strigătele lui. Apoi domnul Calloway 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 : ciinele a zbughit-o 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 tîrziu, la anchetă, avea să declare, spășit, că nu putea să calce un ciine — iar domnul Calloway s-a prăbușit, ca o masă înformă de cioburi, de rame aurite, de fire argintii și de sînge. Înainte ca vreunul dintre noi să se poată apropia, ciinele se și repezise la stăpînu-său, lingîndu-l și chelălăind de zor. L-am văzut pe domnul Calloway ridicînd o mîna, care se lăsă numaidecît peste gîtul ciinelui, și atunci chelălăitul se transformă într-un lătrat absurd de triumfător, căci domnul Calloway 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 care-l surprinsese moartea sugera mai degrabă intenția de a mîngia, decît aceea de a lovi. Personal, cred că voise să lovească, dar poate că detectivul avea dreptate. Întreaga scenă mi se părea prea înduioșătoare ca să fie adevărată : bătrînul escroc care zăcea acolo, mort, cu brațul lăsat peste gîtul ciinelui, în vreme ce milionul lui era în mîinile zarafilor, avea ceva neverosimil, dar se cuvine să fim smeniți în fața naturii omenești. Omul acesta venise dincolo de pod ca să caute ceva, 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, întocmai ca într-o statuare sentimentală : animalul se întorcea, parcă, spre cîmpurile, spre gropile, spre zarea pămîntului său natal. Era ceva jalnic și comic în același timp, — comicul nefiînd cîtuși de puțin atenuat de împrejurarea 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, cred că asta dovedește odată mai mult capacitatea oamenilor de a se auto-amăgi, optimismul nostru lipsit de teame, — optimism care e de zece ori mai îngrozitor decît însăși disperarea.

În românește de **Petre Solomon**

## bivalența aventurii

Aventura este lenea imaginației, iar aventurierul are o fantezie molliie pe care numai senzațiile foarte tari reușesc s-o trezească nițel din amorțeala congenitală. Părerea că aventurierul are o imaginație excepțională e un clișeu mincinos, iar consumatorul de spectaculos este un astenic cerebral. Scriitorul de ne-maipomenit e un biet vânzător de sticle colorate; îmi 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 trîntă cu lei și cu șerpia cu clopoței, se preumblă prin deșerturi ars de sete și soare, cățărătorul pe stînci golașe, sau cel ce, poimăline, 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 înspăimîntat de sine și nămeni 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 doi circumspecți în legătură cu inocența vînstei primare, iar puerofilia literară îmi apare tot ca o secătuire a facultăților morale. Mării scriitori, creatorii sînt aceia care descoperă în realitatea imediată, concretă, tot

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

În definitiv, aventura e o întîmplare — sau suită de întîmplări — iar 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 întîmplare, nu ni se va releva nici o latență, adevărat, dar ceea ce este trebuie să se manifeste, caracterul își atrage evenimentele de care 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 fiinul Pepeeii, Anton Pantaleon Petroveanu, numit și Panp: „Căci celui ce înțelege / țințaru-i e trimbițar / Iar celui ce nu-ntelege / surle, trimbiți e-n zadar“. Poetul, adică imaginațivul prin excelență este, pentru Rilke, asemeni unui steag ce, pe clădirea cea mai înaltă a cetății, vestește furtuna pe care pietonii nici n-o bănuiesc. Alchimia artei n-o explică esteticii, nici Aristotel cu al său mîmezis — mentalitate de breslaş —, nici Croce, nici vre-un anatomist de frumos norveg sau brit transcontinental, ci Proust. Cînd Marcel se vrea la rîvnitul Balbek în ceața eternă, kîngă bubuitul furtunilor marine, contemplînd o basilică 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 anunșase 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 plictisesc cu banalele neverosimilități din Pampas, nici cu arestarea — fatală! — a unui hoț de bijuterii (deloc mai de condamnat decît putreda lor proprietăreasă), ci mă delectez — a cîta oară?! — cu o soare la 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, transformînd o nobilă obscură într-o celebră brînză. 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 întîmplări excepționale, situații spectaculoase, Morel e și el, în felul său, un Vautrin, doamna Verdun 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. Pluricausalitatea hazardului obiectiv nu-l împinge spre agnosticism, ci îi sporește acuitatea spiritului de observație, luciditatea. Absurdul este cauzalitatea minților puturoase.

Îmi vor arunca în cap (și sînt mulți !) adepții aventurii, toate (și sînt multe !) capodoperele literaturii universale. Nu sînt sperios, pot răspunde ; aici, cîteva exemple : *Iliada* e un reportaj de război în care simbolurile apar ca zei. Lovinescu îi acuza pe eroii homerici de imoralitate, fiindcă se lăsau ajutați de zei ; el uita — specifică apăsător Celsius — zeii nu erau forțe supranaturale, ci simboluri, idei. Dacă Ajax (ai-ah !) e pedepsit de Athena, înnebunind (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 : întîmplări 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 care inițierea (ce trebuie să știe un tînăr care va da piept cu greutățile existenței) se face 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 anodinului 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 ride pe toate tonurile, o enormă tiflă banalității. Aventura nu există în afară de realul obișnuit, ci într-însul, și creația este fotografia tridimensională 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, ca 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, erod livrești intoxicați de aventură — cavale-rească, la primul, sentimentală, la secundo — incapabili să aperceapă realul din pricina iluziilor optice și cardiace provenite din lecturi fantasmagorice. Cele două celebre romane sînt antiromane. Aș adăuga doar că, în vreme ce la tristul hidalgo viziunea romanticească

magnificază realul, hiperbolizează concretul, vestei Emma ea îi diminuează și desensibilizează cotidianul. Pentru amândoi, însă, aventurofilia 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 palpitate. Nu e caracteristic că polițistele lecturate cu aviditate nu se mai recitesc, pe cînd *Război și Pace*, *În căutarea timpului pierdut*. *Creanga de aur* sau *Bietul Ioanide*, la a cincea citire, sporesc în frumusețe și plinătate? Că Dostoievski e adesea teribil de adînc în întuirea omenescului, e știut, dar latuna sa Eugène Sue, barocul tenebros, sfîrșește prin a plictisi, că unii oameni, ades, că toți, cîteodată, se pot comporta surprinzător e prea adevărat, dar că toți oamenii, totdeauna, au reacții impredictibile, „c'est du mécanique plaqué sur du vivant“. Balzac și Dostoievski sînt, fără îndoială, mari scriitori, dar nu prin aspectul lor foiletistic — ce poate surprinde la prima lectură — ci împotriva lui. Aventurosul romanesc e fie o neputință a spiritului de observație, fie o concesie joasă, comercială, făcută inaniției intelectuale a unor (o, cam prea mulți) cititori; ca oratorul din *Prometeu rău înlăntuit* ce, cînd selectul auditor moțăește, aprinde lumini și distribuie 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. Întîmplarea neprevăzută există ca urmare a desfășurării dialectice a realității. Dar apariția ei, necesară spre a dezvălui esența caracterelor, trebuie să ajute la înțelegerea mai adîncă a realului, nu la crearea unei ficțiuni opacizante. Întîmplarea poate fi neprevăzută, dar treaba

scriitorului e de a o explica fiindcă neprevăzutul, miraculosul e la nivelul superficialului; de la alt nivel al adîncimii ea devine inteligibilă. Că primitivii și copiii au o mentalitate magică, se poate; cînd scriitorii (și criticii!) au o mentalitate infantilă și explică misterul prin taină și neprevăzutul prin absurd, sîntem obligați să-i considerăm arierați. Evident, evident, literatura transfigurează realitatea, dar în sensul concentrării semnificative. Pare ciudat că, în *Muntele magic*, naratorul vorbește de aventura lui Hans Castorp, pe care îl și numește, de cîteva ori, aventurierul. Pare ciudat, tocmai fiindcă tînărul inginer renunțase la viața din cîmpie, agitată și neprevăzută, pentru o alta, de lux contemplativ, din care orice neprevăzut fusese exclus. Există însă, în amintitul roman, și momente senzaționale: cineva trîntește zgomotos ușa sufrageriei comune. Hans își ia temperatura, i se face radiografia etc. Cartea fiind cunoscută, voi aminti că aventura lui Castorp 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 inițiativ. Fantasticul lui Thomas Mann, ca al tuturor scriitorilor durabili, este potențarea maximă a semnificațiilor cotidianului. Prin urmare aventura poate fi o fugă din fața realității, iar eroii săi — lași ce preferă primejdiile imaginare și verosimile, înfruntării pericolelor adevărate ale vieții; ea poate fi însă și un mod al cunoașterii, o confruntare cu neprevăzutul realității imediate, fie prin căutarea valorii, fie prin apărarea ei. Eroii sînt fie cei ce caută adevărul, fie cei ce-l apără, dar adevărul nu poate fi descoperit, nici apărut, altundeva, decît în realitatea înțeleasă. Adevărul se caută individual, dar se apără împreună.

i. I. negoîtescu

●

**m. blecher**  
**sau „bizara**  
**aventură**  
**de a fi om”**



Analizând sensul existențial al suferinței, ca situație-limită (în al 2-lea volum din *Philosophie: Existenzerhellung*), Karl Jaspers observă că suferința este o îngrădire a ființei umane, o nimicire parțială; pe fundalul oricărei suferințe pîndește moartea. Cine consideră suferințele ca și cum n-ar fi ceva definitiv, ci evitabil, nu se găsește încă în situație-limită, ci le concepe drept nesfârșite ca număr, dar nu ca ceva aparținând în mod necesar ființei; ele sînt individuale, nu privesc ființa în întregul ei. A combate suferința înseamnă a presupune că poate fi abolită. Rezultatul acestei lupte rămîne totuși pururi limitat. Doar în situația-limită apare suferința ca ceva imuabil, și oricît ar lupta împotriva ei, cel ce suferă o simte ca ceva străin lui și totuși ca aparținîndu-i. Mai autentic în nefericire decît 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 împlinită pozitivitate a ființei umane. Nu poți

ajunge la conștiința de tine însuți fără a simți perpetua prezență amenințătoare a suferinței. Ținînd strîns de originar, suferința capătă un sens neconceptual, împlîntat în absolut. Suferința individului nu mai este, accidental, o fatalitate a abandonării sale, ci manifestarea, în ființa sa, a existenței. Acum poate răsări limpede gîndul că, atunci cînd vezi suferînd 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 preciziunea și exaotitatea lor, de a „filosofa“ critic asupra unui autor care nu numai că a cunoscut și s-a simțit aproape de scrierile lui Kierkegaard (asemeni compatriotului și contemporanului 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, decât 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 retrospecție ce revin aproape obsedant, printre experiențele legate de boală și consemnate sub titulatura revelatoare și înșelătoare totodată. *Intimplări în irealitatea imediată și Viziuna luminată* (revelatoare fiindcă au puterea de iradiație multiplă a unui simbol, și înșelătoare pentru că par a trimite la posibilitățile de autentificare launtrică prilejuite de apariția bolii). Iată un citat exemplar din *Intimplări*, în care retrospecția e provocată de contemplarea unei fotografii dintr-o carte de anatomie, reprezentînd mulajul de ceară 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 amprente fine ale conturului lor.

Într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi fost excrescențe multicolore și cărnoase, pline de organe complicate și putrescibile, ci niște goli pure, plutînd, ca 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-a-lungul vagabondajelor fără sfîrșit, mă trezeam subit în mijlocul unor izolări teribile, ca și cum oamenii și casele în jurul meu s-ar fi îndeiat dintr-o dată în pasta compactă și uniformă a unei unice materii, în care 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 în mijlocul unei reprezentății factice și triste. Cînd scăpam cîteodată de viziunea plictisitoare și mată a unei lumi incolore apărea aspectul ei teatral, emfatic și desuet“.

Așa dar, în junul expresiei „senzația intimă și dureroasă“, situată în experimentele adolescenței, se organizează o complexiune de trăiri, care, toate, țin de suferință, la nivel existențial: înfrî, repulsia față de materia în alcătuirea ei dată; realul obiectual este aparența unui vid mai plin de sens, deoarece mai pur și mai autentic, decît ceea ce, în mod precis, îl înlocuiește; apoi, pe același plan, repulsia organicului, ca materialitate putrescibilă, înlocuind golul, pe care de fapt îl uzurpă; din cauza acestei imposturi a realului (oamenii și casele nu sînt decît compactă, uniformă și unică materie abhorată), cel care îl dețestă și îl demască își trăiește propriul vid cu egala oroare a lipsei de sens; în sfîrșit, sentimentul teatralității lumii obiectuale, deci al caracterului ei falacios (*decoruri* factice și triste); plictisitoare, mată și incoloră, în materialitatea ei, lumea e încă o dată înșelătoare prin „emfatică“ și „desueta“ ei „teatralitate“. Întreaga formă literară a pasajului de mai sus se reduce deci pe de o parte la suferința adînc structurată în sensibilitatea naratorului și la neantul revelat prin această suferință; neantul resimțit fie ca un plin paradiziac, rivnit cu desnădejde, fie ca un vid absurd menit să interzică orice nădejde. Sub formularea *morală* a Ecleziaștului, stă un alt pasaj, din *Viziuna 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 același strat profund al suferinței existențiale: „Erau gunoaie pentru căutat mărgelile o viață întreagă și întîlneau oameni murdari, cu saci în spate, care le răvășeau încet, cu atenție.

Și apăreau obiecte de metal, de lemn putred și, răvășind mereu, apărea tot ceea ce (se afla) în casele, în odăile în care oamenii își petrec viața în fiecare zi, obiectele cele mai scumpe pe care le cumpără în magazine și le aduc acasă învelite în hârtie subțire de mătăasă pentru a le așeza pe etajere, toate lucrurile lor scumpe și dragi, pentru care urlă ațfăta 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, striccate, cu aspect lamentabil, amestecate cu mațe puturoase și viermi, în gunoii care își fumea murdăria în ploaie.

Tot ce înconjoară viața omului e pentru viermi și gunoi, exact ca și trupul lui, și omul sfârșește în putoare, cu tot cortegiul de obiecte fine din viața lui. Totul era destinat corupției și putreziciunii, iată ce învățăm pe timpul 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“.

Desigur, ca mai peste tot, în general, în *Vizuiina luminată*, interesul estetic a scăzut (acest gen de meditații moral-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 atât de pertinent nota Lovinescu, se putea încorpora doar „la rece“). Dovadă că, atunci când nu se distanțează moral de lumea pe care o respinge, ci se integrează ei pentru a o trăi direct, apropiindu-și suferința existenței însăși, precum în *Intimplări*, literatura lui M. Blecher devine teribil de autentică: „Întunericul în jurul meu se risipi puțin; lumina zilei venea murdară și prăfuită prin câteva geamuri duble. Eram departe de lume, departe de străzile calde și exasperante, într-o celulă răcoasă și secretă, în fundul pământului. Tăcerea plutea în aer veche și mușcăită.

Cine ar fi putut bănuși unde mă aflui? Era locul cel mai insolit din oraș și simțeam o bucurie calmă gândindu-mă că mă aflui acolo.

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

Rămăsei astfel liniștit, într-o beatitudine desăvârșită câteva ceasuri“.

Dacă în primul citat din *Intimplări în irealitatea imediată* am înțeles oroarea existențială față de lumea obiectuală, iar în pasajul din *Vizuiina luminată* condamnarea morală a acestei lumi (osindită ea însăși de a pieri într-un întuneric penitent), aici *locul* existențial este chiar semiîntunericul, mucedul și obiectualul degradat, loc, aparent, nu de suferință ci de beatitudine. Aparent, fiindcă atât întunericul, mucegaiul și obiectele degradate alcătuiesc de fapt lumea suferinței: ceea ce scriitorul numește „beatitudine“ nu e decât posibilitatea pe care suferința i-o dă de a comunica direct cu existența în sine, prin conștiința precarității lumii reale. Lucrul se confirmă pe deplin, printr-un alt pasaj din *Intimplări*, 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, namificat ca o ferăgă și inconsistent ca un fum în ei, de-odată, un miros deosebit, ca mirosul profund enigmatic al mucegaiului; când evenimente și oameni se desfac și se închid în mine ca niște evantaie; când mâna mea încearcă să scrie această ciudată și neînțeleasă simplitate, atunci mi se pare, o clipă, — ca unui condamnat la moarte care o secundă își dă seama, altfel decât tuturor oamenilor din jurul lui de moartea care îl așteaptă (și ar vrea ca zbaterea lui să fie altfel decât toate zbaterea din lume, reușind să-l libereze) că din toate acestea va ieși de-odată cald și întim un fapt nou și autentic care să mă rezume clar ca un nume și să răsune în mine cu un ton unic, nemaipomenit, 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 atît de simplu și de neînțeles („neconceptual“ — „nichtbegriffen“ 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, atît de viu propusă literar prin „enigma“ mucegaiului. Întregul a devenit absolut de dureros limpede, nu mai încapă nici cea mai mică puțință de înșelăciune, n-a mai rămas decît suferința, ca ceva străin și în același timp cu desăvîrșire 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 ?

În jurul meu a revenit viața pe care o voi trăi pînă la visul următor. Amintiri și dureri prezente atîrnă 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, țin, 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“.

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

Atît 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 vădească 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 trecînd pe rînd prin proza din *Întimplări în irealitatea imediată*, *Inimi cicatrizate* și *Vizuina luminată*, descoperim o serie de constante formule, ca expresie a aceleiași trăiri de profunzime. Aceste constante sînt : 1 — precaritatea materiei obiectuale (conștiința dureroasă a obiectualității) ; 2 — haosul material (obiectual) ; 3 — tentația și oroarea putreziciunii, mîndriei și gelatinosului ; 4 — tentația lichidului și fluidului ; 5 — umezeala ; 6 — decorul ; 7 — feericul (visul) ; 8 — neantul ; 9 — „atmosfera“. Toate sînt forme ale suferinței.

1. — Cu versurile din poemul *Cînd* : „Mîinile tale, pe piano ca doi cai/ cu copite de marmoră“, izbitoare prin puternica, violenta obiectualitate a imaginii, ne aflăm încă într-o zonă metaforică a sensibilității. Pentru că în proza din *Întimplări în irealitatea imediată*, obiectele își impun doar materialitatea lor nedesmințită, dureros identificabilă ca atare : „aderențe puternice mă legau de ele, cu anostomoze invizibile, ce făceau din mine un obiect al odăii la fel cu celelalte, în același mod în care 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 : „Înmormîntarea 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 măstică : „Între mine și lume nu exista nici o despărțire. Tot ce mă înconjura mă invadea din cap

până în picioare, ca și cum pielea mea ar fi fost ciuruită". Trăite veșnic ca ceva străin și totuși apropiat, încorporat sensibilității, ele pot fi privite din afară (aparent), cu o „satisfacție” sadică: „Ceea ce era mai comun și mai cunoscut în obiecte, aceea mă turbura mai mult. Obișnuința de a le vedea de atâtea ori isprăvise probabil prin a le uza pielea exterioră și astfel ele îmi apăreau din când în când jupuite până la sînge: vii, nespuse de vii”, însă prezența lor — prin însăși natura lor obiectuală, indiferentă și pasivă — constituie acel ceva străin și amenințator, în potențiala sa agresivitate: „convingerea că obiectele puteau fi inofensive deveni egală cu teroarea ce câteodată 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 încurcătură. Iată ce lupta cu mine, iată ce era implacabil împotriva mea: aspectul comun al lucrurilor.

Într-o lume atât de exactă, orice inițiativă devenea de prisos, dacă nu chiar imposibilă” — iarăși, prin urmare, ascunsă în materie, ideea suferinței, cu 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 crista și mica lor obligație de a fi exacti, nimic alta decît exacti. În zadar aș fi putut să cred că într-un vas erau dalii cînd acolo se afla o eșarfă. Lumea n-avea puterea de-a se schimba cîtuși de puțin, era atît de meschin închisă în exactitatea ei încît nu-și putea permite să îa eșarfe drept flori”. Primejdia simțămîntului de „stranietate” (simțămîntului de a fi căzut în lumea comună

„ca o eroare”), apare totuși cu adevărat atunci cînd, amenințat de obiectualitatea realului, cel ce suferă — și prin aceasta se autentifică — riscă să se piardă mai rău ca 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 *Vizuirea luminată*, starea sentimentală, 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, cînd, la experiențele din *Intîmplări*): „regăsesc toată melancolia copilăriei mele și acea nostalgie existențială a inutilității lumii, care mă înconjură de pretutindeni ca o apă cu valurile împietrite. Materia brută, — în masele ei profunde și grele de țărînă, pietriș, cer sau apă, — ori în formele ei cele mai neînțelese, florile de hîrtie, oglinzile, bilele de sticlă cu enigmaticele lor spirale interioare, ori statuile colorate, — m-a ținut întotdeauna închis într-un prizonierat ce se lovea dureros de pereții ei și perpetua în mine, fără sens, bizară aventură de a fi om.

În orice parte mi se îndrepta gîndul, el întîlnea obiecte și imobilități, ca niște ziduri în fața cărora trebuia să cad îngenunchiat.

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

șirau în memoria mea, fără sfârșit, niște scări mecanice ce își desfășurau neîncetat mișcările și mii de trepte.

Cîteodată, pentru a stăvili valul de bucurii și culori ce-mi inundau creierul, imaginam evoluția unui singur contur, sau a unui singur obiect.

Textul e foarte important, adunându-se în jurul expresiei „bizara aventură de a fi om“, expresia care rezumă toată experiența existențială a lui M. Blecher, și nu întâmplător apare în conjunctura acestui contact imediat cu totalitatea materiei obiectuale, materia brută, ale cărei forme, terorizante prin lipsa de sens („inutilitatea lumii“) silesc pe cel ce le trăiește să le cuprindă (să le stăvilească) în concentrarea unui singur obiect. Starea existențială e definită, apoi, prin atributele „melancoliei“ și „nostalgiei“, care, la rândul lor, au menirea de a sugera vaga infinitudine a suferinței, căci, legate de conștiința inutilității lumii, nici melancolia, nici nostalgia nu au vreo dulceață lirică, ci indică mai degrabă cenușia lipsă a trăirii pure întru existența ca atare. Și cum e vorba de o retrospecție în copilărie, deci înainte de „accidentul“ bolii, structuralitatea suferinței, la M. Blecher, se confirmă cu o nouă putere. Un alt text, și mai pur stilistic, mai cristalizat, mai „geometric“, accentuînd asupra imensității și zădărniceii materiei, îi surprinde, de asemenea, transparent, agresivitatea și deci lasă să se întrevadă, fără patos „moral“ sau „sentimental“, suferința, goală și generală ca un concept, și totuși „trăire“ plină, adică *bizara aventură de a fi om*: „În jurul meu 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 zădărnă, închizîndu-mă în ea din cap pînă în picioare. În orice sens mă gîndeam, materia mă înconjura, începînd de la hainele mele pînă la izvoarele din păduri, trecînd prin ziduri, prin copaci, prin pietre, prin sticle...“

Dar această materie agresivă, fascinantă și abhorată, se relevă la M. Blecher nu numai ca ceva amenințător, în „bizara aventură“, ci și,

în reversul ei, ca ceva precar și inexistent — adică, mai precis, surprinsă în neantizarea ei. Uneori, precaritatea materiei e „suferință“ în însăși obiectualitatea subiectului (cităm din *Înimi cicatrizate*): „De cîteva minute se simțea foarte fragil încheiat. În fabricile de sticlă lucrătorii se amuză să arunce în apă bucăți de compoziție topită care se întăresc și devin mai rezistente decît sticla obișnuită, de pot fi lovite chiar cu ciocanul, dar dacă un mic fragment se desprinde din ele toată masa se prefăce în pulbere“ — unde comparația cu obiectul vitros trebuie subliniată, căci obiectele de sticlă revin obsedant în experiențele lui M. Blecher (chiar titlul culegerii de versuri, *Corp transparent*, trimite la aceeași observație). Consemnarea precarității materiei poate fi legată de o meditație estetică: „În definitiv nu există nici o diferență bine stabilită între persoana noastră reală și diferitele noastre personaje interioare imaginare. Cînd se aprindea lumina în pauză, sala avea aerul că revine de departe. Era în atmosferă ceva precar și artificial, cu mult mai incert și mai efemer decît spectacolul de pe ecran“ (*Întîmplări*). Sau poate duce, ca în tablourile impresionistilor, la o viziune estetică. „Vegetația aspră a dumelor făcea un vădit efort de fragilitate și cursul însuși năpîrlea în culori mai tandre. Plaja se amplifică haotică, irizată în nuanțe de imensă destrămare. Lumina nu mai cîntărea decît aburi și lumină“ (*Înimi cicatrizate*). Precaritatea materiei vizează în aceeași măsură umanul (conversația corporalizată): „Vorbeam astfel despre orice, amestecînd lucrurile adevărate cu lucruri imaginare, pînă ce toată conversația căpăta un fel de independență aeriană, plutind detașată de noi prin odoare, asemenea unei păsări curioase, — de a cărei existență exterioară de altfel, dacă pasărea ar fi apărut într-adevăr între noi, nu ne-am fi îndoit mai mult decît de faptul dacă vorbele noastre n-aveau nici o legătură cu noi înșine.

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



între ei cu seriozitate. Ei nu-și dădeau oare seama că se poate vorbi cu gravitate despre orice, despre absolut orice? (*Intîmplări*) — ultima mai pregnant, dacă nu mai profund, iarăși, obiectivitatea lumii, în totalitatea ei: „Conturul obiectelor mai exista încă, dar acest firușor subțire care la fel ca pe un desen, înconjoară o casă pentru a face din ea o casă, sau stabilește profilul unui om, conturul acela care închide lucruri și oameni, copaci și câini, abia de mai ținea în limitele lui materia gata să se prăbușească. Ar fi fost deajuns ca să desprindă cineva firușorul acela din marginea lucrurilor pentru ca deodată casele 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 străniu din densitate. Claritatea lucrurilor cîntărea mai ușor și oricît de adînc aș fi respirat, rămînea în piept un gol amplu, ca o dispariție a unei importante cantități din mine însumi“ (*Intîmplări în irealitatea imediată*).

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

Tot suflul ei fierbinte și amplu crescuse monstruos în verdeață, gras și debordant.

Parcul se revărsase ca o lavă; pietrele ardeau; mîinile fîmi enau roșii și grele“ (*Intîmplări*). 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, cîrțile 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“ denotînd 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“ (*Intîmplări*), și iarăși, totuși, în comparație cu citatele „precarității“ și în contextul lor, „frenesia de libertate“, semnificînd 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 loc unde s-ar fi produs o explozie“ (*Intîmplări*), nu contrazice intimitatea, în existență, a haosului, față cu precaritatea materială a lumii, ca sursă a trăirii autentice, în suferință, ci poate fi considerată consecință extremă a precarității.

3. Constanta tentației și ororii *putreziciunii, murdăriei și gelatinosului* reprezintă forma cea mai degradantă (cuvîntul 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 chiar fericirea ce își

capătă totuși sensul, prin suferință. Înainte de a fi o priveliște sau de a fi contactată afectiv, materia imundă se oferă, simplu, olfactiv : „În sală domnea o căldură puturoasă și acidă de baie publică“ (*Intîmplări*) sau : „Venea din spre ocean, o briză tăioasă și umedă, împregnată cu miros puternic de alge și de putreziciune“ (*Înimi cicatrizate*) sau : „zăceam acoperit de o pînză dură și împermeabilă, într-un cort intim pe măsura trăsorii, unde era întotdeauna uscat și cald și mirosea a fin putred și a rîncezeală de hamuri gras unse“ (*Viziua luminată*). Apoi, priveliștea (în care se află implicat și contactul direct, dar prin intermediul contemplației) ia semnificația unei atitudini pur estetice : „Cînd ajunsei în piață oamenii descărcau carne pentru bărăciile măcelarilor. Duceau în brațe jumătățile de vită roșii și vinete, umede de sînge, înalte și superbe ca niște prințese moarte. În aer mirosea cald a carne și urină, măcelarii atîneau fiecare vită cu capul în jos, cu privirile globuloase 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 mătăsurilor și limpezimea turbure a gelatinei. În marginea burții deschise spînzura 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 sînge rotunde, late, elastice și calde“ (*Intîmplări*) — urina, sîngele, gelatina, viscerele, compunîndu-se cu „superbele prințese moarte“, sculpturile, irizarea mătăsurilor, dantela, mărgelile... De-a dreptul contactată, murdăria stîrnește oroare : „Emanuel descoperi astfel deodată toată murdăria și jegul în care zăcea cu trupul nespălat de atîtea luni. Era înția oară cînd explora corsetul pe dedesubt. Îi fu deodată o imensă scîrbă de sine însuși“ (*Înimi cicatrizate*) sau „În odaie plutea un miros vag de desinfectante și materii pumulente. Era un miros iute de legume putrede, care izbea vara în

odaile bolnavilor cu abcese“ (*ibid*). Dar dacă ultimele două citate se referă la perioada instalării în boală, deci a contactului accidental-fatal cu suferința (ca murdărie și purulență), cele privind copilăria și adolescența devin cu atît mai revelante, mai bogate în sens și descoperind structurile profunde ale sensibilității : „Cînd păseam, picioarele se înfundau în pasta murdară, putredă și puturoasă, din care ieșea la iveală vreun picior de scaun, o cutie de tînichea cu capacul rînjit hidos, un ciine mort, dormind liniștit în tovărășia viermilor care foiau alburii cînd întorceam cadavrul, bucăți de panglică extraordinar de albastre și cîte o plantă cu frunze hrănite în putreziciune, firavă îndeajuns pentru a nu rezista la răvășitul gunoaielor, toate resturi și urme de viață ca epave ale unui vapor scufundat în marea aceea imobilă și disoasă, fumegînd în ploaie, puturoasă, ah ! puturoasă...“ (*Viziua luminată*). Deși contactul cu materia putrescentă e voluntar și ascunde prin urmare o tentație a imundului, oroarea se păstrează intactă. Pentru ca, în altă parte, balanța afectivă să intre în mișcare : „În aer e un miros iute de legume putrezite, cîteva muște mari violete bîzîie puternic pe lîngă mine sorbind lacrimile căzute pe mîini și zburînd în rotocoale frenetice în lumina densă și înfierbîntată a curții. Mă ridic și urinez cu atenție în praful pămîntului suge avid lichidul și pe locul acela rămîne o pată întunecată ca umbra unui obiect ce nu există. Îmi șterg fața cu cămășoaița și lîng lacrimile din colțul buzelor savurînd gustul lor sărat“ (*Intîmplări*), — trecerea lentă de la oroare la salvoare, în lumea aceleiași materii repudiate, contrastînd cu amestecul de scîrbă (nevoltă) și plăcere, altunde, la momentul unei mai vehemente cumpene : „Umblai în toate sensurile. Picioarele mi se înfundaseră pînă la glezne. Ploua încet și departe soarele se culca în dosul continei de nori sîngeroși și purulenti.

De-odată mă aplecai și băgai mîinile în bălegar. De ce nu ? De ce nu ? Îmi venea să urlu.

Pasta era călduță și blindă; miinile mele umblau prin ea fără greutate. Când strîngeam pumnul, noroiul ieșea printre degete în frumoase felii negre și lucioase (*Intimplări*). De o gravitate excepțională arătîndu-se, în fine, închinarea balanței de partea plăcerii și beatitudinii. Și de astă dată, reacția e mai întii olfactivă: „Simțul meu olfactiv se despărțea undeva în mine în două, și afluviiile 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 domestic de alune prăjite“ (*Intimplări*), apoi vizuală: „Ieșeau astfel din materie câteodată niște eczeme cu supurații dantelate, vopsite ori sculptate“ (*ibid*), urmînd ca, din nou, contactul direct cu murdăria să fie însoțit, acum, de atributele bucuriei și sublimului: „În fața mea se întindea maidanul muiat de ploaie ca o imensă baltă de noroi. Bălegarul eczala un miros acid de urină. Soarele apunea de-asupra într-un decor zdrențuit de aur și purpură. În fața mea se întindea pînă departe noroiul cald și moale. Ce alta putea să-mi scalde inima, decît masa aceasta curată și sublimă de murdărie?“

„Intraî în noroi mai întii cu un picior, apoi cu celălalt. Ghetele mele alunecară plăcut în aluatul elastic și lipicios. Eram acum crescute din noroi, una cu dînsul, ca țîșnit din pămînt“ (*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 găsim, tot în *Intimplări în realitatea imediată*), căci nu mai lasă nici o îndoială asupra faptului că tentația și oroarea putreziciunii, murdăriei și gelatinosului înseamnă contactul cu materialitatea ca suferință. O reacție mazo-chistă față de materia degradată. O disperată căutare, prin înfruntarea materiei imunde, tocmai a punității. Actul de confundare în imund este un act de abolire a lui, de trăire a suferinței ca situație-limită, de viziune îndepărtată a fericirii prin piela noroi-

ioasă a suferinței. Iată de ce, plăcerea, bucuria, beatitudinea își au locul, pentru M. Blecher, în putrescent, în gelatinos, în murdar; încorporîndu-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, conștiința precarității materiei și abolirea, prin încorporare materială, a corparității și deci semnifică iarăși, apropierea suferinței. Vederea unui aquarium produce, în subiect, o stare hipnotică: „Observă cu surprindere umbre parcurgînd odaia și descoperi subit că geamul din fund era în realitate un aquarium în care pluteau pești negri bulbucați și grași. Cîteva secunde rămase cu ochii mani deschși urmărindu-le alunecarea leneșă, uitînd aproape pentru ce venise“ (*Înimi cicatrizate*); ceea ce nu înseamnă că mediul acuatric trebuie nesimțit ca ceva prielnic: „lumina circulară a abajourului închidea odaia într-un spațiu ermetic și înespirabil ca într-un clopot 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 ochiului 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 făcuserăm un locșor în noapte și îl iluminarăm și ne cuibărirăm în încăperea noastră de lumină, în timp ce, în jurul nostru, somnul și visele dizolvate în întuneric se filtrau încet, din vinul întunericului, în cupelle cranieme ale oamenilor care donneau și îi îmbăta cu alcoolul lor tare de imagini și viziuni teribile“ (*Viziuna luminată*). Încorporarea în lichid: „Îmi duc mîna căuș la gură și sug lichidul cald și gustul lui sărăt îmi aminteste gustul lacrimilor și pe cel al oceanului. E întuneric și sînt închis în vuetul și abumii propriului meu sînge“ (*Viziuna luminată*) sau „Cuvintele se loveau de pereți și mă parcungeau moale ca pe o ființă fluidă“ (*Intimplări*); sau acest vers din poemul *Plimbare marină*: „Ri-

dic mâna și constat greutatea ei lichidă". Pentru ca fluiditatea să consemneze, prin oufundarea în lichid, trecerea: „În întuneric îmi afund brațul pînă la cot în rîul care mă duce și apele lui sînt calde, aburite și strașnic de mîrositoare" (*Vizuina luminată*) ori, prin lichifiera 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-însul oînd rămînea inent, cu ochii închiși" (*Inimi cicatrizate*).

5. *Umezeala* e un derivat al tentației lichidului și fluidului (în componență cu gelatinosul: „Claritatea apei devenea o gelatinoasă aureolă și împînzea ochii", citim în *Inimi cicatrizate*), legîndu-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 înfiorată. Emanuel luă animalul în mînă și greutatea lui lipicioasă adera straniu la piele. Îl străbătu răceala moale și umedă pînă în creieri. Închise ochii, puțin înfigurat" (*ibid*). Balanța înclină spre tentație: „aerul avea miros grav de umezeală și așa fi stat acolo ore întregi izolat, departe de străzile încălzite, și de orașul plictisitor și trist. Mă simțeam bine închis între pereții reci, dedesubtul pămîntului ce clocotea în soare" (*Intîmplări*) sau „seară căldută 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 al precarității materiei obiectuale. Importantă este, în citatul ce umează, remarca asupra „banalității" (caracterului comun) ce-l au, în starea de vis, decorurile menite să cuprindă întîmplările cele mai bizare (să nu uităm că, „bizara aventură a omului", constă chiar din căderea sa, ca o eroare, în lumea materialității obiectuale): „În scenele ce se

petrec în vis ceea ce apare straniu și halucinant este faptul că întîmplările cele mai bizare au loc în decoruri cunoscute și banale. În sala de mîncare elementele de vis și de realitate erau atît de concomitent prezente, încît timp de cîteva secunde Emanuel își simți conștiința 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" (*Intîmplări 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. Blecher, în mod ciudat, alături de precar și imund, alături de materialitate abhorată și fluiditate incorporată, alături de putreziciune și decor, dar strîns unite cu toate acestea, o percepție stranie și dureroasă a feericului. *Percepție*, deoarece la autorul *Intîmplărilor în irealitatea imediată*, feericul nu apare ca o transpunere în supra-realitatea estetică, ori ca o sublimare, ci ca aceeași acută și nemijlocită revelație, prin suferință, a existenței. Sînt, în culegerea de poeme *Corp transparent*, versuri cu semnificație întîrziată, care pun în lumină această trăime nefericită și misterios-întunecată a feericului: „E nunta celei care odinioară-n viață / La nunta ei cea vie muri în flori de sînge" (*Vals vechiu*) sau: „Ori vulturii filfiind alb peste munții somnului" (*In 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 cu o semnificație

mai profundă, în lumea suferinței apropiate din *Intimplări*, în trăirile copilărești și adolescentine ale bălciului, cinematografului și panopticumului. Chiar stilul, din operele răgazului existențial al bolii, îl asimilează în obiecte: mărgelile, mătăsuri, cadavre prințiare, meduze, eșarfe, bile mirifice, putrede mirosuri oceanice, irizări gelatinoase, reci, amurguri somptuos asazine. Însă momentele în care gustul pentru *feeric* (implicând, ca și *decorul*, posibilitatea de a experimenta întru existență suferința, prin potențarea la imaginat a realului), se conturează precis (ca o tragică, aici, *contradictio in adjecto*), în balul costumat al bolnavilor sau în visul „de anticipație”, utopic-absurd (stigmatizat de marca „Fabricat la Radio”), din *Vizuina luminată*. Dacă „balul” e melancolic-nostalgic, lucid filtrat prin grotesc, visul e și mai dureros-lucid *conceput*, ca o demonstrație a inutilității funcționare a realului, ca o sadic-cerebrală contorsiune a lui prin puterea demonstrației malefice raționale. La M. Blecher, deci, feenicul 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 sa suferință, cu existența, așa cum a apărut în constantele formale pe care ne-am străduit să le rînduim *critic* în paginile de mai sus, își împlinește destinul estetic o dată cu rîndurile, ici și colo presărate, ce sfîrșesc 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 întuneric poros și ușor, înainte de somn, care se umple de zumzete interioare și de cuvintele din trup, ca un burete care se îmbibă cu apă. Există un întuneric de cinematograful, unde obscuritatea alunecă pe frînghia de lumină și la capăt dansează

în umbre și lumini pe ecran, cu acompaniament de muzică, și există un întuneric care nu conține nimic, uscat și dur ca un cărbune și care e la sfîrșitul coridorului prin care treci cînd ai respirat adînc clorofomul”. Fîrește, „clorofomul” e aici doar un sărman cuvînt pentru o experiență mult mai profundă și mai dureroasă, căci paginile trăirilor „neaccidentale” din *Intimplări în irealitatea imediată* ne trîmit la izvoarele secetei fără izbăvire. Conștiința „lipsei de semnificație” și a „inutilității lumii” sînt consemnate cu o răceală, cu o simplitate și într-o tonalitate cenușie care o autentifică. Iată, pure și nude, rădăcinile: „Cînd intrai în adolescență nu mai avui crize, dar starea aceea crepusculară care le preceda și sentimentul profundei inutilități a lumii, care le urma, deveniră oarecum starea mea naturală”. Apoi, cu neutralitatea expresivă a celui care a trecut prin „crizele” obiectualității, ce i-au dat liberul acces la existență și deci la contrarul ei absolut: „lumea îmi 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 întîmte, o biată metaforă: „Îmi veneau astfel din exterior diferite aventismente pentru a mă imobiliza și a mă scoate brusc din comprehensiunea de toate zilele. Ele mă stupefiau, mă opreau în loc și rezumau într-o clipă toată inutilitatea lumii”. Scriitorul însuși face o mărturisire „explicată” ca vidul: „Mă surprinde doar faptul că, o lipsă totală de semnificație a putut fi legată atât de profund de materia mea întîmă. Acum cînd m-am regăsit și caut să-mi exprim senzația, ea îmi apare cu totul impersonală: o simplă exagerare a identității mele, crescută ca un cancer din propria-i substanță”.

9. — Ultima constantă blecheriană, în sfîrșit, din seria demensului nostru critic, este aceea a „atmosfera” și ea își capătă semnificația proprie, dacă o raportăm, chiar și numai implicit, la celelalte. „Atmosfera”, adică tonalitatea

lirică specifică *locurilor* 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, mai grea și mai obositoare” — zice M. Blecher în *Inimi cicatrizate*. Cum experiența existențială, trăirea situației-limită, 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, ci 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 tranșă cu mult înaintea 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 aceea tonalitate lirică a „atmosfera”. Un „interior”: „în câteva clipe venea leșinul suav și teribil. Odaia însăși se pregătea pentru el: o întimitate caldă și primitoare se filtra din pereți, prelingându-se pe toate mobilele și pe toate obiectele”. Și câteva „exterioare”: „Nu exista loc în lume mai trist și mai părăsit. Tăcerea se depunea densă 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 poiene prăfuite și arse de soare, pustii și sălbatece” (*ibid.*) sau „Câțiva 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” țirgului: „Ziua, îndată după masă, în căldura încinsă de soare, dezolarea bilcuiului era nesfârșită. Imobilitatea căișorilor de lemn, cu ochii lor hol-

bați și coama lor bronzată, căpăta nu știu ce teribilă melancolie de viață împietrită. Venea din barăci miros cald de mâncare, în timp ce o unică flășnetă, undeva departe, insista să-și scungă astmatic valsul, din haosul căruia, din timp în timp, țiușea o notă metalică fluierată, ca un brusc „jet d'eau” înalt și subțire ieșit din masa unui bazin cu apă” (*Intimplări*) sau „Caii de la căruțe priveau oamenii prin ochii lor veșnic înlăcrâmați; o iapă dete drumul pe caldarâm unui șuvoi fierbinte de umină. În balta, pe alocuri înspumată, pe alocuri clară, cerul se oglindea adânc și negru” (*ibid.*)

Nimic nu împiedică, firește, raportarea explicită a citatelor de mai sus, din seria constantei „atmosfera”, 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 „atmosfera” blecheriene la opera lirică 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 „atmosfera” *Plumbului*, a *Scinteilor galbene* sau a *Priveliștilor*. Iar, la rîndul ei, această „atmosfera” comună, diferențiată însă totuși, bine înțeles, pe măsura diferențierii formale a celor trei scriitori, deschide o pontă spre experiența existențială a fiecăruia în parte, experiență care de asemeni îi leagă pe măsură ce îi și desparte, ca personalități artistice deosebite. Ne-am ocupat altă dată<sup>1)</sup> de „dezordinea existențială” mascată prin „decorul” bacovian și de „golul existențial” al peisajelor „statice” din *Priveliști*. Din acea perspectivă, *locul* lui M. Blecher în literatura română se precizează poate mai cu eficiență, în autohton.

<sup>1)</sup> A se vedea, în *Scriitori moderni*, studiile închinete poeziei *Plumbului* și B. Fundoianu.

**adriana iliescu**

## **camil 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 comentator, iar aceste interpretări îmbogățesc și consolidează opera fie descoperind ceea ce nu poate fi străin valenței autorului, fie chiar ce nu se află nici în sfera intenționalității acestuia.

Este modul de existență (capricios, ca într-un soi de aventură) al operelor vii, spre feticizarea lor înșile și a literaturilor în care se integrează, croind 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, constituirea conștient. Astfel încât 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 complet decât el însuși ar fi putut-o bănuși). Dar perspectiva evoluează și din pricină că exegetul este el însuși marcat de sensibilitatea 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 — printr-un anumit joc tehnic — pare a se suprapune cu cea a eroului-povestitor și din acest procedeu literar reapare fortificată și devine — într-un anumit fel — tiranică: ce mai rămîne de *explicat* când totul pare a fi fost *mărturisit* în aceste „Ich-romane”?

Cu toată onoarea de „romanesc”, de artificios, de literaturizare, romanul ce există ca experiență cunoscută pe măsură ce 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-l convinge, de a-l influența, de a-i capta atenția, de a-l constrânge să continue lectura. Este, firește, vorba de un Eu trucat, care se mărturiseste, dar se și ascunde, și dacă cititorul (sau criticul) nu observă acest lucru, de vină sînt abilitatea (talentul) autorului și naivitatea (inexperiența) celui ce citește. Așa cum în literatura zisă obiectivă, scriitorul (Flaubert, Caragiale sau Rebreanu) 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 dărujează atent, scrupulos, „obiectiv” întreaga construcție: de fapt naratorul e doar un personaj, o „mască” a scriitorului. Adică orice operă este, între altele, și o formă a eliberării autorului care se exprimă pe sine, numai că în romane ca cele concepute de Proust sau, la noi, de Camil Petrescu și Anton Holban, se creează cu bună știință impresia unei manifestări nemijlocite a celui ce scrie. Desigur că folosirea persoanei întîia („Ich-romanul”) are anumite consecințe: ea creează o comunicare mai directă între narator și cititor, sponeste tensiunea emoțională și este, în general, mai adecvată prozei obsesionale; ceea ce nu trebuie să ne facă să uităm că romanele lui Dostoievski sau pro-

zele lui Kafka au fost scrise la persoana a treia...

Critica 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 înaintea de Sartre cu autorul a tot știutor ce se așează în perspectiva unui „bon Dieu“ ce cunoaște tot ce simt și gândesc personajele. Este adevărat că atât pentru Camil Petrescu cât 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 niciodată să sugereze ridicolul chiar atunci cînd personajele sale par majestuoase, 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 tipăt către oameni ca să mă consoleze și să mă vindece. Să-mi deslusească ce s-a întîmplat cu mine...“ (Ioana). Eroi lor nu se mișcă printre „personaje“ ci printre proiecții subiec-

tive: nu fiindcă nu ar trăi printre oameni, ci pentru că indivizii, ceilalți adică, sînt interpretați — iar nu analizați — din punctul de vedere al celui ce se exprimă de sine. Despre „ceilalți“ noi „aceștelalți“ nu cunoaștem adevărul, fiindcă nu aflăm observații sigure ci ipoteze, nu ne sînt descrise exact mișcărilor interioare și sociale ci 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 întregă 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“ romanelor obsesionale se manifestă printr-o explozie subiectivă, autorii se află undeva în afara copertilor volumelor sau, mai bine poate, în subsolul paginii, acolo unde lucrurile pot fi comentate altfel — așa cum și sînt prezentate în *Patul lui Proust*. Așa dar, protagoniștii sînt cu pricepere antrenați și solid angrenați în cite 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-vorbînd — realizarea unității în dualitate, transformarea eului în alteritate, dar în fapt procedează invers, prin reducerea celui alt la eu: Iubirea este un proces, ori un procedeu de depășire a eului, dar *eul* are nevoie de certitudine, nu crede decît în realitatea sa ca Ego; fiind iubit, are convingerea că a dobîndit o certitudine, de aceea gelozia e trăită ca spaimă enormă că există inconjurat de incertitudine. În *Act Venețian* există un dialog-cheie: *Alta*: Pietro, crezi într-adevăr în dragoste? *Pietro*: — Eu 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 care dragostea apare o dată cu dorința, dar crește și dăinuie numai o dată cu nesiguranța. Acum, dimpotrivă, iubirea-gelozie, nesiguranța („l'amour-jalousie"), distruge sentimentul, căci confirmă 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 similitudină (vezi-l 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 pornească de la certitudine. Din scrișori, reiese că dragostea lui Ladima crește pe măsură ce trece de la Dumneavoastră la dumneata, la tu. Iar apoi: „Scumpa mea, cum s-au schimbat toate... Trebuie să te văd... Îmi lipsești ca lumina unui neurasemic (...). Prezența ta sufletească îmi e necesară... Trebuie să fim împreună". Poetului i se pare că acea Emilia ar fi înzestrată 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 spus, termenul de care 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-povestitor (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, încercînd să zăbovească pe tărîmul certitudinii.

Pe neașteptate, eroului i se oferă însă o experiență reală, obiectivă: participarea la război: „Intr-un tablou străin, în golul minții, văd în clipa asta limpede și departe pe ai mei, pe nevastă-mea, amanul ei, dar n-am timp să mă opresc să-l fixez, ca să privesc. Bucuriile și mîncîunile lor sînt perile față de oamenii a-ceștia, dintre care unii vor muri peste zece-cincisprezece minute, alții, mîine-poimîine, săptămîna 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 nupere, nu de un salt imprevizibil în conduită. Autoanaliza va fi dusă mai departe cu aceeași febrilitate: „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 lipsesc ea din întregul meu sufletesc. Ar avea față de mine, cei care au fost acolo, o superioritate care mă-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 certi-  
tudină.

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, obligându-l 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 bătăie  
(...) 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 sau 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, „Ilea”).

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. Ladima le scrisese într-o carte  
de germană a frumoasei domnișoare  
Maria Mănescu: „Ici-bas tous les  
hommes pleurent / Leurs amitiés ou  
leurs amours. / Je rêve aux couples  
qui demeurent / Toujours”.

La Holban, jurnalul-roman se  
deschide sub semnul destrămării cu-  
plului — situație rivnită și abhorată  
pe rînd, într-un zbcium 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 țârm  
autoniv își scrie cărțile: „Cerule 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-

dente măsurate după regulile cla-  
sice, ordonate și cumînți... Poate a  
lunecat” (finalul din „O moarte care  
nu dovedește nimic”). Așa dar, „de-  
zordimea” simțirii, „spontaneitatea”  
scrierii unui jurnal în clipe rare  
de singurătate etc. sînt un procedeu  
literar, autorul urmînd 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 astea — și aici Holban, spre  
deosebire de Camil Petrescu, este  
proustian — iubirea crește atunci cînd  
nesiguranța se accentuează 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-  
tornicia 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-  
namicii sale psihologice. Ceea ce îl  
sîcîie pe el este ciocnirea 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-  
părtășită ci o viață intensă, cu emo-  
ții tari și spaime 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 cu sechestrări 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 văzînd 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 cît 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 arșițele 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. Sint fiecare nerv întins ca să vibreze la cea mai mică atingere. Dar de o mie de ori imi simt corpul prea firav ca să suporte aceste sbuciume, și mă plîng că n-am avut noroc. Și în ora cînd mă strecur printru 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 de a „ajunge“, tot așa Ștefan Gheorghidiu și ceilalți eroi înrudiți se comportă robiți tropismului de a atinge certitudinea. Și protagoniștii lui Holban au o dominanță 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 tensiunea emoțională după care rîvnesc eroii lui 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 *intenșitatea absolută*.

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

La 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 supraveghiați de autor care le desemnează acțiunile cu o obiectivitate, cu o „cruzime“ impasibilă ce amintesc de Racine ori Sadoveanu. În ciuda aparențelor, Holban este un excelent constructor, cărțile lui ce par o învălmășală de episoade, scrisori, telegrame, transcripții fugare, sint în realitate lucrute mozaical, cu un desăvîrșit 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 cîteva rînduri scrise de André 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 jeteés de tous cotés, le terrain de leur destinée*“ („*Corneille et Racine*“, pag. 60).

Ar fi interesant de discutat despre jocul cu timpul pe care aceste jurnal-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 depănarea unor *amintiri* pe care ascultîndu-le ori

repetându-le, un Fred ori 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 înțelesă 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“ („donné-présent au passé“), spune Sartre în lucrarea sa „L'Imaginaire“.

Eroii lui Camil și Holban trăiesc o bună parte din existență printre amintiri fantasmagorice ori imaginate 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 psychologie 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 („imaginé“) 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 vécu de l'avenir imaginé“.

Astfel încît, pe scena 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 împresurați de „figuranti“ — ci înconjurați neconștient de prezențe ambigue, aparținînd aici trecutului-amintire, aici prezentului-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 absență 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 Euri puternice și torturate, impunîndu-le o cunoaștere reală: războiul și proximitatea morții. Și atunci ele reușesc să ocolească impasul tragic în care au eşuat sau, poate, numai să-l amîne.



can. Și veșmintele eroilor lui Filimon sînt mai greoaie și mai orientale : anteriu și giubele, fesuri, brîuri în loc de fracuri, pălării, bastoane. Paralelismul între cele două romane e posibil și ariviștii au servit, după cum vedem, la fel de bine literatura franceză ca și pe cea română. Fascinat de perseverența cu care Crevel își urmărește scopul, Balzac păstrează față de el o atitudine rece, obiectivă, fără să-l facă odios ci, dimpotrivă, recunoscîndu-i deosebita inteligență, flerul și dotarea pentru afaceri, îndrăjinea cu care sacrifică goanei după bani toate celelalte activități, plăceri, interese. Dinu Păturică al lui Filimon e la fel de ingenios, dar portretul lui e un adevărat pamflet. Filimon e foarte supărat pe arivist și ne avertizează de la început că trebuie să fim și noi scribiți și să-i punăm ură. Portretul lui e un pamflet de la un capăt la altul. Comportarea arivistului nu mai are nimic omenesc. Legăturile omenesti, 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 contrastantă a lui Filimon duce la aceste efecte, dar că era psihologic explicabilă atitudinea autorului, pentru că la acea dată goana după bani nu atinseze o asemenea generalizare în Țările Românești și că ceea ce în Franța reprezenta un ideal de viață bungheză, aici încă mai șoca moralitatea arhaică, obișnuită cu eforturile disimulate, cu îmbogățirea incertă, cu renunțarea pe tăcute la omenie. Filimon mai întîlnește în realitatea românească și categoria atît de specifică, la un moment dat, a arendașului, uneori de origine greacă, străin de pămînt și interesat exclusiv de îmbogățire prin jaf. Acest tip a devenit 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 tablou 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 care știu cît de puțin va dura fericirea, cu mazișii rapide, cu îmboga-

gătiri și prăbușiri de averi, Dinu Păturică e portretul cel mai posibil : adică îmbibat de disprețul autorului, de una lui care arată cu degetul și înfierează. Un asemenea arivist nu putea decît să polarizeze, într-un gest moral, disprețul și pedeapsa autorului. Căci ceea ce i se atribuie lui Păturică drept lingușire, furt, jaf, luare de mită, falsificarea banilor, hoție în bunul public, schingiuirea țărănilor pentru a le smulge impozite duble sînt mijloace de îmbogățire cu iz urît, n-au eleganța bursei, speculației și plasamentelor, pentru ca jongleriile cu ele să ceară inteligență deosebită, agilitate, diplomatie și să fie dovada unui caracter tenace. Ceea ce face Dinu Păturică nu poate stîrni nici în ultimul caz privirea rece, eventual impresionată. 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 — Valérie Marneffe). Duduca îl va ruina pe perversul Tuzluc, Valérie va duce la sapă de lemn pe viciosul baron de Hulot. Asociația Duduca-Păturică, Crevel-Marneffe are un singur țel, cel financiar. Sînt mai degrabă societăți pe acțiuni, decît cupluri amoroase și, apoi, familii. Fiecare din aceste personaje e un arivist. Ceea ce are exemplar un arivist este tenacitatea întru îndeplinirea unui țel unic. Pentru el dispare complicația lumii și toate organele sale se adaptează la stabilirea acelei relații sociale, afective, fiziologice, ce îl pot conduce spre scop.

Dinu Păturică învață elinește pentru a citi Omer în original, își cultivează gustul și își aranjează un interior somptuos, face totul cu „o silință 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, ce indică ambițiunea și mîndria grosolană“.

Firesc este ca asemenea indivizi să izbutească. Și, în cărțile lipsite de patimă și realiste, chiar așa se și întîmplă. Crevel însă, și Păturică, Duduca și Valérie vor primi pedeapsa

într-un mod groaznic. Autorii îșiucid mîrșavii ariviști cu ajutorul unor înspăimîntătoare boli, sau fac să li se întîlnească coșciugele la o răsplîntie. Dinu Păturică moare în ocnă. Kir Costea Chioru e țintuit de urechi în fața prăvăliei sale, iar Kera Duda, pedepsită pentru necredința de cadu, e cusută într-un sac și aruncată în Dunăre. Pedepsa cerului și a pămîntului e zguduitoare și neverosimilă. După ce autonul și-a pus personajele să facă toate mîrșaviile cu putința (inclusiv trădarea de patrie), i-a ucis în cele mai spectaculoase moduri.

Verdictul e dat de simțul moral: oprobiul public, prin pierderea bunurilor cîștigate. Autorii sînt executorii testamentari, portăreii și preoții celor cărora le-au dat viața.

Cînd jurnalistică va lua amploare și situația socială va fi analizată acolo, literaturii îi vor reveni mai ușoare sarcini și mai specifice. Așa încît, Duiliu Zamfirescu nu trebuie să-l pună pe Tănase Scatiu al său să facă toate nelegiurile cu putința pentru a cîștiga avere. Atitudinea pamfletară s-a pierdut. A rămas însă antipatia vizibilă față de personaj. Ca și în *Ciocoiți 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 Gheorghiuță. La Duiliu Zamfirescu opoziția e de mari dimensiuni. Tănase Scatiu pătrunde în lumea celor nobili (Comăneștii), alterîndu-le condiția. El e fiul beției Profira și e o brută. A ajuns deja moșier și autorul nu-i iartă izbînda. Are cu țărani același mîrșav comportament pentru a-i da posibilitatea creatorului său să-l lase la sfîrșit pradă mîniei 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 sînt mult mai puțin auten-

tici decît Scatiu care rămîne un personaj notabil, un portret viu, un comportament posibil. Antipatia autorului îl ucide, dar nu-i dăunează prea mult, literar. Extrakția inferioară este blamul pe care distinsul îl acordă arivistului. Tănase Scatiu e deci fiul vicioasei Profira și are pentru ea un sentiment de dragoste filială care parcă îi accentuează aderența 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 lui artileria grea, la Duiliu Zamfirescu, romancier de mare interes, Scatiu e tratat cu o dizgrație spilkuită. E atitudinea dictată însă de concepția romancierului asupra ciclului Comăneștilor, un grup de romane, o istorie a unei familii care trebuia să dovedească alterarea speciei mobile prin imixtiunea unor ființe josnice ca Tănase Scatiu. Subordonat întregului, portretul lui 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 țărilor 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 sînt aici mîrșave; maltratarea, înșelarea, pauperizarea sînt vini prea grave pentru ca autorii noștri să nu fie îndemnați de simțul lor etic să le ofere făptuitorilor un final exemplar.

Prin 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 mentalitatea fatalistă a mamei lui, țărancă ardeleană ce știe că încercarea de a forța norocul nu duce la nimic bun. „Moara cu noroc“ e pornită și circiumarul începe să se îmbogățească. Dragostea lui pentru Ana e plină de duioșie, supunerea și respectul pen-

tru mamă sînt ca în tradiționalele familii ardelenesti. Cu datele pe care ni-l prezintă la început, Slavici îl poartă pe Ghiță pînă în final. Dorința de a cîștiga s-ar fi oprit poate la exploatarea cîrciumei, 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 cîștigului l-a luat în arendă și nu mai există decît două alternative: izbînda sau ruina. Situația e complicată, sentimentele devin complexe. Duplicitar față de hoțul Lică Sămădăul și față de autoritatea publică, Ghiță își schimbă și sentimentele față de familie. Situațiile au dramatismul unui film cu subiect far-west. Nu lipsesc pistoalele. Moravurile sălbatice ale porcariilor, cum spune G. Călinescu, au ceva din grandoairea 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 gîndește 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 supotă 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 hotărîrea personajelor sale. Gîndirea artistică a lui Slavici e cu

adevărat realistă, în sensul obiectivității.

Un caz deosebit este *Ion* al lui Liviu Rebreanu. Fără să se poată integra în categoria arivistilor, procedează totuși cu aceleași metode. În măsura în care vrea să dobindească, să-și schimbe condiția socială, aparține totuși categoriei. Dar pămîntul 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 gîndire, 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 renghiul pe care îl joacă socrului său. Șiretenia lui e doar de o seară. N-are durată. Apoi, celălalt instinot, cel erotic, îl învinge, pentru altă seară și Ion își găsește moartea, ca țaran ce vrea să cîștige pămîntul 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 dobîndă. Ion e un om, plasat într-o categorie anume, cu date omești clare. Încercarea de a face avere nu-l poate pune alături de cei care n-au decît acest scop și cănuia îi subordonează toate celelalte posibilități și condiții. Ion are în datele sale una care îl apropie de arivist. Atîta tot însă.

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

bucureștene, argoul vinătorului de zestre. În același timp e întregat în umanitate. Viziunea lui George Călinescu nu elimină nici o clipă din limitele umanului meschinăria, verbalismul pedestru, vulgaritatea covârșitoare, lipsa de orice criteriu moral a personalului. Stănică pune la bătaie iubirea (potrivirea) cu soția, moartea copilului său. Nu dă doi bani pe sine și nici pe ceilalți. Își închipuie că toată lumea e făcută din același aluat ca el și că toți vinează marea sursă care 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. Stănică e la curent cu totul, face toate calculele pentru combinația câștigătoare, se pune bine cu toți. E în același timp un linge blide umil și un general strateg, și nu ezită să spioneze pe gaura cheii, să șantajeze și să intre pe o fe-reastră pentru a fura o avere pe care, așezat, trăgea să moară moș Costache. Stănică este (în afară de Pirgu) primul arivist remarcabil de orașean. Ceilalți mari înaintași ai săi aparțineau țăranilor sau unor timpuri când orașul nu se divizase în cartiere cu rentă socială. Cum e firesc, consumând atâta energie, dorind și uneltind pe toate căile cu puțință, Stănică va izbîndi. Rol lung și de virtuozitate, arivistul lui Călinescu e compus cu poftă de joc, cu acel spirit de retragere în fața vieții sociale ce se învîrtește în favoarea categoriei lui Stănică. O armată de Stănici ar fi cucerit lumea. Lumea acelei mahalale. Rotofeiu cu părul dat cu brilliantină, volubilul, lingușitorul, umilul, parșivul Stănică 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, cu care ciclul început de

Păturică se încheie la aceeași literă și în același ton de pamflet. Desigur, disprețul covârșitor cu care își conturează Mateiu personajul are și ei implicații sociale. Poziția este alta. 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 sînt făcuți din *papier maché*, Pirgu le apare ca un model de portret. Magistrat în mișcare, îi urmărești zvîcnitul buzelor ce spun măscări, cliplitul ochilor plini de invidie și ura față de granddoarea 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 deznădăjduitor imoral, căci el exprimă totul în *vorbe*. Și tot ca Dinu Păturică ce îl avea pe Machiavelli în bibliotecă, Pirgu găsește că Montaigne „are părțile lui“. Portret patetic, colorat strident, Pirgu e mîlul ce inundă scările lumii țîntind 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 mai bucură încă în ochii autorilor români, la 117 ani de la naștere.



**ana maria rareș**

## **charles dickens: aventura-carte**

Soarta operelor de artă e tot atât de capricioasă ca și soarta omenească. O istorie care a fost scrisă pentru oameni mari a devenit poveste de copii, ca apoi să se întoarcă iar la oamenii mari. Încerc 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 sărbătorii în Renaștere, care, asemeni primei generații de zei, au fost stăpînii unei puteri fără margini și care, ca și ei înlocuiți de olimpieni plăpînzi și subtili, 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 sînt ceea ce era Pater Lorenzo pentru Romeo și Julieta : nu un om mare care-i înțelege pe tineri, ci închipuirea ideallă 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 întristate nu ne mai supără azi, așa cum îi supăra pe contemporanii lui. Dimpotrivă, adaugă un farmec aparte personalității umane a scriitorului, iar happy-endurile și proliferarea de sentimente filantropice sînt uitate pentru bogăția imaginației și neobosita inventivitate.

Privite de la înălțimea criticului de artă înfiorat de spațiile nesfîrșite ale lui Samuel Beckett, cele aproape două duzini de cărți plămuite de Dickens pot da impresia unei valori incerte. Densitatea de miez pare să lipsească uneori, ele nu sînt unitare, nu știu de unde să înceapă. Și totuși, esteful care vrea să pătrundă mai adînc misterul zămisirii operelor literare și amatorul de curiozități, dezabusat 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 cîteva lucruri tulburătoare de moderne, 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 rămîne nemuritoare atîta vreme cît mai oferă o posibilitate de interpretare inepuizată. Pentru romanul dickensian această posibilitate există încă. Mă opresc asupra sentimentului aventurii, aproape întimplător.

Există un sens înalt al aventurii, care într-un anumit context ar putea fi opus fantasticalui, cînd acesta înseamnă breșă produsă în miezul realului, structură adăugată structurii realității, mister ineluctabil, spaimă și simbol. Astfel, aventura ar fi căutare de extraordinar, 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, sentimentul fantasticalui 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 neîndoielnic 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. Asifel, în mod firesc, ești îndemnat să vezi în trama iscusit țesută a mularaj, 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 care depune mărturie pentru autenticitatea temperamentului lui de artist.

Fiecare urzeală de întîmplări luată în parte exprimă un cu totul alt aspect al genului acesta, pe care cu prudență îl numim *aventură*. Aleg, iarăși aproape la întîmplare, din vrafal de cărți — trei.

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

tul rostește memorabila profeție, motivul spînzurătorii — devenit simbol al întunecatei sufocării înteroare — sporește tensiunea pînă la limită. Acesta este cadrul în care 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 operei 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 poeticul simbol al unui labirint infernal. Un labirint infernal sînt străzile necunoscute pe care le străbate Oliver, cînd cu speranță, cînd cu groază în suflet. Iar în centrul acestui labirint se află Fagin, principiul personificat al unei lumi cu desăvîrșire 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 *in-cetățenie*, această aducere în *home* a aventurii și integrarea ei atît de perfectă în poezia confortabilului, inaccesibilă spiritului mediteranean. Apariții misterioase, întîlniri neprevăzute, presentimente și profeții, 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 carte a lui Dickens, la cea mai dickensiană carte a lui, plină de dragoste de viață și universală bunăvoință. Cu *Documentele postume ale clubului Pickwick* mă trezesc într-o Anglie de secol XVIII, puțin copilăroasă, puțin ridicolă, zugrăvită cu ironie ușoară și imensă tandrețe. Găsim aici „*a gentle and not unnatural progress of adventu-*

re", și dacă aventurile se succed mai mult la întâmplare, cu o libertate neînfrântă 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 maivă satiră politică și bonomie sprinteră. Romanul este un ultim copil întîrziat 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 *quête* a adevărului, a realității și a ființei sale intime, precum aventurile ilustrului Cavaler de la Mancha, devenit, cu scurgerea timpului, un „*scientist*". Dacă, așzideri strămoșului său, hidalgul Angliei victoriene pornește cu o părere preconcepută despre lume, iar experiențele pe care le întreprinde sînt sortite doar să-i confirme părerea, Mr. Pickwick privește totuși această lume dinafară, ca un reporter, ca Boz, ca un cronicar (în sensul conferit de Camus). Iar scutierul său este cel care știe că aparențele nu sînt realitate,

*Pickwick 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 întîmplă 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 spontive ale domnului Winkle, adunările de la *Eutucul și Coșofana*, aventura romanțioasă a domnului Pickwick cu femeia între două vârste, cu moațe galbene în păr și nenumărate alte aventuri la fel de nemaipeminte, 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 întîmplă a fi 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 casă-simbol. În cea mai unitară carte a lui Dickens, aventurile lui Pip, arhetipul eroului dickensian, sînt aceleași, dar lumea aventurilor aproape că se reduce la o casă. Nu orașul, ci *Satis*, casa formidabilei Miss Havishamm, 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 lumină, casa bătrînei domnișoare părăsîte, unde lumina nu intră de ani și ani, și lumea de afară (a fierăriei de exemplu), oprirea timpului în loc, exprimînd, în esență uzura timpului 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 formele vin de pe tă-

rîmul fantasticului și înscrisă tabloul în sfera cea mai sigură a așa-numitei arte clasice.

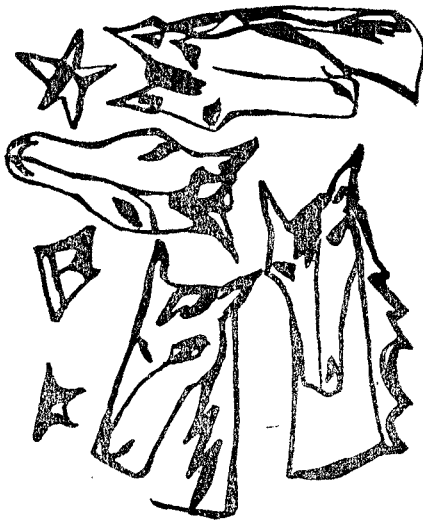
Romanul de aventuri este aproape întotdeauna și roman de dragoste. Cînd aventura nu-și află țelul în ea însăși ea îl găsește în căutarea iubirii. Este *Great Expectations* un roman de dragoste? Fiindcă ceea ce urmărește Pip cînd săvîrșește gestul clasic al eroului de aventuri — plecarea de-acasă —, este cucenirea Estellei. Un autentic roman de aventuri l-ar fi condus pînă acolo. Pip cucerește însă doar propria lui personalitate. Nici Pip, nici Bidy nu reprezintă dragostea în această carte ci Miss Havisham, iar pentru ea dragostea este reducerea la extremul masochism de a se transforma în călău nemilos pentru iubire.

Lumea reală a experienței din primele cărți ale lui Dickens se transformă treptat într-o lume imaginară. Pomînd 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 la care 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 decît temporală. Pentru el romanul este o călătorie, un drum de parcurs și în afară de Pickwick, toate celelalte cărți ale lui sînt o succesiune perfectă de întîmplări legate printr-o cauzalitate puternică. Această idee spațială e și ea proprie cărții de aventuri. Pînă 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 întîmplări 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 urzela de întîmplări, și destinul nu e de domeniul aventurii.



## graalul, mitul celtic al căutării

Mitul străvechi al Graalului, a cărui putere de sugerare a fost necată de-a lungul secolelor, provine, desigur, din faptul că obiectului — la început un *signifié* — i s-a substituit un ansamblu de idei și credințe, astfel cum se întâmplă de câte 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, încuviințată, 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 strâns sângele din rana lui Isus răstignit. Potrivit versiunii din secolul al XII-lea, dată de călugării de la mănăstirea 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 desăvârșite 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.

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

*nae*, scrisă de *Geoffrey de Monmouth* în 1137. Această operă a declanșat ulterior numeroase versiuni în Franța (*Geoffrey Gaimar*, *Chrétien 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 reprezentând personaje din legende arturiene și care datează din prima jumătate a secolului al XII-lea<sup>1)</sup>. 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 cândva.

Circulația legendelor celtice a fost intensă, atât prin tradiția orală, pe care, în mod firesc, au preluat-o barzii și au introdus-o în literatura scrisă, cât 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, cât și pentru etnografi.

După părerea majorității cercetătorilor contemporani, printre care vom menționa pe *Jean Marx*<sup>2)</sup>, *K. H. Jackson*<sup>3)</sup> și *René Nelli*<sup>4)</sup>, 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

<sup>1)</sup> R. S. Loomis arată că sculpturile poartă șapate numele: Artus de Bretagne, Isdermus, Galvagnus, Mardoc, Winlogee etc.

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

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

<sup>4)</sup> René Nelli, *Lumière du Graal*, Paris, 1951.

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

Viața de aventură a celților a creat o „morală a aventurii”, gre-fată pe ideea de *dar*, care în-deamnă la aventură. Pe acest te-meii mitul Graalului, cu numeroase reminiscențe păgîne, 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 accep-tat de Biserică, deoarece aceasta a sesizat simbul primitiv și pă-gîn 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 mî-năstirea benedictină Froidmont (de lingă Beauvais), care atesta că le-genda Graalului se găsea mai de-grabă în bibliotecile nobilimii decît în ale mînăstirilor. Poate că astfel s-ar putea explica și pierderea mul-tor texte ale ciclului arturian.

Numeroși sint astăzi celtologii care găsesc originea legendei Graal-ului în basmul popular al lui *Kul-weh*<sup>1)</sup> și *Olwen*, numit uneori și *Vișul 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 po-vestirea despre regele Artur. În același basm și în legenda *Pere-dur*, Graalul mai reprezintă o *far-furie adîncită*, în alte povestiri un *ceaun*, sau un *corn al abundenței*, toate ineputabile.

1) Pronunție: [ˈkʰulhuːx].

Ca de altfel mai toate legendele ciclului arturian, și basmul lui *Kulweh* și *Olwen* își are originea în insulele britanice și anume în Țara Galilor<sup>2)</sup>, peninsula Cornwall și Irlanda, ținuturi în care celții s-au refugiat cînd au fost izgoniți spre vest de către invadatorii an-glo-saxoni în secolele V—VII ale erei noastre.

Prezența legendelor arturiene în nordul Franței este ușor explica-bilă, deoarece Bretania a fost recel-tizată în secolul al VI-lea prin aflu-xul masiv de refugiați din insulele britanice, îngroziți de valul năvăli-rilor anglo-saxone. Contribuția Bre-taniei la variantele legendei Graal-ului este însă redusă față de bo-găția tradiției, mitologiei, detaliilor toponomastice, istorice și pseudo-istorice venite din Țara Galilor, Cornwall și din Irlanda.

Narațiunile epice din Țara Ga-lilor și din Irlanda abundă în re-latarea actelor de curaj ale eroilor care se duc pe celălalt tărîm, fie chemați de către o zînă, de către un zeu sau erou, fie atrași de do-rința de a cuceri un obiect ferme-cat — talisman cu puteri magice — și care înving toate piedicile prin curajul lor sau ajutați de perso-naje cu puteri supranaturale.

Prin năzuința de a atinge zone superioare, chiar a inaccesibilului, și dobîndirea unui ideal, *Peredur* din legendele Țării Galilor, *Perce-val* 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 condi-ției umane.

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

2) Nennius și primele surse istorice scrise ale Țării Galilor dovedesc că an-samblul de legende despre regele Arthur sint *weise*.

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.“<sup>1)</sup>

Cavalerii Graalului sau tinerii Feți Frumoși întreprinzători sînt, poate, expresia unui mit, în sensul dat mitului de „istorie adevărată“<sup>2)</sup>, 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 mînunchi 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 învîluie gîndirea. Sufletul și mințea 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 neîncepută, sau laptele de la iepele sălbatice 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 găsise la zmeii de acolo. Băiatul unui văcar prinde o zeiță care se scîlda 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).<sup>3)</sup>

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“.<sup>4)</sup>

Asemănarea dintre Făt-Frumos și eroul Graalului, care poate găsi și atinge potirul minunat izbîndind numai grație calităților sale morale, mi se pare izbitor: 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 anumite 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 românesc“, este ignorat de raționalismul epocii clasice, redus de poeții următori la simplă povestire, pentru ca să fie redescoperit de romantici.“<sup>5)</sup>

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. Albères<sup>6)</sup> asupra romanului modern, vom menționa numai cîțiva

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

<sup>4)</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>5)</sup> R. M. Albères, *L'Histoire du roman moderne*, Albin Michel, Paris, 1962, p. 281.

<sup>6)</sup> *Ibidem*, op. cit.

<sup>1)</sup> Mircea Eliade, *Traité d'Histoire des Religions, l'Espace sacré*, Paris, p. 326.

<sup>2)</sup> 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 plătutudinea burgheză cu visarea evanescentă, pe de altă parte imagini groțesti. El va fi acela care va influența pe *Gérard de Nerval* în *Sylvie*, acea căutare a sensului intim și profund al vieții, întrezărită de scriitor cândva în copilărie, pe peluza unui castel medieval.

*Clemens Brentano* (1778—1824) oscilează în opera sa între mister și grotesc. *Adalbert von Chamisso* (1781—1838) îl face pe Peter Schlemihl să-și vîndă 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 Hölderlin* (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 vrăjît (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, poeții 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, transpunînd

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 Sanggreall), în care Lancelot se lasă ademenit în regatul zinelor. *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 legendele arturiene. *William Morris* (1834—96) ale cărui izvoare de inspirație, de o bogăție rar întilnită, 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* (1882). 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 *Renașterii celtismului* (*Celtic Revival*) între anii 1885—1895, inițiată mai întii la Londra, apoi transmisă în Irlanda. Stimulați de valul romantismului, poeții, scriitorii și dramaturgii 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 re trăiește 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). Gînditorul 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 cu 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 simbolști 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 inaccessibile, 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 „fetișe 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...“).

„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, instirct, brutalitate, luînd diferite nume, ca Amfortas, regele paznic al potirului, pe care-l pierde păcătuiind, 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 desăvîrșirea, „bătînd lumea“, a-cestă lume ce se desfășoară pe măsură ce se consumă existența noastră în luminile și penumbrele sufletului nostru.

4) 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 numele sfintei mișcări și al vi-

tezei acestei mișcări (formula, 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 vîndut 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, scoțîndu-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 profesionalism 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.

*Crèvecoeur* scria în 1782, într-unul 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. V-aș putea arăta familii în care bunicul*

e englez, dar soția lui e olandeză, fiul 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 uelțe care însumau 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 înconjurător, omul căpăta și el, printr-un involuntar mimetism, însușiri similare.

„If 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, împrejurarile 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 căpăta de la vreo instanță superioară, de la vreun înțelept arbitru, justificări. Succesul neapărat, regula din care au decurs mai tirziu 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 înfrînt, vina nu-i a nimă-nul, 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 cite se spune și se scrie, principala componentă a conștiinței americane — 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 acea 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 principial. (Poezia lui Whitman, proza lui Steibneck 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 semnificativ 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 înasimilabil, 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, nobile 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 cu 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 pur 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 stânjenesc ritmul epic. Deși aici scopul final — întâlnirea 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, cît 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 societate și contemplație. Clădind o societate de un tip cu totul nou, oamenii nu puteau citi cărți prea rafinate. Aventura se recomanda ca gen optim. Un suflet bătrîn și sarcastic ca *Mark Twain*, atît de îndepărtat de nordul activ și înnoitor, a trebuit să se supună și el gustului național. Chiar dacă prin vîrsta eroilor *Tom Sawyer* și *Huckleberry Finn* aventura era dinamitată pe 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 alții 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, cît 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 cîțiva 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 depreziunea. Aventura în industrie era

de rigoare, pe măsură ce aventura în propria conștiință era aminată ori 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, cu 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 picarească 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 târziu, 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*, evocînd războiul, revine la atmosfera înspăimîntătoare a țărîmului sălbatic, pe care însă nu mai pîndesc fiare necunoscute ci oa-

meni necunoscuți, în speșă 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 adînci sînt operele cîtorva 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 voi ajunge mereu și oarecum fără scop. Această diasporă 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, tipic picarești 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 obosi, 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 recupera. Erau păpuși trase de sfori și mimîndu-și rolul sublim. Au rămas doar realele, cumiști și neputincioase să iasă din constantele mediocrității laudabile, exemplare și nenorocite fără tragism: naratorul cel așezat și bun care șchioapătă și gîfne pe cărările pierdute de alții, cusutorea cea din cale afară de modestă și altruistă, și mai ales bătrînul Belizarie care nechează și moare jalnic, mască grotescă și demascatoare a feeriei.

Cartea lui Alain Fournier, recită 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 rămăsese în amintire. Putea fi altfel? Nu cumva aceasta e condiția oricărei realizări, a oricăror transfor-

mări în realitate a ceea ce a căpătat ființă în universul reveriei? Aventura umană nu e, prin excelență, adolescentă? Căutînd veșnic, dar distrusă de găsire? Existența lui Icar e contrazisă de căderea lui?

În ultimă instanță, cu poezia lui inevitabil vetustă, cu simbolismul lui naiv, romanul lui Alain Fournier rămîne în istoria literaturii tocmai pentru că explicitează o tematică altfel atît de profundă încît 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 recherche du temps perdu* și că unul din capitolele din *Le grand Meaulnes* se intitulează *A la recherche du sentier perdu*. Nici vorbă de influențe reciproce. Alain Fournier e un martor al epocii sale și, dincolo de romanul care l-a făcut celebru, își afirmă postum prezența prin vestita corespondență cu Jacques Rivière, documentul cel mai pregnant al angajării tinerei generații de la 1900 în mișcarea literară modernă. Oricum, însă, în căutarea a ceva pierdut e doar factorul comun în două variabile divergente. *Țîmpul* e, pentru Proust, pierdut dar reconstituibil. *Le temps retrouvé* este o ajungere în autentic. *Cărarea pierdută*, a lui Alain Fournier, nu poate fi regăsită decît odată cu pierderea ei iremediabilă ca drum de acces spre un miraj cîndva perceput. Căutarea proustiană este autotelică și se rezolvă în viața interioară. Cealaltă căutare este insolubilă: ea are nevoie de confirmarea de către real a irealului; păstrarea în ireal îl lasă nesatisfăcut pe căutător; confruntarea cu realul îl face tragic. Existența aventurierului în urmărirea a ceva dinafara 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. Eul își condiționează aventura, căutarea, existența, de un Altul și fiecare 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, umele 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 Młosz, în 1904, *Singurătatea sonoră* a lui J. R. Jimenez, în 1908, ș.a. *Singurătate*, înainte și după aventură, e o situare față de realul care începe să fie resimțit ca alienant iar simbolismul lui Verhaerem 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 refugului“. Și nu e semnificativ că Ruben Dario, după *Cîntece 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 donquijotescă, văzută nu ca grotescă ci ca o căutare imposibilă și sfîșietoare 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, barrésist și d'annunzian al *singelui, voluptății și morții*, al *omului liber și dușman al legilor*, al *copiilor voluptății* apare poetizat în fervoarea aventurii neîntrerupte a căutărilor din *Nourritures terrestres*, realizări prin întoarcerea la senzual și natural ale unei existențe voit disponibile. Cărarea pierdută își are correspondentul 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, Ménélaque se ascunde îndărătul cîismului pentru a nu-și asuma tragedia 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: Montherlant duce la Céline sau Drieu la Rochelle, Ernst Jünger e sfișiat, ca Meaulnes, între vis și realitate, Malraux și Saint-Exupéry se angajează efectiv într-o bătălie pe viață și pe moarte. Și care putea fi reîncarnarea lui Meaulnes dacă nu Saint-Exupéry vișind și luptînd, pilot de performanță și pilot de război, întîlnindu-se cu *Micul Prinț* căzut din irealitate și căzînd el însuși, neștiut și „nedomesticit“ 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 *Sahară* sau o *Siberie*, lumi arzătoare sau frigorigerice, reale și totuși ireale prin necunoscutul lor. 1913 e și anul lumilor descoperite de Blaise Cendrars, Valery Larbaud, Ardengo Soffici. Anul următor e a lui *Locus solus*: Raymond Roussel vine din *Cîntecele lui Maldoror* și se îndreaptă spre suprarealism, în căutarea unor aventuri inedite, confundînd călătoria reală cu cea imaginată. 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 încheie în cercul ei și labirintul poate fi iluzoriu dar subiectiv resimțit ca atare, precum în *Tezeul bătrînului Gide*. Sau, ca într-o imagine borgeșiană, 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.

Parafrazîndu-l pe Max Planck (*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 implinească 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 înfrîneze imaginația.

Ceea ce înseamnă că intră în cercetarea sa (în creația sa) o parte apreciabilă de arbitrar și de incertitudine...“ Planck polemizează cu profanii care nu înțeleg opoziția dintre „adevăr“ și „validitate“ în fizică. Dar cit de absurdă e critica profanilor la adresa universurilor poetice care le apar, în confruntarea plată cu 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 écrire des choses qui ne seroient estre“ și îi reproșa lui Cervantes că în *Dor Quijote* se află întâmplări „qui ont fort peu d'apparence de vérité“. 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 esveillé“. Nathalie Sarraute, în numele oricărui creator de univers, poate replica: „Le monde s'étendait devant moi comme ces prairies des contes de fées“ \*). Poetul nu greșește când „crede“ că e treaz deși visează. *Aventură-căutare-existență* înseamnă, pentru literatură, triumphiul sacru al universului imaginat. Alain Fournier rămâne o emblemă pentru cel ce vede, ca Jean-Pierre Faye (cf. *Le récit unique*, 1967, unde e citat și uitatul Charles Sorel) în Raymond Roussel „un copil din flori al lui Jules Verne“. Roussel, aventurierul prin poezie, „inventase — cum scria Michel Foucault în cartea despre el — spații și geometrii inutile până să înceapă a le popula iar «ființe literare»“. E menirea constructoare a poezilor.

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

Isabelle: tinără mamă, citește. Fratele i se uită peste umăr: e *Legenda 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 — continuă Isabelle — am văzut deodată lumea în fața mea se ivea din noapte lumina supranaturală, precum o mare grădină întunecată apare brusc în lumina albă a lunii care tocmai trece dincolo de zid.“ (*Lettres d'Alain Fournier à sa famille*)



al. sever

## arsène 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 Arsène Lupin nu coincide întru totul cu istoria propriu zisă a aventurilor. Există o viață secretă a lui Arsène Lupin: istoria originii și a educației sale, aceea infinită a amorurilor, a căsătoriilor și a paternității sale care dovedește, între altele, că Leblanc a simțit nevoia de a spune mai multe despre eroul nostru, ceea ce a și făcut, chiar dacă cu sgarcenie, cu stângăcie și cu inconsecvență. Abia într-o scriere relativ târzie din seria aventurilor (*Contesa de Cagliostro*) aflăm că Arsène e fiul lui Théophraste 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 profesoară 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 excroat (*Lada de fier a Doamnei Imbert*). Infașibilitatea vine cu vârsta.

Dar dacă Leblanc 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 Arsène 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 principal 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 Leblanc, ci de aceea „oficială” cu care a fost hărăzit din generozitatea autorului). E o problemă pe care Leblanc a fost obligat să și-o pună. În *Confidențele lui Arsène Lupin* (episodul *Edith au cou de cygne*) aflăm dialogul acesta cum nu se poate mai revelator.

— „Iată (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 decît 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 vorba să te atingi de ceea ce îmi aparține. Atunci devin feroce. Oh! Oh! punga mea (subliniez e a autorului), portofelul meu, ceasul meu... jos labele! Am, iubitele, 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 decît dacă ștregările sale sînt comise spre paguba bancherilor veroși, a baronilor nemți, a streinilor suspecți, a societăților financiare și anonime...“ Practic, Lupin este un burghez cu fumuri nobiliare care jefuiește în lumea bogătaşilor, 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 n-ar fi destul să definească personajul; el este, în același timp, un hoț generos, capabil să îndrepte consecințele unui jaf imprudent, să înapoieze o bijuterie (*Colierul reginei*); să jefuiască un asasin (*Perla neagră*); să redea un fiu primejduit mamei sale (*Inelul nupțial*); să îmbogățească niște nefericiți deslînd o șaradă care pe celălalt este o comoară (*Semuul umbrei*), să dăruiască unei mănăstiri o zestre obținută printr-o căsătorie fictivă (*Cășătoria lui A.L.*); să îmbogățească o orfană cu averea jefuită de un unchi machiavelic (*În virful turnului*); să salveze un inocent din spîn-

zurătoare (*Cana de apă*); să apere o femeie de acuzația de crimă (*Duduia cu ochi verzi*); să înapoieze 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. Arsène 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 căciua: Arsène 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 Leblanc e panașul. Fanfaronada! Ironia! De aici și nesfîrșitele lui farse, unele excelente; de aici înclinarea de a trage pe sfoară, deopotrivă, bandiți și polițiști; de aici nesfîrșitele „circulări“ trimise presei și cărțile de vizită lăsate la locul jafului, gesturi cel mai adesea gratuite, „neserioase“, dar grozav de edificatoare pentru stilul lupinesc. Arsène 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 Leblanc: 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-politiștului; el cedează aci, în primul rând, nevoii reale de a oferi spiritului său proteic o arie de luptă incomparabil mai largă decât aceea pe care hoția și excrocheria o oferă instinctului său de haiduc generos. Nici în privința asta nu-i lipsea lui Leblanc 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 Leblanc a avut în față experiența decisivă a lui Conan Doyle. El l-a conceput pe Arsène 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 târziu“, e de fapt prefața unui întreg roman dedicat luptei dintre cei doi mari, hoțul și detectivul național: „*Arsène Lupin contra lui Herlock Sholmes*“. Numele lui Sherlock Holmes în grația lui Leblanc trădează nu numai înclinarea autorului pentru parodie și gustul eroului pentru farsă, ci însuși spiritul polemic al „intrecerii“. E o luptă a creșterii, ca să folosim formula strindbergiană, o luptă în care va învinge, firește, francezul.

Ce-i drept, imaginînd această confruntare, Leblanc, 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 regelor Franței*), Leblanc 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 Arsène

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 Arsène Lupin, cînd îl punem alături de Sherlock Holmes (sau de Herlock Sholmes, cum îi spune Leblanc), 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 aceluia 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 Panza 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 megaror; 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. Arsène 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 iubite și de îndatorate; căsătorit de cîteva ori, văduv (firește, pentru ca să i se cruțe gentilomului păcatul bigamiei), cu cîteva rînduri de copii (unul, Jean, dispare la naștere, răpit de geloasa contesă de Cagliostro, altul, o fată, Geneviève, e gata să

se mărite în fascicola „813“ cu un soț 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 tainețe, o locuință de fapt labirintică, întotdeauna cu mai multe uși decât poate imagina un om cumsecade.

Ca fizionomie morală: francezul e profund „neserios“. Englezul e grav, chiar când 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 citeșc zimbînd. Aici crimele nu înfioară pe nimeni, iar ucigașii, sadicii, sau nebunii sînt absolut plictisitori. Leblanc n-a putut fi niciodată autorul unui roman de atmosferă așa cum e Doyle în *Cîinele 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 Arsène Lupin care aranjează, era să zicem care machiază, realitatea potrivit unei preziceri seculare, anume pentru ca „să se împlinescă scripturile“; în același timp, nimic mai grotesc ca episodul în care Lupin, deghizat în druid, joacă țonțoroiul în fața ucigașului sadic înmărmurit să constate că prezicerea se împlinește întocmai, în toate detaliile ei. Leblanc are probabil naivitatea de a crede că îmbină, 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 mai 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 Leblanc 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 nișel 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. Arsène Lupin e cameleon din vocație; ca odinioară Vautrin, cunoscut în lumea ocașilor cu porecla faimoasă Îrșală-Moarțea și aiurea, sub numele onorabil al abatelui de Herrera, Arsène Lupin folosește o întregă colecție de nume: Paul (sau Bernard) d'Andresy, Horace Velmont, colonel Sarmiento, cavalier Floriani, 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 întrupează. Arsène 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, cineață la cutare înalt demnitar; dacă e don Luiz, apoi e un adevărat conchistador, atît numai că a renunțat la corabia cu pinze în

favorarea unui submersibil modern și comod; dacă e Lenormand, șef al siguranței, se îndeletnicește 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, Arsène Lupin are mereu nevoie de un alt nume și de nesfârșite îndeletniciri 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 sînt 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. Cînd Lupin negociază într-o închisoare parisiană cu Kaizerul, introdus incognito, afaceri de stat care angajează soarta Franței și a Europei (episod, de altfel, perfect absurd), el trebuie să aibă, asemenea lui d'Artagnan, sentimentul, oricît de obscur, că face istorie. Asemeni abatelui de Herrera care concepe, în spatele lui Lucien de Rubempré, 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, compromițînd întreaga mașinație. Notabilă, pentru definirea 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 gentleman-combrioleur. Am fi ispițiți chiar a zice că avem aci mai mult decît expresia unei megalomanii: semnul unei năzuințe titanice pentru

o existență atotcuprinzătoare. Aventurile lui Arsène Lupin sînt un fel de Comedie Polițistă după modelul *Comediei Umane*, cu un personaj care năzuește, asemenea scriitorului însuși, să se substituie tuturor personajelor, chiar și polițistului care îl urmărește. Ca o divinitate asiatică, Arsène Lupin are o mie de fețe și adună simultan sub sceptrul 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, Arsène Lupin e intruchiparea eroului unanim generos. Sherlock Holmes nu iubește pe nimeni, compasiunea lui e principală, generozitatea lui e în însăși formula profesiunii.

Educația englezului este strict științifică. Are cunoștințe mai mult sau mai puțin întinse în geologie, botanică, anatomie; în ce privește chimia, dreptul, literatura senzațională și criminalistică, acestea sînt pasiuni absolute. E în același timp un amator de artă: scrie o monografie despre motetele polifonice ale lui Lassus, — lucru poate nu cu totul lipsit de semnificație dacă te gîndești la arta eminentelor polifonice a detectivului de a înnădi indiciile și de a urmări simultan mai multe piste, — o alta despre vechi manuscrite; 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 sînt instrumentele unei științe a apărării; pînă și recreația, eminentele intelectuale — 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-

nuoasă a existenței sale frământate. În închisoare citește *Centul eroilor* de Carlyle (A. L. *Gentlemen-cambrioleur*)\* ceea ce va să zică că ambiția sa e orientată de gustul faptelor 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 e 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 radium și Arsène Lupin dă explicații cu privire la unele fenomene de iradiere, ba pomeneste 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 Arsène Lupin explică o succesiune de asinate 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 fi părut lui Leblanc foarte interesantă căci mai reia 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 adjudece o comoară. Povestirea e de astă dată stupidă și incredibilă, dar explicația crimei începe, ca și în *Dama cu satirul*, prin demontarea mecanismului secret al demenței. De fapt, explicațiile sînt, în toate cazurile, pseudo-științifice; Arsène 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, Leblanc rămîne un literat pentru care știința este un motiv literar ca oricare altul.

Arsène Lupin, învingător al lui Sherlock Holmes, asta ar fi în concepția lui Leblanc nu neapărat victoria unei metode deosebite, ci triumful unei inteligențe superioare. Dar care e, în definitiv, criteriul acestei superiorități? Leblanc n-o spune nicăieri lămurit, dar ea e implicită în condiția eroului său.

Inteligențe logice avem în ambele cazuri. Pentru Leblanc însă s-ar zice că logica lui Holmes e mai terestră, are întotdeauna nevoie de un suport material (de un indiciu). Logica lui Arsène 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 sînt apoi mari vînători, în sensul cel mai propriu al cuvîntului; vînătorul este de altfel strămoșul direct al detectivului; vînătorul caută urme de pași și crengi rupte, indiciile lui sînt 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



vânătorului s-a rafinat, dar spiritul e același. Lupin, în dubla ipostază a urmăritorului 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 enigmaticele 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 nerumărate șarade în sensul cel mai exact al cuvîntului (vezi *Conversa de Cagliostro*, *Șaptele de cupă*, *Herlock Sholmes sosește prea tîrziu*, *Jocul razelor*, *Semnul umbrei* etc.). Uneori loviturile pe care le pune Arsène Lupin la cale sînt ele înșile sub semnul șaradei: au adică logica unui cap eminentamente inteligent; ca polițist desleagă șarade, ca hoț, 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 Leblanc, victoria lui Arsène 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 Leblanc e aceea că mijloacele lui Lupin ar fi mai mari și deci mai eficace. 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 decît 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 Leblanc, 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 orologului*). 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 Leblanc. Și nu numai în povestirile cele mai reușite, dar și în momentele cele mai bune, Lupin e singur. Ori de cîte ori dă soluția unei enigme prin simplu efort intelectual, Lupin e, de fapt, în postura lui Holmes. Nu-l mai deosebește atunci de Holmes decît heraldica mondenității: jobenul și monoculul; cu șapca în cap și cu pipa în gură, Lupin poate să se substituie în toată liniștea lui Holmes însuși. Fără să vrea, Le-

blanc se apropie de idealul lui Doyle și idealul ar fi acela al eroului lui Poe care desleagă enigme polițiste fără să iasă din casă. Azi știm că idealul detectivului absolut ar fi acela al unei mașini electronice careia i s-ar programa toate indiciile 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 e tot atât de abstractă ca aceea a lui Holmes.

Ultima iluzie a lui Leblanc e aceea legată de forța psihologiei. Psihologia lui Holmes a rămas, s-ar zice, tributară studiului fizionomiei; Lupin ar merge mai adânc: e psiholog; într-un film văzut întimplător, 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 bur, 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; Leblanc e un epigon isteț.

Alături de Lupin, tumultos, fantast 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

fringerea programată de Leblanc în fața lui Lupin e în primul rând, o greșală estetică. Holmes e, prin definiție, invincibil. Invincibilitatea acestui Făt-inteligent, 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 re-găsim în toată descendența literară a lui Holmes, de la Arsène Lupin la Sfântul. Dar Holmes e mai mult decât invincibil: e nemuritor. Lucru pe care nu l-a înțeles prea bine nici Doyle însuși. Când Doyle, mai ostentiv 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 în viața 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! Piră și seriarele 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 Leblanc genul e impur: romanul polițist se împletește cu aventura sentimentală, uneori chiar cu aventura exotica; se simte încă prea mult în el „Misterele Parisului” și adesea chiar tradiția împovărătoare a „Comediei umane”. Dar interesul unui personaj ca Arsène 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 sînt întotdeauna în funcție de un polițist ipotetic, deducțiile celui alt 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 sînt 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 adâncă decât lasă să se creadă titlul cărții și chiar capitolul destinat beletristicii criticului (schițele și povestirile de tinerete, romanele maturității, memorialistica). Aceasta permite, cum sintem 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 posibă. Olimpianismul lovinescian, fără a fi o atitudine de împrumut, este unul din polii psihologiei criticului, străbătut doar în ascuns de apeluri contrarii, de o tersiune cu răbufniri uneori în afară. Ileana Vrancea postulează existența unei drame a creației care l-ar fi stăpinit 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 intimidează pe Ileana Vrancea, ba s-ar spune că o stimulează în lansarea unei ipoteze cutezătoare. Reconoscînd justetea aprecierii, adăugînd două noi argumente întru confirmarea sentinței, criticul reclamă totuși reconsiderarea, din perspec-

tiva propusă, a producției literare lovinesciene, cu făgăduiala că aceasta va dobîndi astfel un spor de atracție artistică: „Eliminînd deci din discuție orice abordare de sine stătătoare a beletristicii și privind-o ca parte integrantă a unei structuri unitare, ea capătă atributele unui rezervor fosforescent, care își aruncă din interior luminile asupra criticii și asupra psihologiei estetice a scriitorului. Ca valori autonome, romanele apar plante plîpînde, racordate la întreg, la zona dominantă a criticii, seva lor colorează prin ramificații nebănuite un teren a cărui vastitate punctează repere distincte. În ipostaza dobîndită prin această racordare, și beletristica apare în altă lumină; unele din elemente, cărora li s-a conferit valoare (eleganța stilistică), apar mult mai puțin strălucitoare, în timp ce altele, tratate îndeobște cu asprime (paleologia personajelor) își dezvăluie fațete nebănuite“ (p. 16). Cum se articulează supoziția? Structură fundamental 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 solicitările multiple ale firii sale (printre care era cea mai puternică chemarea critică, în genere, aplicarea studioasă), el poartă blestemul spiritelor 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-confruntării, pînă la aprehensiunea rătării. Hotărît, tobași, a-și înfrunta „demonul“ originar, E. Lovinescu nu numai că, din pudoare și orgoliu, și-ar fi tăinuit îndoielile, dar ar fi lucrat împotriva naturii lui divergente, consacrindu-se edificării sistematice a operei sale epice, ridicînd roman după roman, cu o tenacitate chinuitoare, nu o dată iluzionată în privința rezultatelor, de regulă însă clar-văzătoare, lipsită de prezumție, de hipertrofia propor-

ților. „Pentru E. Lovinescu, spune Ileana Vrancea, năzuința supremă, azul principal în jurul căruia se concentrează toate firele, este înră-nirea vocației epice și, în același timp, conștiința debilității ei“. Conform diagnosticului exegetei, dualitatea aceasta dureroasă poate fi dedusă din mărturisirile piezișe ale „victimei“, făcute prin intermediul personajelor alegorice din întiul volum de „Critici“, apoi din subiectul de doctorat parizian („Jean Jacques Weiss, un poligraf de mare talent risipit“), din cultul pentru Titu Maiorescu ca personalitate polivalentă, din studiile închinat lui Asachi sau Negruzzi, ca figuri judecabile „după inițiative și nu realizări“, dar mai ales din tipul eroului favorit al romancierului, veritabil alter ego. E vorba de Bizu din romanul cu același titlu și prototip al lui Eminescu din „Mite“ și „Bălăuca“ dar și de Diana din „Firu-n patru“ sau de Mili, prezentă în romanul căruia îi imprumută numele, și în „Acord final“. Sensibilitatea extremă, introvertirea, înclinația spre idealizarea raporturilor umane, oroarea de brutalitatea simțurilor și, în genere, de pofta de a trăi cu toate instinctele, în avantajul unei atitudini contemplative, vecină însă cu abulia, și a unei intense capacități reflexiunii, iată notele caracteristice tipurilor de predilecție ale lui Lovinescu romancierul. Simpatia părintelui lor, perceptibilă și prin contrast, prin averșiunea față de temperamentele prea carnale (masculine ori feminine, n-are importanță), le acuză caracterul de proiecții subiective, de fantasmă ale uneia și aceleiași conștiințe: E. Lovinescu. Anchetă Ileana Vrancea identifică sigiliul modului de viață și visele lovinesciene despre societate și individ, despre bărbat și femeie, bătrâni 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, retractili, transparenți ca în imaginile de paradis ale copilăriei. Pentru

Ileana Vrancea, și modalitatea analitică a scrisului lovinescian din seria romanelor citate reflectă complexiunea autorului, alcătuirea lui timidă, meandrică, alarmată de frica sacrificării nuanțelor sau a ignorării resorturilor delicate ale sufletului. Așa s-ar explica, între altele, admirația și sentimentul de inferioritate încercat de E. Lovinescu în fața Hortensiei Papadat-Bengescu, care, din ucenic al atelierului „Sburătorului“ apare drept maestră și zeiță tutelară. În ce privește „Mălurenii“, roman de dimensiuni enorme, rămas neterminat și publicat numai fragmentar, acesta reflectă voința de realizare într-o formă impersonală de obiectivare, într-o construcție epică tradițională. „Judecând după fragmentele publicate, intenția de cuprindere monografică prin ritmice alternări de planuri pare evidentă“, notează Ileana Vrancea. Intenția, într-adevăr, a fost aceasta. S-a înfăptuit însă? Comentatoarea răspunde în câteva rinduri negativ, precizând că romanul are valoare de simptom, învederând sfortarea de ieșire din sine a scriitorului, de depășire a tipului de erou apatic, prin concentrarea în jurul pasiunilor vieții — ariviști triumfători sau prăbușiți în luptă — respinși de la „festinul existenței“, nu datorită lipsei de vocație, ci slăbiciunilor de „ca-racter“, vulnerabilității armăturii lor sufletești, tarelor personale sau hereditare (degenerescența). În ciuda restricțiilor proclamate, Ileana Vrancea se antrenează într-o analiză disproporționată față de valoarea artistică a cărții, expunând pe larg acțiunea, deșirând 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 paralele între *Mălureni* pe de o parte și „*Craii de Curtea veche*“, „*Lunaticii*“, și epica călănesoiană, și pe de alta, să citească în cel dintii un model, e drept inconștient asimilat, pentru celelalte. Concluzie greu acceptabilă, de n-ar fi decît din considerente materiale („*Mălureni*“ 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 disproportionat 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 unor fragmente, că Lovinescu nu a biruit o himeră: Mălurenii, ca frescă epică de largă respirație există*“). Dar asemenea inconsecvențe, ivite poate în vertijul condelului, căzut victimă deliciilor analizei, sînt neglijabile. 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 suscit-o temperamentului său, în

fond puternic subiectiv, E. Lovinescu a devenit un critic artist, un critic promotor al valorii *unicității* și al singurei metode adecvate percepției acesteia: *portretul* (critic). Motiv pentru care, preluînd și formula lui Thibaudet referitoare la critica artiștilor („*à côté des maîtres de la critique il y a la critique des maîtres*“), Ileana Vrancea vede în impresionismul criticului lovinescian biruința artei portretistice a romanțierului Lovinescu. Întreprindere efectuată cu un patos, cu o incitare ce o face să regăsească chiar în paginile lovinesciene despre scriitorii minori, în rîndurile cele mai înveninate de resentimente și de mizantropie ale memorialistului, ori în operele lui de istorie literară, impersonale în principiu (monografii despre Titu Maiorescu, Antologia junimiștilor, etc.) amprenta unui talent portretistic atît de viguros, încît purtătorul este denumit „maestrul criticii maeștrilor“. Ne miră însă că, lansînd supoziția transferului de mijloace pentru a elucida natura criticii lovinesciene, Ileana Vrancea nu a extins „drama“ artistului la întreaga psihologie a criticului. Oare tensiunea subiectiv-obiectivă din conștiința lui E. Lovinescu romanțierul 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 judecăți 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, cronica literară a „Amfiteatrului“, revistă circumscrisă la cercurile studențești; trăsătura, decurgînd probabil și din temperamentul laureatului, face parte din maniera lui critică, din întreaga lui atitudine față de fenomenul literar. Spre deosebire de alți emuli de aceeași vîrstă, Mircea Martin, luînd în mină pana, nu o confundă

cu mijloacele de produs zgomot sau, dacă preferați, focuri de artificii. Nu cred că, oricât de bănuitori am fi, putem depista în paginile cărții urmele ostentației, ale efortului, fie și reușit, de a smulge spectatorilor din marginea arenei literare aplauze, prin demonstrații de jonglerie intelectuală, de pretenții savante, de personalitate „originală”. De o seriozitate profesională consecventă, lipsită de maliție dar nu și de flexibilitate, de destindere a tonului, Mircea Martin trece direct la obiect, nu atât din grija de a-l delimita, cât de a-l situa într-o anumită perspectivă, de a-l înscrie pe orbita lui firească de idei și teme, de modalități sau tipuri de percepție estetică. Dotat cu simțul — pe care cultura nu-l poate decît consolida, nu și înfrîpa — 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 improvizatei, asupra confuziilor cu privire la natura vocațiilor încercate. Articolele sale nu sînt de aceea recenzii, nici cronici, ci mici sinteze cu 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 Al. 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 că viziunea nu covârșește întotdeauna spectacolul. Multe din poeziile sale sînt convenabile prin regie și nu prin mesaj. Acest reproș se agravează cu ultimul volum, în

care se întîmplă deseori ca mecanismul poetic să funcționeze în gol” (p. 31). Adrian Păunescu „rămîne un poet al extremelor. Pieșele 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 la exasperare, a atîtor poezii... Lui Adrian Păunescu îi lipsește în prea mare măsură conștiința artistică, pentru ca orice exegeză să nu se întorcă de la altarul său și cu un gînd de zădărnice în care renunțarea și concesiile sînt la un loc cuprinse” (p. 61). Ana Blăndiana „pare să se despărță de dilemele sale și, în ciuda atîtor versiuni programatice, revelațiile nu mai țînesc 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 („În 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 «inventă» 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 îndoială simțim și o ușurare, un fel de fericire primară alimentată încă de reminiscentele păstoritului.

Viziunea autorului este fructul unei atitudini increzătoare, foarte increzătoare, tonică, plină de vitalitate, în care omul apare de mari dimensiuni. D-sa însă își declară optimismul ca unul cu rezerve și prudențe.

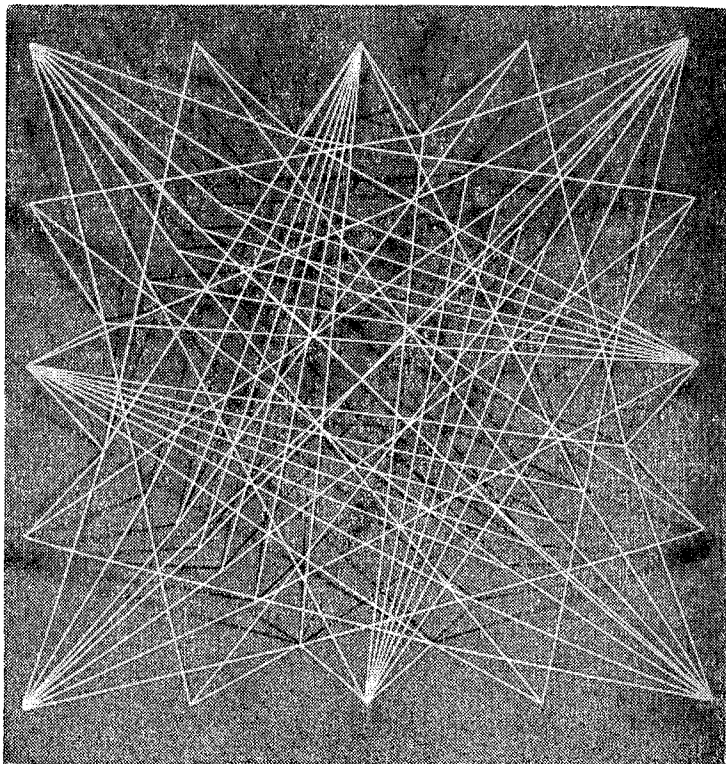
Una dintre acestea este menționată la sfârșitul primului capitol și întunecă toată construcția aceasta, pe cit de rațională, pe atit de „li-

terară”: „Războaiele și cataclismele naturale pot schimba toate datele. Ipoteza fundamentală a progresului omenirii este pacea. Viziunea poate fi valabilă dacă va fi pace”.

Iată ce aș fi dorit să știu sub capitolul „Ideafiei”: În anul 2000 popoarele vor trăi tot sub o amenințare reciprocă și sub teroarea războaielor atomice și a violenței?

Asta aș fi dorit să știu... din curiozitate.

Cartea lui Mircea Malița, este, prin bogăția ei, una politică; iar prin arta ei, una literară. „Romanul” din ea dă oricărui cititor o delectare pe care nici unul pur literar nu o poate da.



george pârjol : compoziție

# avatarurile unei idei literare : epicul

Sistematizarea progresivă a notelor conceptului de epic (situație întru totul asemănătoare cu a *comicalui*, *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, *poligen*. 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 über die Poesie*, 1799—1800). În timp ce drama oferă variațiuni pe aceeași temă, epica și romanul creează opere individuale, originale. Deci epopeea este rădăcina oricărei poezii (recenzie la *Goethes 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 întîi, care este cu adevărat originară ? A ajunge la certitudinea maximă în astfel de situații obscure, protoistorice, firește, este cu reputință. Dar se pot emite ipoteze documentate, cu un coeficient apreciabil de probabilitate. Nici o anchetă filologică nu va putea stabili documentar cine „a apărut“ mai întîi : 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 glorificare 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, germeul 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 afro-american 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 germeii 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: *poème héroïque, grande oeuvre, oeuvre héroïque, long poème* (precum la Joachim du Bellay: *Défence et illustration de la langue française*, II, ch. V). Clasicismul folosește aceleași expresii: *Poème épique, poème héroïque, de épico carmine*. Romantismul — la fel: *Grosse Epos. Nibelungenlied* este *Iliada* germanilor. Cel puțin pînă 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, identificarea apare mai întîi la Budai-Deleanu (*Tiganiada*, „Prolog“), apoi la Heliade Rădulescu: „*Poemă epică sau poemă eroică*“ (*Regulile sau gramatica poezii*, 1831), Radu Ionescu (*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 exametricesti“, pare să fie Dimitrie Eustatievici (*Gramatica rumânească*, 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*.

Cum spunea și Heliade: „Epopeia este descrierea unei acțiuni, unei fapte generale și dacă creația se operează și nu este nimeni ca să o descrie, epopeia atunci este în fapte, iar nu în vorbe“. Deci act eroic = *epopeic*. Sinonimie desăvârșită.

Exemplul homeric nu numai că stabilizează sensul de bază al genului epic, dar îl și *dogmatizează*, îl preface — cum spune și Heliade în aceeași ordine de idei — în „legi nemutabili“. Procedeu este tipic: genul epic își scoate totalitatea normelor din contemplarea și analiza preconceptută a epopeii, al cărui creator instituie un prototip. Asociat adesea lui Virgiliu, Homer devine epicul absolut, convingere frecventă în secolul al XVI-lea cu urmări profund dogmatice:

a) Întreaga ierarhie a literaturii se modifică în sensul literaturii întințată absolute a genului epic. Vechea superioritate a tragediei, stabilită de Aristotel (*Poetica*, XXVI, 1426 a), este părăsită, începând din Renaștere, în 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 sînt numeroase, toate în sensul judecății lui Dryden: „Cea mai mare operă a naturii umane“ (*Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence*, 1677). Superlativul — bombastice — continuă în serie, pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea: „Capodopera poeziei“, „cel mai nobil efort de care este capabil spiritul uman“ (*sic!*) etc. Romanul — „gen“ epic în ascensiune, întîmpină 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 aristotelică. Încă din evul Mediu, poemele și romanele eroice își propuneau să nu trateze decît „fapte extraordinare“ (*La Quête du Graal*). Doctrina este fixată în Renaștere: „Personarum illustrium, illustres actiones“ (Scaliger, *Poëtica*, 1561), subiecte ilustre, războinice, aventuri de mare stil, în sensul mitologiei eroice tradiționale. Portretul-robot al eroului epic impune perfectiunea absolută a virtuților cavaleresti (Marx a făcut astfel de observații în legătură cu vechiul epos irlandez): vitejie, eroism, lealitate, iubire, prietenie, noblețe, în spiritul unei mari ingenuități tipologice. Limita acestei idealizări absolute a naturii umane coincide, încă o dată, cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea și al prelungirilor sale: Blair, Charles Nodier etc. Se constată o singură deplasare notabilă, în sens creștin: biblia devine o grandioasă epopee creștină, plină de eroi și martiri ai credinței. Incepe o lungă discuție, în special în secolul al XVII-lea, în legătură cu înlocuirea zeităților păgine prin sfinți și arhangheli; se propune o reierarhizare corespunzătoare a genului eroic, epopeea creștină ar fi superioară celei homerice (Desmarets de Saint-Sorlin); concepția de bază rămîne neschimbată, chiar dacă „modernizată“.

c) Aceeași dogmatizare și schematizare este impusă și organizării și morfologiei poemului eroic, printr-un adevărat decal al tragediei clasice: propoziție, invocație, naratăie, deznodămînt. La Nasso (*Discorsi del poema eroico*, 1594), părțile sînt oarecum altele: *l'introduzione, la perturbazione, il rivolgimento, il fine*. În cele din urmă, planul se simplifică. Devine tripartit: început, mijloc, sfîrșit; expoziție, nod, deznodămînt; „pricină“ — „legare“ — „dezlegare“, cum traduce și Gr. Pleșoianu pe La Narpe. Esențial rămîne însă gestul dogmatizării în sine: toate lucrările epice (epopeice) trebuie să respecte aceste secvențe ideale, o anumită durată (timp al narației), sfîrșit 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 poétique*, III, v. 246—248), să combată viciile. Chiar atunci când, mai ales în secolul al XVII-lea vechea teză a lui *utile dulci* se aplică și poemului eroic, scopul „agrementului”, „amuzamentului”, rămâne același : „să insuflă dragostea virtuții”, cum sună versiunea Gr. Pleșoianu. O nuanță întrucîtva nouă apare doar în sfera teraputicilor 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, *Traité du poème épique*, 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, îndreptăța întrucîtva 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” (*Stefaniada*, *Mihaiada*, *Traianida*, etc.), pînă la G. Coșbuc.

f) De altfel, impulsul de a-l pasițișa pe Homer, a-l emula, a-l depăși chiar (cum credeau autorii epopeilor creștine din secolul al XVII-lea !) este consecința inevitabilă a întregului proces de dogmatizare epică. Admirația se transformă în recomandare imperativă : poeții trebuie să scrie epoei, precum Homer, și Ronsard se conformează punînd în mișcare *La Franciade* (1572) ! Codificarea epopeilor nu și-ar fi găsit nici un sens, dacă ele n-ar fi însoțite de exemplificări 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 *făcută*.” Deci, „poate să vină un geniu, care rezumînd” etc., etc. Program cît se poate de limpede...

Corectarea acestor excese dogmatice se produce printr-o evoluție lentă, dar ireversibilă, de *liberalizare*, care asigură genului epic adevărata 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 prefacă 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

nu este *a fortiori* și cel mai valoros), autorul *Iliadei* încetează să mai fie recunoscut drept „model”. Homer avusese detractori și înainte: Scalliger, Patrizi, Paolo Beni etc. Dar scopul polemicii anterioare era fie substituirea acestui idol prin Virgiliu, ca obiect suprem al admirației epice, fie impunerea noilor poeți epici, precum Ariosto. Ceea ce se refuză — poziție tot mai limpede în secolul al XVIII-lea — este ideea însăși de imitație, de reluare fățișă: „Să tragem concluzia — scria Saint-Evrémond — că poemele lui Homer vor fi totdeauna capodopere; nu însă și modele integrale” (*Sur les poèmes des anciens*). Lărgirea continuă a orizontului literar confirmă tocmai o astfel de teză. Voltaire, în *Essai sur la poésie épique* (1726), recunoaște fiecărui popor „gustul” său. Implicat în domeniul epic: Homer, dar și Virgil, Lucan, Trissino, Camoes, Tasso, Alonzo d’Ercilla, Milton. Ossian și poezia „nordică” vor înregistra, în a doua jumătate a secolului, lista.

Apariția unor producții narative, care nu mai sînt epoei de tip homeric, rămînd totuși specimene epice, amplifică și mai mult conceptul. Pulci, Boiardo, B. Tasso scriu *romanzi*, gen care-și găsește teoreticianul în persoana lui Giraldo Cinto: *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554). Poemul 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 profundă, interioară, a genului eroic se produce tocmai prin această „îndulcire” și contrabalansare a eroismului frust, brutal, războinic, din ce în ce mai ancronic. Spiritul „marelui secol” încetase să-l mai asimileze. Criticii ratifică, pun condiții, fixează noul regim al epicului. Le Moyne (*Dissertation du poème épique*, 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 epoei 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 declară cu ingenuitate, dar și cu oarecare sfidare, că lui „îi plac cărțile de dragoste” (*Sur la lecture des romans et des livres d’amour*, 1665). Păstrarea și teoretizarea formei versificate demonstrează că epicul tradițional devenise, tot mai mult, o formă „liberă”, adaptabilă oricăror conținuturi și eroi, inclusiv convenționali: gentilomi în dantele și chiar „burghezi”. Dovadă concepțiile despre „burghezirea” epoei 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, epoeia burgheză modernă”. În această situație, liberalizarea și reierarhizarea genului epic echivalează, de fapt, cu regenerarea integrală a conținutului său.

În consecință, definițiile funcțiilor 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 propagarea marilor virtuți cavalești, care se „modernizează”, devin fenomene de sociabilitate, galanterie și salon. Teoria „morală” sau „alegorică” 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 laicizează, substituie supranaturalului plăcerea ficțiunii pure. Logica sa încetează a mai fi a „miraculosului”, pentru a rămîne doar a invenției. Chiar și miraculosul creștin întîmpină rezistență, de altfel tot mai vie, începînd încă din Renaștere, cînd Ronsard refuză să introducă în *Franciada* elemente fantastice. Principiul care se impune 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 cavalerești. 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 *Țiganiada* lui Budai-Deleanu, scrisă într-o dispoziție de învederată autoironie: nesocotindu-se „poet deplin“, capabil să cînte „fapte eroicești“, poetul se mulțumește doar cu „această poeticească alcătuire, sau mai bine zicînd jucăreauă, vrînd a forma ș-a introduce un gust nou de poezie românească“ (*Prolog*). Deci datorită lui Budai-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 fac 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 Malézieu — 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 (*Volksposie*, superioară lui *Kunstposie*), dar și o

nouă dimensiune a epicului: a „caracterului specific al națiunii“, al *oricărei națiuni*. Eroii epopeilor naționale au valoare arhetipică, de exponentă (M-me de Staël, *De l'Allemagne*, II, ch.XII). Naționalizându-se, epopeea — și implicit genul epic — se dilată, se multiplică în fapte diverse, poliedrice. În felul acesta, evoluția epicului se dovedește a fi, de fapt, o involuție, o reîntoarcere 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 definiției homerice și ratificarea tot mai largă a noilor experiențe și genuri narrative. Momentul în care se produce prima disociație dintre epopeic și narativ echivalează cu actul de naștere teoretic al genului epic. El poate fi atribuit fără ezitare Renașterii, în speță italianului Antonio Minturno. Acesta distinge între poezii epice *puri*, „care narează despre mai mulți eroi și mai mulți ani“, și *veri*, „care se numesc eroici“, conform doctrinei clasice (*L'Arte poetica*, 1564). Ierarhia rămâne încă dogmatică, dar noțiunea unui epic „pur“ narativ și-a făcut apariția, cu tendința largirii sale progresive prin includerea tuturor formelor epice posibile. În interiorul conceptului de „poem eroic“, „epopeic“, s-a produs în felul acesta prima spărțură: a irupt germele epicului genuin, narativ, a cărui dezvoltare va distruge și absorbi complet vechea matrice a epopeii. Recunoașterea teoretică a genului *romanzo*, a biografiei, poemului biografic etc. sporește și mai mult înțelesul narativului, îndeajuns de bine consolidat la sfârșitul secolului al XVII-lea, când vechiul *distinguo* al lui Minturno este reluat și reanalizat de Edward Phillips (*Theatrum poeta-*

*rum*, 1675). Sînt create, astfel, toate premisele ca sinonimia: *epic* = *narrativ* să fie recunoscută din plin, dublată de extinderea sa: *gen epic* = *totalitatea speciilor și formelor narrative*.

Dezvoltarea romanului consolidează definitiv această deplasare și liberalizare semantică. În *Don Quijote* (I, cap. XLVII), Cervantes constată că „structura fărâmițată a acestor cărți îngăduie ca autorul să se poată arăta și epic, și liric, și tragic, și comic, întrunind în 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 întreaga evoluție a genului epic european timp de aproape un secol și jumătate — sînt reluate în cunoscuta 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: „tragică sau comică“, scrisă „în versuri sau în proză“. „Un roman comic este un poem eroicomic în proză“. Dictionarele, precum al Dr. Johnson (1755), consacră noua semnificație: „Narativ: cuprinde narațiuni năvăluite, ci amănunțit povestite (*rehearsed*). În mod obișnuit se admite că este eroic, sau că înfățișează o mare acțiune a unui erou“. Accepția tehnică, rațională, s-a despărțit definitiv de cea empirică, populară.

În timp ce nuanța uzuală păstrează pînă azi, în toate limbile, „ereditatea“ și deci tradiția sa eroică (acte „epopeice“, tipuri „eroice“ etc.), sensul tehnic, devenit obiect de analiză și speculație estetică, se teoretizează, cu o tendință — inevitabilă — de neodogmatizare, precum la Goethe, în *Über epische und dramatische Dichtung* (1797), unde disocierea 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: când constată că noile specii epice: *romanul*, *povestirea*, *nuvela* etc. nu mai corespund conceptului clasic-epopeic, Hegel întrerupe analiza și istoria genului epic: „Vasta istorie a dezvoltării acestora de la originea lor și pînă în prezent, nu sînt 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-schiță etc., genul epic se identifică, include și depășește, practic și teoretic, pe rînd, toate formele de narațiune, trecute, prezente și... viitoare. Aceste etape, cu ezitățile și oscilările lor inevitabile, pot fi surprinse chiar și în varianta românească a istoriei „antice” și „medievale” a conceptului genului epic. La Heliade Rădulescu, între multe neclarități și confuzii, apare în cele din urmă și adevărul: „Epoee va să zică facere de narațiuni sau de istorii”, „epopeea e o poezie narativă”. Genul epic include, efectiv, totalitatea literaturii de tip narativ, eliberată de orice dogmatizare și normare a narativului.

Cărți apărute în editura  
„CARTEA ROMÂNEASCĂ”

ZAHARIA STANCU

POVESTIRI  
DE DRAGOSTE

TUDOR ARGHEZI

XC

PROFIRA  
SADOVEANU

PLANETA PĂRĂSITĂ

## o aventură multimilenară : gîndirea mitică în cultura modernă

Înțelegerea mitului va conta într-o zi printre cele mai  
utile descoperiri ale secolului XX.

MIRCEA ELIADE

ESEUL, întrucît nu-și trădează natura, poate spera să păsească 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 introductiv și nu ca pură speculație abstractă.

Avertizez acum că nimic nu pot face spre a stăvili o nouă tendință de abatere în sus a subiectului. Depistarea amprente 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?

ACCEPȚIUNEA 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 „com-placerii” 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, cercetătorii 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 „iminentă 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 adecvării 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.

DEMITIZAREA — cuvântul are intensă circulație astăzi — incontestabil, deconcertează. Ea pare probă suficientă în infirmarea tezei unei deplasări, definitorii 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, întrucât se revendică de la mitic, cultura modernă tinde să procedeze similar vizînd 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, purificîndu-l de acel surogat 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 în *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 gândirii 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 decât *prin delimitare* de rest, adică de forma anterioară a valorizării, supusă analizei — va edifica implicit și natura celeilalte posturi.

Vor fi vizate concret — minimal însă — atît domeniul *teoreticului*, cît 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 sînt: 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 pofida 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 potențelor 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 vîrfurile degetelor, genuină.

„Mitul stă la baza oricărui act științific“ — iată o teză modernă în stare să-l pună pe gînduri pe Euclid... Abraham Moles, spirit modern nu tocmai înclinat 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...

(Circulă 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 metaforiei cunoașterii, gîndirea 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 tentativă. Deși aici lucrurile — dată fiind înruditarea 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 ideea 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 reculul la hazard, îndreptînd șasiul mai întîi culcat orizontal pe sol, spre a primi împroscături și stropituri; în poziție verticală, scurgerile dezordonate completează acest haos vehement!..“)

1) René Huyghe, *Les puissances de l'image*, Flammarion, 1965, p. 239.

Se va spune, în consecință, că arta modernă semnifică mai degrabă un amurg în care un nou stil n-a mai avut putere să înflorească; stilul ei este *criza*. Mai departe — vor conchide unii — ce s-ar putea întrezări? Decît doar că stăruie sentimentul unei căderi de corină...

Dă de gîndit un lucru: amurgul artei — dacă e să-l numim amurg — nu prezintă de fel simptomele unei morți naturale. Începînd 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. („*Dikshâ* comportă un simbolism inițiativ de structură obstrucționată; propriuzis, *dikshâ* transformă prin ritual sacrificatul în embrion și-l face să se nască a doua oară”<sup>2</sup>).

Dar, dacă arta modernă vizează obsesiv „punctul zero”, starea magmatică, 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?”<sup>3</sup>).

Sugestive paralelizări devin posibile. Lucian Blaga, despre cunoașterea mitică: „În oricare 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 cuibarele 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 miticului. 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 percepera emoțională a unor „*noduri*” se-

<sup>2</sup> Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 167.

<sup>3</sup> Herbert Read, *Histoire de la peinture moderne*, Paris, Aimery Somogy 1960, p. 397.

*mantice*, cultivarea unui *simț al posesiei* 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 anume 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, receptînd 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 exterioră rămîne practica tradițională a artei de a se conecta la mit doar în scopurile *alegoriei*, ale unor *figuri de stil*.)

Rezonanța creației moderne de artă cu forma gîndirii mitice pare să fie atît de pleneră încît permite pînă 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 unuiu pentru care un astfel de element manifesta o putere sacră, constituia o *hierofanie*“<sup>4</sup>). În ambele sensuri, trecerea nu poate să se facă decît cu multe precauții și „*formule de transformare*“.

SEMNIFICAȚIA *resurecției* miticului în cultura modernă, aspectul

cel mai generos al acestei semnificații, privește planul antropologiei filozofice; mai exact, preocupările gîndirii contemporane de conturare a unui *model prospectiv al omului*.

Sîntem obișnuïți 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“<sup>5</sup>).

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, principal, *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.

<sup>4</sup> Petru Comarnesco, Mircea Eliade, Ionel Jianou, *Témoignages sur Brancuși*, Paris, Arted, 1967, p. 13.

<sup>5</sup> C. I. Gullian, *Origînile umanismului și ale culturii*, București, Ed. Academiei, 1967, p. 13.

## d. i. suchianu

# ce este și ce nu este aventura

Hyppolite 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 atît de curioasă, părere. Toată lumea, atît povestitorii cit și publicul consumer, 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 primejdiiile, le-a căutat mai dinainte soluții posibile.

Așa dar, încă o dată, ce înseamnă „aventura“?

Un filozof german, Georg Simmel, unul din cei mai mari gînditori ai lumii contemporane, într-un studiu intitulat „Filozofia aventurii“ definește acest curios și tulburător fenomen așa: este aventură — zice el — atunci cînd omul părăsește matca largă a vieții sale obișnuite, normale, cotidiene, și se abate pe o albie laterală, de obicei scurtă și totdeauna foarte deosebită de biografia lui curentă. Două lumi străine una de alta. Nimic din lucrurile întîlnite în apele uneia nu se găsește în apele celeilalte, în matca cea mare părăsită. Omul devine altcineva, altul decît fusese. Tulburătoare dramă acest salt autobiografic, această schimbare de Eu. Dramă 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 prin definiție o existență cenușie, fără agitații, fără primejdii, fără surprize. Desigur. Dar se întîmplă uneori și contrariul, anume ca viața cotidiană, matca cea mare a fluviumului nostru personal să fie, ea, o apă agitată, cu valuri multe și multiforme, iar albia nr. 2, adică aventura, să fie, din contră, un riu calm, o curgere monotonă și ternă. Iată un exemplu clasic de asemenea roman de aventuri: Robinson Crusoe. Aventura, aici, nu rezidă în călătoria eroului cu corabia, ci în viața sa 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“. În 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 scîndură. Muncă pe care el-însuși o numește plicticoasă. Dar o plictiseală cuminte, acceptată. Căci, zice el, „această muncă o fi fost, ce-i drept, laborioasă și foarte plicticoasă; dar

ce nevoie aveam eu să mă supere plăctiseala ei, de vreme ce aveam timp berechet ca s-o fac, și nici n-aveam vre-o altă treabă". Veți recunoaște că „a nu avea nici o treabă” este ceva destul de deosebit de ceea ce noi numim „peripeție”. Dar iată ce se întâmplă chiar și când eroul ar mai fi avut și „vre-o altă treabă”. Neînsemnătatea absolută a ocupațiilor sale pe insulă el o exprimă foarte limpede: „Timpul și lucrul erau de o atit de mică valoare, încit, de le întrebuințam așa sau altfel, tot-aia era” („My time or my labour was little worth, and, so, it was as well employed one way as another”).

Da! — veți spune. Dar uităm chestia sălbaticilor de pe insulă. Să-i dăm deci iar lui Robinson cuvîntul: „Se împlîneau douăzeci de ani de cînd mă aflam pe insulă și mă obișnuisem (!) așa de bine într-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 înmormîntasem bietul animal”. (Animalul era un țap mort de bătrînețe). Acesta era deci genul de viață și moarte după care tinjea aventurosul nostru personaj. Cît despre „sălbateci”, primejdia lor era de-a dreptul comică. Aceștia, mai vechi pe insulă decît Robinson, făcuseră de multă vreme, „le tour du propriétaire” și socotiseră că anumite regiuni erau neinteresante și, deci, nevrednice de a mai fi călcate de domniile lor. Locul unde se instalase Robinson era exact regiunea pe unde domnii canibali hotărîseră să nu catadiccescă 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 vreodată prin mahalaua lui Robinson. Asta zicem și noi primejdie! Asta zicem și noi „peripeție”! Și, totuși, e clar că viața lui Robinson pe insulă era realmente o aventură, o „schimbare de biografie”, o trecere dela viața „cu peripeții” avută pînă la naufragiu (certuri cu părinții, hotărîri eroice, primejdii... adevărate), la o viață de mic-bur-

ghez tacticos. Este un pasaj în care eroul ne descrie felul de conștopist contabil în care privea el romantica 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: pozitiv! 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 Benoit: „Un dejeuner à Sousseyrac”, doi tineri prieteni, profesori și directori la Ministerul Instrucției Publice, pleacă cu mașinutele lor în concediu spre Sudul Franței. Pe drum, unul din automobile are o pană destul de gravă, care cere cel puțin patru zile de atelier. În vederea unui plan de acțiune, interesatul întreabă: cum se cheamă orașul ăsta? „Sousseyrac!” — 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 tîrgul trebuie să fie ticșit 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, orașel foarte pitoresc, cu priveliști foarte plastice. Dar vai! Indiferent de repararea automobilului, descoperirea clanului de rubedenii îl pasionează, îl încîntă, îl fascinează. Mai ales o tînără verișoare 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. Fîndcă tot le adusese, s-a gîndit 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 piinea caldă. În consecință, nu va mai căuta o catedră la liceul din Sousseyrac, ci se va dedica decum 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 instalase 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 bestiile 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 aceea schimbare de viață, aceea 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 mină”, așa de ieftin obținută, încît să-și amuleze singură valoarea artistică (vezi, de pildă, filmul „Angelica”). Un roman ca *Mizerabilii* e pe muche de cușit între aventură și foleton. Jean Valjean, cînd trece de al ocașul hoț la eminentul primar și filantrop, o face cu destulă autenticitate și verosimilitate, deși pe alocuri avem senzația de lucru cam „tras de păr”. Ca dovadă, inegalabilii humorii Reboux și Muller, în faimoasele lor „A la manière de...”, parodiază pe Hugo prezentîndu-ne un venerabil episcop, idol al populației pariziene, despre care însă spune: „Ça? Un évêque? O, non! C'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 deplină reușită! 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 pînă 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 lugubră. Teoreticienii romanului polișt au observat apariția unui gen nou de poveste criminală, unde cele două motive clasice („cine-i vinovatul?” și „il prinde sau scapă?”), fără să fie eliminate, sînt trecute pe planul al doilea, interesul fiind acat pe ceea ce zîșii teoreticieni numesc „pinza de păianjen”. Un detectiv, bun sau prost, pușin importă, por-

nește în cercetarea unei crime. În cursul anchetei sale (reușită sau nu, puțin importantă), el personal, detectivul, se vîră în niște buclucuri, intră în niște incurcăături, suferă niște pășanii care îl incriminează din ce în ce mai rău și-l pot duce pînă aproape de scaunul electric. E prins în mreжіle propriilor sale acțiuni, ca musca într-o pînză de păianjen. Asta este „aventură“, căci se petrece într-o existență nr. 2 a detectivului, „ambalat“ în viața specială, nouă, pe care a ales-o cînd s-a băgat pînă în gît în mijlocul faptelor și persoanelor care compun „cazul“ cercetat de el. Asta, da, este „aventură“; celelalte două elemente, nu. Aflarea adevărului și prinderea hoțului pot comporta „peripeții“, dar nu sînt aventură, nu conțin aceluși „salt biografic“, acea schimbare de eu care definește aventura. Iată de ce simplele povești de gangsteri sau de piraiți 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. Iată de ce este foarte interesant un film sau roman cu piraiți care să fie, totuși, o poveste de aventuri. Așa s-a întîmplat cu filmul lui Michael Curtiz prezentat deunăzi la T.V.: „Captain Blood“ (cu Erol Flynn, Olivia de Havilland și Lionel Atwill). Acolo eroul nu numai că face saltul biografic, dar îl face de patru ori! Cinci fînțe deosebite este el, succesiv, în cursul acelei povești. Înții, este ofițer, dar care, indignat că tîie cu sabia necunoscuți inocenți, se hotărîște să aleagă altă viață, unde cușitul va tăia pe oameni, nu ca să-i rănească, ci ca să-i vindece. Va deveni la Londra medic iscusit și stimat. În cursul unei răscoale contra Stuarților 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 rebeli, va fi vîndut ca sclav. Incepe a treia existență, nespus de diferită de celelalte două. O viață extenuantă, umilitoare, monotonă, dure-roasă. Dar un atac făcut de niște piraiți permite robilor, conduși de

Blood, să pună mina pe corabia corsarilor (echipajul debarcase în oraș, unde jețuia și se îmbăta). Astfel, sclavii londonezi devin piraiți internaționali, ba chiar devin spaima mărilor. Căci proveniența lor de asupriți pentru o idee explică energia lor de nobilă calitate. Între timp, Stuarții 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 Majestații Sale. Astfel începe a cincea biografie a lui Blood, acum om de curte și un fel de ministru de război, așa cum devenise „conetable“ 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. Emigarantii care 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 infundă luni și ani de zile în pînături 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, aventura este (și mai ales era, pe vremea cînd asemenea lucruri se întîmpleau mai des) cînd un om care duse o viață vibrantă de chefuri, afaceri amoroase, duceluri etc., se hotăra să se călugărească și să înceapă o viață monotonă ca un ceasornic (încă un



caz de aventură cu diminuție 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 sculare fixă, cu plecare la serviciu pe lumină de lună, cu 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 pleziștiilor s-a rărit, se naște între acești puțini întîrziți o intimitate, o melancolică solidaritate ca de rescapați 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 Gauguin 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 Diligența lui Ford; sau poate fi un excelent film istoric, dat fiind că acel pu-seu spre vest este ceva unic în is-

**cronica filmului**

torie universală. N-aș putea da multe exemple de western film-istoric, deși documentația (fiindcă sursele sînt recente) e foarte bogată. De obicei westernele se mărginesc la o combinație de papapăm-papapăm ecvestru și pac-pac-pac-pireotehnic, terminînd cu un apus de soare unde frumoasa satului căpătă un pusi de la neînfricatul texan, în timp ce focul amurgului topește cele două inimi înlănțuite într-un prelung „fondu-enchainé”. Oricum însă, fie bun, fie rău, fie psihologic, fie istoric, westernul nu e un film de aventuri. Eroul nu este un om care și-a părăsit viața londoneză sau berlineză pentru a se consacra vînațoarei de bizoni, căutării de aur, sabotării de căi ferate și exterminării indienilor. El ne este arătat numai în biografia lui nr. 2. Din viața lui nr. 1 nu ni 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 „dublă personalitate”. În tratatele de psihiatrie ni se vorbește de „personalități alternante”, ca de pildă acel băiat de prăvălie, vînzător într-o băcănie din Chicago, care pe la jumătatea anului pleca pe coasta pacifică pentru a practica cu succes și onor meseria de preot. Aci, veși spune, avem acel salt de la o biografie la alta. Decît, schimbarea e automată, nu dramatică, nu deliberat aleasă. Apoi fiecare dintre cele două existențe e lovită de o completă amnezie a existenței celeilalte. Ca să existe aventură, trebuie ca eroul să fie deplin conștient de prăpastia care separă cele două vieți ale sale. Se va putea poate evoca filmul lui Litvak: „The Amozing (Uimitorul) Dr. Clitterhouse” (Edward Robinson, Humphry Bogart), unde un medic de mare renume vrea să studieze mentalitatea infractorilor și, în acest scop, devine el însuși, paralel cu activitatea sa de doctor, organizatorul (cu succes) al unor lovitură criminale. Aici nu avem amnezie între cele două personalități alternante, ci zilnică, rapidă și con-

știentă alternanță. Totuși nu avem adevărată aventură, ci o combinație de experiment științific și de mență medical caracterizată. Personajul nu e un erou, ci un bolnav. Și asta ne depărtează de noțiunea aventurii. În schimb, aventură avem în filmele, sau romanele, sau povestirile de spionaj și misiune secrete. Tipic este filmul „Misiunea Locotenentului Perry” (după o înțiplare autentică; interpretat de Robert Taylor și Barbara Stanwick). Președintele Republicii însărcinează pe locotenentul Perry să trăiască traiul gangsterilor pentru a afla care înalt personaj politic îi ajută și-i informează. Eroul, întemnițat împreună cu cîțiva șefi din bandă, află ce avea de aflat, dar nu are putința să-l informeze pe președinte, care între timp fusese asasinat. Eroul deci va înfrunța scaunul electric. Avem aici și „pînza de păianjen” și mutarea într-o altă biografie deliberat aleasă.

Dar iată o variantă extrem de interesantă a acestui soi de mutație „deliberat aleasă”. Este filmul lui Delannoy: Pièces pour Cendrillon (Capcana pentru Cenușăreasa). Cu Dany Carrel în dublu rol; căci e vorba de două verișoare, care seamănă foarte tare la chip și care erau: una, milionară, rea, perfidă, abjectă, cinică, nîmfomană; cealaltă: orfană, săracă, salariată, fată de treabă și îndrăgostită de un băiat, și el de treabă. Într-o seară, cînd ea se afla în somptuoasa vilă a verișoarei sale, casa ia foc, una din fete moare, cealaltă, după multe îngrijiri medicale, scapă. Nu se știe care din două e cea salvată, căci șocul produsese o amnezie totală. Dar guvernanta 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 cealaltă, că este milionară. În felul acesta va căpăta averea, pe care bineînțeles o va împărți cu guvernanta complice. Ca s-o convingă pe fată 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 începe, intact. Dar, vai, anumite lucruri o fac să descopere că guvernanta o înșelase. Că ea nu era ea. Că era fata cea rea. Guvernanta, profitînd de amnezie, o convinsese că e fata cea bună, ca să o poată avea la mînă în înscenarea pusă la cale. Cînd eroina află că ea este în realitate acel monstru de răutate și ignominie, o apucă o cumplită disperare. Se află în interesanta situație de a cunoaște ambele biografii. Amnezia fusese anulată prin informare. Dar faptul de a fi trăit biografia cea bună o făcuse să se identifice așa de tare cu personajul (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 realitate, ea este personajul acela odios, de care avea oroare. Pe acel personaj odios îl va distruge. Sinucigîndu-se. O vom vedea încuindu-se în odaia de baie și dînd drumul 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 fetei de treabă, care murise, își pierduse 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 termină aici, dar probabil, nu și povestea.

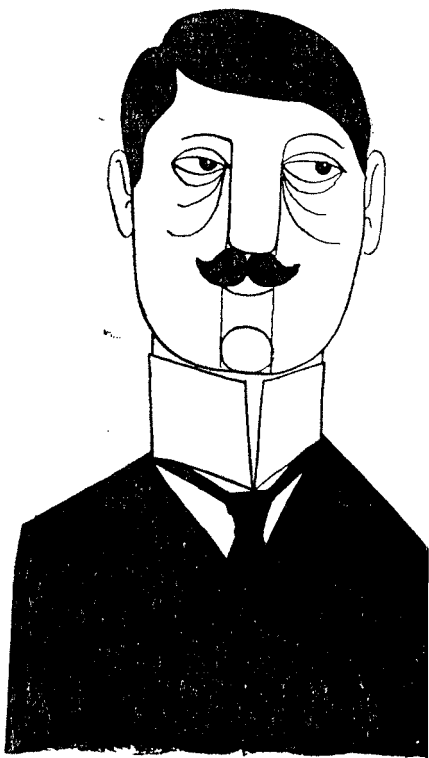
În tot cazul avem de astă dată un caz deosebit de original și de îmbelșugat al tulburătorului fenomen care se numește „aventură”, drama celui care, conștient, devine altceva, sîrînd de la biografia sa într-o cu totul alta.

E explicabil de ce publicul confundă așa de ușor foiletonul de peripecii cu filmul sau romanul de aventuri, și de ce această confuzie împinge pe romancierii și cineasții să înșire simple violențe senzaționale, penale sau sexuale, împodobind 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 cit palpită 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 povește și aceea din sală.

Veți spune poate că domnul din fotoliu e unul și același cu personajul din povește, 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 Ionescu, 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; a scăpa evadînd într-o lume mai bună, și a scăpa controlul, trezîndu-te fără voie într-o lume mai rea, fiindcă, 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 drege 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!“



desen de ștefan gabor

I. daniel

## tv. — cronică retrospectivă

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 sinceritatea 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 veridică. Camera de luat vederi a sărit, s-a căfărat, 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 petrișă a străzilor, s-a lăsat inundată de frenezia luminii nocturne — pe scurt, a fost de o ubicuitate, de o mobilitate care, pe alocuri, își tăia suflul. „Japonia de azi” văzută de Ioan Grigorescu se înscrie printre frumosele reușite ale „Teleglobului”.

Dacă reportajele de călătorii captivăză 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 căpătii, 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, repletăm, 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 mâna lui Dan Deșliu. I-a fost de ajuns Corinei Chiriac să urce trei trepte numai, în doar trei emisiuni, ca s-o vedem deja scînteind pe firmamentul vedetelor, ba și eclipsîndu-le pe unele din ele. A ținut să ne dovedească că e și o artistă completă, dîndu-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 schimb, pe care Corina Chiriac a schimbat-o în „Barbara” în micro-... n ne-a încredințat... roaspăta laureată... 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 precețat. E vorba de înregistrările, pe peliculă, ale examenului unor candidați respinși la proba eliminatorie 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, agățîndu-se ca de un colac de salvare de suportul microfonului, ni s-a tăiat pofta de a mai rîde.

Ce ar mai rămîne de spus 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, secundate 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... revelații 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, lăsîndu-l „să se proiecteze în voce”, 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 gînduri 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 rețrăit perioada de timp petrecută la Paris în urmă de 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-

lippide — 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 decât 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.

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 interviuvatului, 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. Parascivescu „Asta-i ciudat“. În ipostază de dramaturg — mai nouă pentru publicul tînr — poetul „Cințicelor 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, scenografiei și scripșirilor 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, „În marginea vieții“, e gata scrisă, dar n-a izbutit să-l facă să ne dea și alte amănunte, intrucît, a spus zîbind M. R. Parascivescu, 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-sa 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, cî 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 aci, s-ar fi putut arăta foarte instructivă, dacă s-ar fi găsit un alt participant care să contracizeze această teză „sui-generis“, amintindu-l, bunăoară, pe Daumier ilustrîndu-l pe Rabelais ca un alt Rabelais al pensulei, pe Gustave Doré 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: „Antigonă“, admirabilul film al cehului

Pavel Hobi, încă o dovadă că arta cinematografică e unica artă care poate interfera poezia cu drama, epicul cu liricul, statuarul și picturalul cu muzica și, mai cu seamă, poate abolii timpul și spațiul, integrându-le existenței noastre.

Regizorul, ajutat de un operator remarcabil a transpus într-o contemporaneitate fierbinte mitul Antigonei. Sub bagheta lor magică, eroina immortalizată 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 mormînt 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 hotărîrilor umane în genere, atît ieri cît și azi, e amplificată și actualizată în viziunea realizatorilor cehi. Intercalînd, în filmul lor, momente contemporane din lupta popoarelor pentru dreptate, făcîndu-ne să asistem, cutremurați, la scene de o violență inutilă și sălbatecă, petrecute în zilele noastre, ei au reușit să potenșeze 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 amănților, 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 virgin de explorare. Poezii, 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 palpitante 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 mormînte?

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 infinit. 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. Plurivalenta personalitate a genialului teoretician și practicant al revoluției socialiste, făuritorul Partidului bolșevic și al statului sovietic, conducător și om de o simplitate și puritate înțrate 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. Pavel Apostol), „Radiosimpozion — Leninismul și contemporaneitatea“, „Moment poetic — Dedicății lui Lenin“ (N. Stănescu, C. Baltag, Fl. 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 (N. Pogodin) și „Prima bătaie“ (S. Ermolinski). O foarte bună impresie ne-a produs „Dicționarul de literatură universală“ intitulat : „Lenin în literatura universală“ (redactor Gheorghe Gheorghiuță). Bogată și diversă, emisiunea a cuprins un fragment din premiera mai sus amintită a teatrului radiofonic, poezii de Mircea 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 Gabor („Leningrad, orașul lui Lenin“), Alberto Hidalgo, Peru („Lenin“ — „lamura lumii/limpede literă“), Te Hany — poet vjetnamez („Lenin și Apassionata“), Radu Bouréanu („Lenin“), Cezar Baltag, precum și un grupaj de amintiri — „Lenin în memoria scriitorilor“ T. Arghezi, H. Barbusse, H. Mann, Geo Bogza, G. Călinescu. Aceștia din urmă îi aparțin două propozițiuni 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“.

Ideile leniniste au fertilizat toate domeniile activității umane, astfel încît centenarul a ocazionat mai mult decît o sărbătoare — o confruntare gravă, responsabilă, cu noi înșine, a realizărilor cu idealurile, a ceea ce sîntem cu ceea ce ne visăm. Raportarea permanentă la idealul de viață leninist reprezintă cea mai tulburătoare constantă a vieții contemporane și semnul sigur al perenității acestui ideal.

★

La sfîrșitul lunii Martie, a avut loc ședința Comisiei pentru problemele de învățămînt, știință, cultură și presă de pe lîngă C.C. al P.C.R. care 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 rezumatul publicat în „Contemporanul“, cîteva pasaje edificatoare : „serioase rămîneri în urmă se manifestă în abordarea aprofundată, multilaterală, a problematicii sociale și etice. Programele televiziunii trebuie să se adreseze tuturor categoriilor sociale — clasei muncitoare, tărînimii, intelectualității, oameni ai muncii români și cei aparținînd naționalităților conlocuitoare ; să cuprindă în sfera lor tematică atît preocupările de interes general, cît și pe cele specifice tineretului, femeilor, copiilor... Impor-



tantele 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 înută și acurateță publicistică..." În lumina celor de mai sus și preluind formularea fericită a unui eminent cronicar T. V., am numit-o pe Ecaterina Oproiu, credem cu tărie că propaganda și agitația moastră, 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. Amintim, dintre emisiunile radiofonice care ni se par a satisface ambele aceste cerințe, în primul rînd „Revista economică“ (realizată de Mihai Cocoi). Temele abordate sînt de stringentă actualitate internă („Noua salarizare“ — convorbiri, răspunsuri la întrebări, discuții, lămuriri) sau internațională („drepturile speciale de tragere“, „metoda în put-out put“, „noul stat industrial“) și tratate de competențe recunoscute pe plan național (dr. Costin Kirieșcu) sau mondial (John Galbraith). 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“ (excellent realizată de Cezar Andronic și Ticu Valer) și „Universitatea Radio“. Prima dintre ele și-a câștigat un profil aparte și, poate tomăi de aceea, interesul și adevăzunea 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. Cajal, dr. C. Maximilian, dr. R. Portocală) au relevat creșterea îngrijorătoare a numărului bolilor ereditare, rolul chirurgiei „genetice“ în vindecarea acestora — ținînd seama de faptul că o boală ereditară e rezultatul unei deficiențe cromozomiale (anomalia cromozomială precede, de pildă, cancerul propriu zis), precum și modul în care, ajutate de fumat sau de radiații, virusurile proliferigene benigne devin leucogene. 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“, ciclu susținut de ing. Makato Kikuchi, „Hormonii — substanțe care condiționează viața“, „Tratamentul chirurgical al epilepsiei“. „Diferite forme de depresune“) și emisiunea „Știință, Tehnică, Fantezie“ (redactor Elvira Dimițescu) — „O ipoteză (într-adevăr!) fantastică: Al doilea Univers“.

Un mare interes au trezit, de asemenea, emisiunile de la „Tribuna Radio“ („Idealul moral și tînăra 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 „tînerei generații“ impun continuarea dezbaterilor privind orientarea profesională, nevoia de afirmare, spiritul de competitivitate, mirajul gloriei, canalizarea energiilor. Sugerăm folosirea surprinderii „pe viu“ a diverselor medii, metodă (să-i spunem radio-verité) care ar dezvălui aspecte sesizante și, poate, necunoscute.

★

„Revista literară radio“, care a împlinit 4 ani de la acel „început care obligă“ salutat de Argezi, ne-a prezentat șantierele de creație ale prozatorilor Z. Stancu, M. Preda, Al. Ivăsiuc. Declarația ultimului că scrie câmpi deoarece aceasta este meseria lui nu înseamnă, așa cum crede colegul nostru de la „R.L.“, că nu are ceva imperios necesar de comunicat, ci înseamnă că se consideră un meseriaș al comunicării. Când unui vestit general din armata autro-ungară i s-a cerut decontul cheltuielilor campaniei sale victorioase, generalul, prevalându-se de dreptul pe care i-l conferea gradul nobiliar, a refuzat să-și dovedească cinstea pusă la îndoială scriind: „cine nu mă crede să mă pupe-n...“ Pentru această ofensă, urma să fie trimis în fața Curții Marțiale. Era absolut necesară aprobarea împăratului. Împăratul, însă, circumspect, a scris în josul scrisorii generalului: „Eu îl cred“. Noi îl credem pe A. Ivăsiuc.

Dintre „*Momentele poetice*“ ale lunii Aprilie ne-au reținut, cu osebire, atenția, cele dedicate lui M.R. Parascchivescu, lui Florin Murgu („*Refuzul*“, „*Insofitorii*“) și lui Nichita Stănescu (cu ocazia împlinirii a 10 ani de la apariția primului său volum — „*Sensul iubirii*“). Poetul „*Cinticelor țigănești*“ și al „*Tristelor*“, cel al „*Miturilor*“ și „*Destinelor Intermediare*“ și cel al „*Necuvintelor*“ au alcătuit, superb, peste capetele noastre, curcubeul întrebărilor și neliniștilor lor.

Un popas de taină în „*Biblioteca de poezie românească*“ ne-a îngăduit apropierea de maestrul *Demostene 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 celebritate“. Argumentele au evidențiat că, în pofida sentimentalismului, dominantă poeziei maestrului o consti-

tuie „meditația introspectivă asupra propriului său eu“, „apetitul speculativ mascat de tristețea melodiei“, „tendința de filozofare sentimentală“ („*Caterinica*“, „*Tristeți atavice*“, „*Trecut*“ — elegie a pierderii de sine) și au subliniat că în această poezie se aud ecourile mai curînd din Săulescu decît din Bacovia, impunîndu-se, ca o datorie a criticii, reexaminarea pertinentă a volumului „*Cîntece de dincolo*“.

★

Alte emisiuni literare („*Viața cărților*“, „*Ediția radiofonică Alexandru Odobescu*“), sportive (transmisia 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 emisiunilor muzicale care satisfac toate preferințele. Radioul se dovedește a fi cel mai statornic propagator atît al valorilor clasice (Beethoven-Missa Solemnis, Sonata pentru violoncel și pian — în cadrul omagial al bicentenarului), cît și al celor contemporane (Costin Miereanu: „*Omagiu lui Brâncuși*“ — marele succes din 1968 la Festivalul de la Darmstadt; Aurel Stroe: cantata „*Numai puțin timp, timpul este cucerit*“; A. Schönberg: „*Variațiuni pentru orchestră opus 31*“ — primă audiție la noi). Un „*profil de muzician*“ închinat maestrului Jean Bobescu cu prilejul venerabilei vîrste de 80 de ani, programele consacrate unor „mari interpreți“ ca Isaac Stern sau Pablo Casals (program J. S. Bach; 12 variațiuni în sol major de Beethoven pe o temă din oratoriul *Judas Maccabeus* de Mendel), precum și — dintre foarte numeroasele transmisiuni de muzică ușoară — cele rezervate unor soliști ca Barbra Streissand, Leny Escudero sau marei revelații a Festivalului de la Brașov 1970 — uimitoarea Ewa Demanczyk — au întrunit sufragiile noastre, fără rezerve.

## rodica iulian



## ghilghameş — enkidu, unul.

Ceea ce urmează să se întâmple, aventura lui Ghilghameş, regele Urukului, reprezintă, în mijlocul mileniului al treilea înaintea erei noastre, matriţa în care s-au turnat ulterior toate peregrinările în căutarea vieţii veşnice şi a adevărului. Ceea ce urmează mereu să se întâmple, cu variaţia epicii sau a simbolurilor folosite (vezi Alexandru Machedon, Ulise, etc.), ni se înfăţişează în epopeea lui Ghilghameş ca o schemă primordială a uceniciei în căutare; eroul înfruntă zeii, înfrânge făpturile trimese de aceştia spre spaima şi pedepsirea muritorilor, înfrânge duhurile ţărminilor necunoscute, cum este Pădurea Cedrilor.

Ca în multe alte epopei, această schemă primordială se construieşte — ca pe un grafic — întâi cu o linie ascendentă, aceea a isprăviilor, actelor de eroism, a trăirii în luptă, a provocării primejdiei. Culmea eroică a lui Ghilghameş este uciderea Taurului Ceresc (tableta a şasea, 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 cunoaşte amărăciunile, eşecurile, iar tinereţea-fără-de-bătrâneţe-şi-moarte se dovedeşte a fi de neatins.

Maturitatea şi, mai târziu, bătrâneţea, în curgerea lor pînă la final, se suprapun unui drum al resemnării. Şi Alexandru Machedon, pe moarte, constată că: „nu iaste bucurie pre lume şi pre pămînt, care să nu să schimbe cu jale, şi nu iaste pre pămînt mărire, ca să nu să spargă şi să nu cază“. („Alexandria“)

Epopeea lui Ghilghameş prefigurează, încă din începuturile istoriei, desfăşurarea ulterioară a acesteia, creşterea şi descreşterea popoare-

și cu o cergă, sperînd cu înfățișarea lui pe hangîța Siduri. Aleargă să afle lăcașul sufletului lui Enkidu sau propria sa jumătate de suflet, moartă, pierită în zădărnicierea luptelor? Fericirea luptătorului, acel fel de candoare a forței desfășurate, a dispărut.

Transa succesului s-a risipit, trezirea e cumpănită și jumătatea de suflet, orfană de cealaltă jumătate, a strălucirii și a iluziei veșniciei

lor dar mai ales ale destinului o mului, într-o singură viață.

Cotitura epopeii, cotitura destinului lui Ghilgames, coincide cu visul lui Enkidu, din care acesta află că zeii îi hotărâseră moartea, cu agonia și în sfîrșit cu moartea lui Enkidu.

Enkidu, al doilea Ghilgames, parte din ființa lui, este făurit de zeii zămislirii, Aruru, la cererea lui Anu, zeul protector al cetății Uruk, ai cărei locuitori sînt nemulțumiți de neîndurarea regelui Ghilgames.

Enkidu are însă mai degrabă înfățișare de fiară. El paște, se adăpă, trăiește între sălbăticiuni, e acoperit cu păr și are putere nesfîrșită. Descrierea lui pare a fi descrierea omului primitiv, încă necunoaștor al uneltelor. El nu va vorbi decît după ce va cunoaște femeia. Îl va înfrunța pe Ghilgames. Acesta îl va învinge, cum au hotărît zeii și pentru că Ghilgames este canne de zeu („două treimi din el sînt divine, și o treime omenească”), iar Enkidu, om venind din lumea animală a pădurilor și apelor.

Prietenia celor doi eroi se întinde pe lungimea a 6 tablete ale succesului. E greu de spus oîta parte au fiecare în obținerea izbînzilor. E ca și cum o singură ființă, Ghilgames, le-ar săvîrși, dar un Ghilgames care este sinteza a două fapte și a mestecul a trei surse de putere: divină, omenească, animalică.

Cînd moare Enkidu, Ghilgames cel rămas în viață renunță la înfruntări și își începe adevărata peregrinare. Eroul se retrage din arena luptelor, pleacă în pustiu, ajunge la muntele Mășu, caută Calea Soarelui, atinge Grădina zeilor, suferă, fața lui e scoficălită, arsă de ploaie și vînt, străbate drumuri lungi, acoperit cu piei de animale

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 poateocoli destinul lui Enkidu, înstăpînirea morții în „întregul“ Ghilgames?

Enkidu, animalicoul, teluricoul Ghilgames creat complementar și antitetice totodată, moare întîiu. Aventura lui Ghilgames, două treimi divin, continuă în chin spiritual.

## ipostazele unui rătăcitor

Hidalgul, al cărui nume exact nu se cunoaște — Quijada, Quesada sau Quejana — și care se hotărăște să adopte viața de cavaler rătăcitor, se botează într-o această nouă îndelnicire, Don Quijote. Și — de la Mancha, pentru a-și face vestită, cu prilejul viitoarelor sale fapte vitejești, țara de baștină.

### don quijote de la mancha

Soutierul său, focarul de oglindă care prinde imaginea reală a stăpînului, îi dă supranumele, după ce îl privește îndelung la lumina unei torțe, în noapte :

### cavalerul tristei figuri

Iar cînd Don Quijote, plăcîndu-i acest nou apelativ, vrea să și-l treacă în desen, pe scut, Sancho Panza îi răspunde :

— N-ai de ce strica timp și bani dînd să-ți faci asemenea figură, căci tot ce ai de făcut Luminăția Ta este să-ți 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 zugrăvită pe scut te-or numi tot Cavaler al Tristei Figuri...”

Mai tîrziu în timpul însoțirii pe drumuri cu Don Diego de Miranda, după ce înfrînge prin „neprezentare“ pe leii trimiși de dregătorul din Oran Majestății 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 sînt mișelia și cutezanța.”

Măsură a unui alt spirit, decît a celui care purta Trista Figură în iureșuri împotriva morilor de vînt, burdufelor cu vin și turmelor cu oi, luîndu-le drept urjași, căpcăuni sau armate în marș.

Mazilitul din toate aceste cavalerii tînjește după odihna vieții păstorești. Dar după o păstorie patronată de Apollo și cu finalitate în poezie, prin care el și scutierul, rebotezat Pancino, sã devină nepieritori.

Noua mască : *păstorul Quijotiz*.

Mască puțin durabilă, netrecută în faptă, parcă pentru a nu strica silueta cavalerului rătăcitor călărînd pe Rocinante. Un simplu vis.

Se stinge eroul biruit, înainte să moară omul. Se leapădă omul de măștile lui și se săvîrșește sub numele de :

### alonso quijano cel bun

Alonso Quijano cel Bun, rătăcitorul în ipostazele hidalgului cu poezie nesigure, ale nebuniei mărinoase, ale nebuniei înțelepte, ale Arcadiei — și întors din aventură la omul din carne și pămînt, care își serie diata lăsdnd lumii cele po-

sibile și ușor de atins și cerînd iertare povestitorului isprăviilor sale că i-a dat prilejul și apa la moară ca să le scrie.

Alonso Quijano cel Bun, care se odihnește după *munca cea grea a*

*duhului său*, răsfîrîntă uneori și în oboseala trupului, după cum bine spune, la capătul aventurii cu fi-roșiă lei din Oran, Don Diego de Miranda.

petru popescu

## bunyan — pelerinajul căutării

Sufletește, Bunyan corespundea a-celeia republicii puritane care nu a avut vreme să se dezvolte, eliminată fiind de restaurarea Stuartților. 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 fel de Divină Comedie puritană, fără rafinamentul teologic și estetic al lui Dante, și posedînd, dimpotrivă, o asprime și o obscuritate nondică foarte originale). Christian, eroul, e arhetipul tuturor căutătorilor, în drumul său prin viață, presărat cu

aspirații, lupte, slăbiciuni, ispite etc. Drumul e parcurs cu ajutorul unei legiuni de simboluri familiare (procedeu de personificare a oștei unei calități fizice ori morale e aici foarte similar cu cel folosit în basmul românesc), în a căror creare talentul de prozator al autorului e izbitor. Limba, foarte influențată de Biblie, e și azi de o mare fascinație. Fantastice în această compoziție nu sînt elementele religioase, cu aspect supranatural, ci consistența concretă 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, care a asigurat circulația operei, concepută originar pentru o comunitate religioasă limitată și exclusivistă, cu toată aspirația ei de a crea noi fideli; pînă azi, cartea a fost tradusă în 110 limbi și dialecte, înscriindu-se ca una din cele mai circulante opere ale lumii.

i. c.

## 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 legendă și, avînd o

foarte mare circulație, ajunge să se constituie ca mit.

Oricine se gândește la Don Juan îl știe în atît de multe și diferite pagini literare încît nu-și mai aduce aminte că el se numea inițial „El Burlador“ și că îl reinventase în scris, pe la 1630, un călugăr spaniol pe nume Tinso de Molina.

Personajul era inzestrat cu toate tarele pe care numai un călugăr le putea depista și tot numai el putea să prevadă pedepsirea prin intervenție supranaturală. Un lucru însă era sigur : se simțea undeva, în adînc, în spatele măștii de aventurier erotic, o dorință secretă de veșnică libertate și o oarecare grandoare a gesturilor. Personajul era legendar. Cîrînd, Don Juan a început să circule prin toată Europa. În Franța secolului XVIII îl conduce Molière și nu se știe exact ce impresionează mai mult publicul : seducătorul din Sevilla sau doctrinamentul ipocriziei ? (se întrebă M.F. Guyard în „La littérature comparée“).

În 1736 Goldoni îl înfățișează Veneției în timpul Carnavalului : un corupt incorigibil, minimalizat și scăzut. Personaj de carnaval.

Prin optica lui Byron aproape că își schimbă identitatea, se apropie de simbol. Propovăduitor al liber-

tății, devine un denunțator social. Poetul îl divinizează pentru forța lui de a răsturna legile lumii.

Primatul e al ideii, nu al situațiilor de conjurătură meschină. Și pelerinajul continuă : Pușkin, Musset, Lenau, Baudelaire îl transformă într-o fabulă : „Ospățul de Piatră“.

Între idolatrie și blamare personajul devine o atitudine spirituală. Singularizarea, libertatea migrării, dreptul opțiunii sînt datele sale. Adevărul sau legenda nu mai au importanță. Nu mai contează cîm și pe cine iubește. Fusesse adeptul dragostei libere, devine adeptul geometriei în spațiu (Max Frisch : „Don Juan și dragostea pentru geometrie“). De data asta obiectul alegerii sale nu mai este femeia, ci triunghiul pe care îl socotește cea mai perfectă figură geometrică, liniile drepte unindu-se și destrămîndu-se într-un spațiu veșnic, Evaziune. Libertate.

Dar personajul rămîne prizonierul legendei, mai mult, și-o anulează pentru că, forțat de spațiu și oameni, se va căsători. Nu-i rămîne decît să-și citească propria legendă în tristețe și banalitate. Își mai respectă mitul, ideea, sensul. Existența lineară. Iar mitul dăinuie pentru că e vechi și pentru că a fost adevărat.

r. i.

## parola libertății

Născutul în zodie bună, după semnul căiței, și însemnat cu degetul Satanei, cu negru, pe umăr, de șase ori botezatul, născut o dată cu împilatorul Filip, Buñiță și Oglindă, oglinda „moastră“ — Ullieden Spiegel. Duhul fără de moarte al Flandrei, dansator pe funie cu trupul și duhul său. Marele Gueux.

Lupta pentru libertate, cea mai mare aventură ; și nu în înțelesul facil, ușor peiorativ, care se dă uneori aventurii și aventurierului în-

rolat ici sau colo, de plăcere sau ca un mercenar, într-o bătălie care nu-i aparține și căruia nu-i aparține. Ci aventura confundării cu pămîntul nașterii și cu destinul acestuia în anotimpurile evilor.

Till Uyl en Spiegel, oglinda și buñița tîngoveților prostănaci, cerșetorilor lăcomind numai la îndesullarea burțiilor pe un pămînt care arde sub picioarele lor, biciuitorul călugărilor și judecătorilor dornici

de miros de rug și de sunetul monezilor, duhul antinomic al lui Filip al Spaniei și al ducelui de Alba, duhul care tullbură pe Egmont, șovăielnicul și supusul ideii de auto-ritate regală.

În aventură, zidurile și spaima rugului și spînzurătoarei, se depășesc, se înfruntă printr-o parolă, care a fost aceea a tuturor rezistențelor împotriva jugului străin :

„Cenușa zvîcnește pe inima mea“.

Aventura începe cu drama personală a familiei lui Till. După moartea pe rug a lui Claes cărbunarul, Soetkin și feciorul ei sînt torturați unul în fața altuia, pentru a mărturisi ascunderea banilor străinși prin muncă.

Și parola curajului, a îndurării chinului, pe care și-o aruncă unul altuia, pe rînd, cei doi torturați, fiu și mamă, este una :

„Pescarul“ . „Pescarul“.

Adică, denunțatorul. Adu-ți aminte fiule : denunțatorul, Adu-ți aminte, mamă : denunțatorul.

Este repetiția la prima tortură, a ceea ce va fi mai tîrziu spectacolul unei întregi Flandre, repetiția cu mijloacele momentului, cu vorbele cele mai vecine ațîțării urei : „Pescarul“.

Apoi, cutreerarea prin lume și 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 arsă a trupului care mai putea fi sărutat. Claes e simbol și nu se mai numește Claes. E simbolul. Și parola aventurii devine :

„Cenușa zvîcnește pe inima mea“.

„Cenușa zvîcnește pe inima mea“.

Iar Till Uyl en Spiegel piere și nu piere, 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.

## „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 Caragiale. A fost o înclinație (reluată între alții de Sadoveanu) către hamuri izolate în locuri pustii, la care poposesc personaje misterioase. Din vina 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 cărui expresie de drumul mare avea să fie curînd suprimată de calea

ferată. Structural, caracterile lui Slavici sînt românești. Epic, ele incap într-o schemă universală.

Fantasticul bucății nu iese din determinările epice — absolut obiective — ci din intuiția spațiului. Cărciuma 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 desfiacerea lui omul descreește la insectă, pocnetele armelor nu se mai aud, tragedia însăși, în toată tensiunea ei, scade, copleșită de dimensiunea înconjurătoare, și, oricît am participa omenește la destinele eroilor, privindu-i ca prin-

tr-un ochian întors îi vedem atât de mici încît ne împăcăm cu soarta lor. Literar vorbind, procedeul e admirabil. Autorul mărește cadrul, pînă cînd siluetele aproape se pierd în el, ca să poată apoi povesti, repede și aproape flegmatic, încercările lor. Rămînem pînă la urmă fascinați de spațiul care înghite tragedia, aproape mai mult decît de tragedia însăși.

În genere, nostalgia stepei e rară la scriitorii români. Pagini se găsesc la Odobescu, la Sadoveanu, la Panait

Istrati, la Marin Preda, la Zaharia Stancu. Românului îi e propriu accidentul carpatic. Cînd un autor intuiește orizontul și orizontul, el își scaldă atunci personajele într-o orbitoare lumină de șes (realismul transfigurat, de platou, pomenit de G. Călinescu). Aici, prin dilatarea autenticului, dispare. Apare în loc un fantastic pur, fără cauză, aproape fără substanță, și caracterele își pierd natura tipică și credibilă, devenind euri, simboluri, ori de-a dreptul fericite anomalii „de autor“.

## Iuliana Coporan

### munții lui Hogaș, în timp

Citesc pe Hogaș cu 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 mieznoapte, pe coama de peste 2 000 de metri a Rodnei. Dar o carte ale cărei întâmplări să se petreacă în Piatra Craiului? Cu ce cuvinte și-ar fi exprimat scriitorul outremurarea în fața haosului de forme din perețele vestic al acestui masiv calcaros? El, care pe domolii munți ai Neamțului, avea exclamații pe măsura unor peisagii de Hinducuş sau de Anzi Cordillieri!

Iar trecerea Tazlăului, după furtună, semăna cu trecerea unui Amazon sau a Nilului la izvoare. Stilul este grandilocvent, epitele abundă, se simte o sete de descripție nepotolită și în goana scrisului, la întrecere cu măsura naturii, „genurile“ sînt „adinci“, „păretele drept de stîncă își pierde creștetul aerian în înălțimile albastre ale văzduhului...“ etc. (s.n.)

De altfel, Hogaș pare a fi conștient de insuficiența mijloacelor de transcripție a minunățiilor naturii. Drumetul „Amintirilor dintr-o călătorie“ se prefacă „în o stîncă 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 tălmăci al sublimului în limba omenească. Și nemărginitei feerii, ce se desfășura înainte-mi, nu-i răspundea în suflitul meu 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 rămînă liberă numai pentru sgomotul 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 înfățișarea 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 chiorș pe călă-  
torul în munți, socotindu-l cel puțin  
ciudad...

Ne-o spune singur: „Cine știe...  
dacă mie nu-mi lipsește o doagă?“  
„Înțeleapta nebunie“ pe care au-  
torul nu dorește să o schimbe pe  
„nebuna înțelepciune a celor cu-  
minți“, înseamnă ciudata pornire  
sufletească de a drumeți, nu numai  
din pasiunea de inventariere a ele-  
mentelor geografice, nu numai din  
rivne sportive și ambiții competi-  
ționale (de aici pînă acolo — în  
atîtea 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-  
parte de concepția despre turismul  
combinat modern. Un autor atît de  
apropiat în timp de noi ca He-  
mingway, exalta în 1959 urcușul  
pe picioare, disprețuind telefericele,  
teleschiurile și alte mijloace tehnice  
care, spunea el aproximativ, înju-  
mătășesc plăcerea efortului pe  
munte.

„Orice călătorie, afară de cea pe  
jos, e după mine o călătorie pe  
picioare străine“; „...însamnă 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 șerpuieste meditativ, cu bu-  
cle, cu meandre, cu blînde urcușuri  
sau coborîri 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-  
bănia și vînătoarea ancestrală.

Mersul pe jos înseamnă amănun-  
țimea, surprinderea muntelui în inti-  
mitatea florei 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 ce altă  
imagine comparativă, dar nu spiri-

tul muntelui, pulsul și respirația lui. Așa se petrece cu diversele înfățișări ale muntelui în pictură. De pildă, Cézanne vede muntele Sainte-Victoire de pe dealul Lauves. O așezare omenească umele, cubist, tot spațiul pînă la ultimul plan, unde muntele însuși este doar o pămîre albăstrie-violetă, urcînd pînă la o creastă întreruptă. La Paul Klee, muntele Niesen e văzut ca o piramidă albastră stînd sub semnul unui sferț de lună și al unei stele hexagonale, în timp ce, de la noi pînă la munte, se așează nenumărate planuri îndesate cu pete de culoare. E ca și cum muntele i s-ar fi părut pictorului o magmă necunoscută a cărei spirit scapă de departe ochiului, între acesta și munte interpunîndu-se detaliile de netrecut ale lumii. În sfîrșit, la Kandinski, muntele nu lipsește în nici unul din tablourile de la Murnau. Dar, cum spune un cronicar al lui: „nu munții propriu zis îl rețin pe Kandinski, 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 trecînd dincolo de reprezentarea lor macroscopică, au coborît (sau urcat!) în detalii unde stă ascuns spiritul înălțămii.

Pe urmă, urcușul cu picioarele prilejuiește o anumită experiență a timpului, foarte similară cu cele ce se întîmplă spiritului. Urcușul pe un pripor stîncos de cîțiva metri are durată reală măsurată în minute, dar există o durată interioară celei dinții, în care timpul se scurge prin toate sitele.

Surprinzînd la Hogaș faptul că el nu notează decît foarte rar datele calendaristice ale călătoriilor sale. El vorbește doar de luna iulie, și anume de data plecării, în 6 și de 18 iulie, cînd ajunge la hanul din valea Negrei. În rest, nu știm decît de ceasurile amiezii, dimineații, de miezul nopții. Timpul se mișcă pe cadranul cerului, e urmărit prin mijlocirea soarelui, lunii, stelelor sau prin creșterea și scăderea umbrelor pădurii. Știm că a trecut o zi,

după grija drumeșului de a-și găsi adăpost și culcuș. Știm că începe o zi, cînd se trezește călătorul și își reîncepe drumul. Dar sînt momente, cînd gebeaua îl face să uite de ritmurile timpului și intunericul îl găsește noînărand. Calendarul dispare în ritmul universal zi-noapte. Ritmul noapte-zi e furat cîteodată de ritmul aventurii tacute, intime, singuratice, care însoțește ca o umbră pașii celorlalte aventuri, să-i zicem fizice.

„Așadar, eu am început a scrie cu gîndul de a îmbrînci literatura călătoriilor din drumul obiectiv, didactic și aproape geografic de pînă acum, pe drumul subiectiv, pe care trebuie să meargă, după socotința mea, acest gen de literatură“.

Ioana crețulescu

## „călărețul singuratic“

Aventurierul este întotdeauna singur. Semnificația forței lui rămîne în solitudine. Desigur, Don Quijote îl avea lîngă el pe credinciosul Sancho Panza și totuși era singur. Singur în nebunia lui sublimă, uneori abia înțeles de intuitivul scoutier, 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 „ceilalți“ — prietenj 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 strînge mîna, dar el 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. Învingerea nu înseamnă anularea, ea e condiția gloriei postume.

Nu mă interesează cîntărirea critică ale acestor scrieri ale lui Hogaș. Eșențial mi se pare că omul a pornit la drum așa cum a pornit, atras de magnetul unei zone geografice — muntele, plaiul — peste care se suprapune o zonă spirituală.

Deoarece prima noastră aventură spirituală pe tărîmul muntelui se petrece și pe căile lui, unde prevestitor, este :

„Pe vîrf de măgură  
Ceață și negură,  
Jos la rădăcină  
Tot ploaie și tină“

și unde brazii sînt nuntași, iar munții preoți.

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, plănuja 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 înjurături intenționate), el care 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 înfrunța civilizațiile, paginile de istorie între ele.

Pentru prinderea „călărețului singuratic“ (omul și calul, veșnicul tandem definind aventura!) se vor pune în mișcare oameni, mașini, avioane, elicoptere, toate slujind noțiunea de lege. Oamenii își dau seama de ridicolul acestei urmăririi dar o fac, o cere societatea. Și, pe parcursul ei, falsul vinovat devine cu adevărat vinovat: apărându-se, el omoară sau rănește oameni. Lupta se întetește. Dar intuiesti dominația secretă a conducătorului urmăririi 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 civilizația. O mașină pornită în același timp cu el (deși în afara urmăririi, ea transporta utilaje sanitare) îi lovește calul. Și, deși trecuse frontiera, un ofițer zelos îl împușcă. 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 cum trăise. Aventurierul moare întotdeauna singur. Dar căutarea lui, experiența lui rămâne.

I. d.

## 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 zece ani — după cum reiese dintr-o anchetă inițiată de săptămânalul francez „Le Figaro littéraire“ — (n-rele 1233—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, ordina-toarele, sistemele de comunicații prin sateliți, electronica, zborurile interplanetare — pe scurt, tot ceea 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 facto — mentalitățile, structurile. „Cea mai bună dintre lumi“ e la numai un pas de noi. Cum vom trăi, cum vom gândi la capătul acestei scadente?

Personalitățile cărora li s-a solicitat colaborarea la această anchetă (academicianul *Louis Armand*; matematicianul american *Herman Kahn*; conducătorul departamentului comunicațiilor din cadrul Națiunii Unite *Jean d'Arcy*; sociologul *Jean Fourastié*; comentatorul politic *John Galbraith*; directorul observatorului din Jodrell Bank *Sir Bernard Lovell*; ecologistul *Claude Delamare-Deboutville*) sînt unanimi în a declara că viitorul apropiat va fi pasionant... dar perfect previzibil!

De la început să spunem că cele trei enclave înzestrate cu o uimitoare virtute de permanență; căsnicia, familia, munca vor continua să existe, întru-cît nici nu ar putea fi înlocuite cu altceva.

Să nu pierdem totuși din vedere spune *Louis Armand* — că, sub efectul conjugat al televiziunii și turismului, prejudecățile, mentalitatea părinților nu mai au aceeași rezonanță în rîndurile generației tinere.

Nu numai sub efectul televiziunii și turismului — replică *Herman Kahn* — dar și al ordinaroarelor, care, în sectorul educației vor fi factorul hotărîtor în determinarea acestor schimbări. Astfel, e mai mult ca sigur că învățămîntul nu se va mai putea dispensa de asistența lor.

Să ne oprim, o clipă, asupra acestei probleme. Care sînt însușirile ordinatorului? Iată, cîteva, numai, care-l vor face deosebit de îndrăgit de copii: va avea o voce caldă și plăcută; se va exprima întotdeauna cu o perfectă claritate; va deține monopolul amabilității; nu-și va pierde niciodată răbdarea, nu se va înfuria niciodată. Plin de soliditate, vesel și nepărtinitor, își va saluta „elevii” și la venire, și la plecarea din școală. Intelligent, va fi capabil să joace o partidă de șah, și chiar să-și bată „părintele”, inginerul care l-a construit și programat. Ordinatorul poate imita nu numai aparența și caracteristicile activității umane (analiza, calculul — ori jocul), dar și o activitate posedînd un conținut emoțional, estetic sau intuitiv. Va ști să rezolve și un număr de contra-

dicții și va putea chiar exercita o serie de activități ciclice. Încă de azi, de altminteri, ordinaroarele își pun unele altora întrebări și-și răspund în limbajul lor cifrat... *Herman Kahn*, care ne face această descriere, e atît de convins de valoarea lor excepțională, încît nu exclude — spre sfîrșitul viitorului deceniu — chiar posibilitatea unei mișcări în favoarea acordării unor drepturi civice acestora! (În paranteză fie spus, unul dintre comentatori nu e de aceeași părere: ordinatorul poate fi și leș, și mofluz, în funcție de „ereditatea” lui paternă). 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 decît auxiliulul lor prețios, indispensabil, după cum, în anii ce vin, va fi tot mai indispensabil femeii. Ei da, pentru femeie, ordinatorul va fi ca zîna din poveste, ușurînd-o de toate penibilele sarcini casnice. Robotul domestic ce-i va sta la dispoziție va fi programat să-i măture scările și să-i spele geamurile. 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 familială, va dădăci copiii, va fi și tovarăș de joc, și profesor, și meditant, 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 exercita acțiunea benefică ordinatorul? Același *Herman Kahn* îl introduce în mai toate activitățile umane. El reprezintă nouțetea unică, aflată în centrul tuturor schimbărilor din mai toate sectoarele: economic, științific, în construcții și arhitectură, în diagnosticul medical, în documentare, în desenul industrial... Te pomenești că acest diavol ubicuu va interveni și în sectorul atît de personalizat al culturii, al artelor? Bine înțeles!

Pentru aceasta, va solicita însă colaborarea și altor cîteorva instrumente: sateliți, cabluri co-axiale, videofnregistratoare — 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 înconjurat 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 unul 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-illoco, 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-înregistratoarele și video-casetele — 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. Ne dăm seama, de aici, de aportul au-

diovizualului în răspîndirea culturii. Totuși — adaugă, pentru a ne liniști, *Jean d'Arcy* — înțelegerea analitică și lineară a culturii, așa cum ne-o asigura civilizația lui Gutenberg, nu va dispărea. Dar binourilor și bibliotecilor părintești vor începe să li se substituie treptat, un fel de camere audio-vizuale la domiciliu. Acestea vor fi centrul de unde vom comunica cu lumea exterioară. Aici se va opri capătul cablului co-axial și antena spațială, aici ne vom instala ecranele de lectură și mașinile de imprimat textele, aici vom înregistra sunetele și imaginile pe care vrem să le depozităm pentru un timp sau pentru totdeauna — fie că ele ne-au parvenit din lumea exterioară sau sînt 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, rămînînd 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 domiciliu 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 cât mai strînsă pentru a se putea promova marile realizări ale științei moderne. Colaborarea inter-europeană trebuie să fie tot mai simplă și eficace (*Louis Armand*).

— Interacțiunea omului cu mașina va atinge un punct atât de înalt, încît omul și mașina se vor asocia în nenumărate sectoare. Aceas-

ta nu înseamnă că omul va trebui să se teamă de prepotența mașinii. Viitorul deceniu, nu numai că nu-i va condamna pe oameni la inactivitate, ci dimpotrivă, va avea nevoie de tot mai mulți oameni competenți pentru serviciile personale și generale (*Herman Kahn*).

— Paralel cu ridicarea nivelului de trai consecutiv productivității tot mai sporite și cu reducerea orelor de muncă, va spori și timpul liber în care omul își va putea dezvolta personalitatea conform aspirațiilor sale, își va dezvolta originalitatea cu care a fost înzestrat de biologie. Progresul tehnic va fi noul Mecena care ne va da posibilitatea să folosim cât mai rațional timpul liber, iar folosirea cât mai rațională a timpului liber va deveni o problemă a vieții noastre viitoare, a însăși condiției noastre umane (*Jean Fourastié*).

#### CÎTEVA SEMNALE DE ALARMĂ

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, plâji, 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 habitudini și banalitate — prospețimea, spontaneitatea contactelor noastre sociale ! Ceea ce constituie originalitatea vieții noastre nu trebuie transformat într-un surrogat (*Jean Fourastié*).

— 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 dinainte fixate.

— dacă, paralel cu dezvoltarea tehnologiei, oamenii nu vor fi conștienți de dezavantajele acestui salt brusc de la cultura industrială la cea post-industrială (*Herman Kahn*).

— dacă nu vom determina, în opinia 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 răni pădurile, vor ucide animalele, dacă nu vor întreprinde o luptă necruțătoare împotriva agenților dăunători. Cît mai multe catedre de ecologie, cît mai mulți specialiști care să se aplece asupra problemei raporturilor om-natură-mediul-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 ca 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 hățurile 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*).

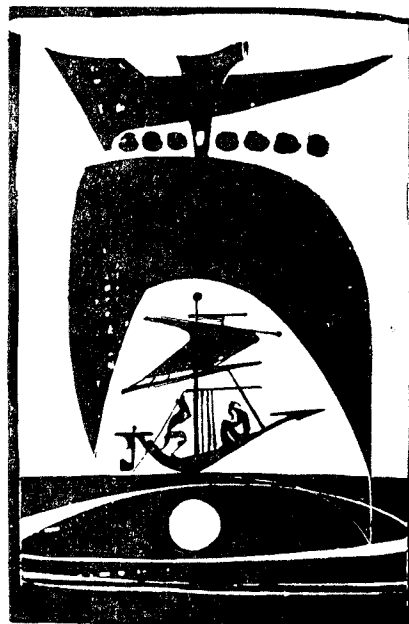
Toți cei anchetați exclud posibilitatea unui viitor război. „Am evitat să vorbesc de un război posibil. Și cum s-ar putea altfel? Nu putem vorbi despre ceea ce nu se poate nici măcar imagina“, spune unul din ei.

Toți își exprimă dorința de a vedea realizându-se o cât mai susținută cooperare a tehnicului cu politicul, o lărgire a schimburilor culturale și comerciale între toate statele lumii. Consecința acestei cooperări 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 cu 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 (cea ce și au făcut sovieticii și americanii spre Venus) în direcția lui Saturn și Neptun.

Căpitanul Blood, Robin Hood, aventurile exploratorilor junglelor și ai continentelor necunoscute — terestre sau acvatice — toate aceste fapte aventuroase cu care se încăntau buncii 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 realști, cheltuielile uriașe pe care aceasta o implică — va determina pe americani să renunțe la războiul din Vietnam.



aurel stoicescu : ilustrație  
la ghilgameș (corabia)

barbu solacolu

●

## alexandru balaci : „niccolò 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 Cândeia în volumul colectiv „Diplomați iluștri“, prefațat de Mircea Malița și, cronologic, al doilea, amplul studiu al lui Alexandru Balaci, căruiua 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 privind-i pe Carducci, Dante, Petrarca ne-au prilejuit—celor ce-i urmărim cu simpatie scrisul atât de expresiv și într-un stil atît de plăcut, bogata sa informație și spiritul său adînc investigator, — pagini de reală exprimare a satisfacției noastre.

Lui Niccolò Machiavelli — acestui titan al gîndirii, pasiunii și cunoașterii caracterizat astfel de Engels — Balaci îi schițează portretul fizic cu 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 scăpărători decît orice stea, cu buzele strînse într-un gest care nu arăta dispreț, ci concentrarea interioară, cu arcul înalt al frunții. Avea desigur un sunis fin, care ar fi meritat întreaga strădanie de a-l transmite posterității în întreaga lui iluminare a contemporanului său da Vinci, a-

cela care a dăruit omenirii sunsul enigmatic ca viața și ca moartea, sunsul cizelat cincisprezece ani al Giocondei“.

Portretul Secretarului florentin din care am reprodus citatul de mai sus, încheie primul capitol al cărții lui Alexandru Balaci, intitulat *Profil biografic*. Dar acest „profil“ e precedat de un subtil și cuprinzător „cuvînt 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 dintîi capitol Machiavelli e studiat mai întîi ca poet. Sînt analizate „Decennaliile“, „Asinul de aur“, „Cîntecele de carnaval“ și „Poeziile diverse“. Balaci își exprimă convingerea că, dacă Machiavelli nu ar fi rămas ca 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 amintește cititorului pe *Kir Ianulea* al lui Caragiale.

Dar Machiavelli a fost și comedigraf. Balaci analizează în acest sens și cu multă pătrundere piesele

\* Ed. tinrentului, 1969.



*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 verva machiavelliană 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 *Il Principe*. Balaci pornește în expunerea sa de la expresivele cercetări și idei ale lui Francesco de Sanctis, care converg în a demonstra de ce Niccolo Machiavelli a apărut în Florența ca o expresie a Italiei contemporane. Partea finală, concludivă a celebrei opere machiavelliane, Balaci o compară unui imn național, unei voci teribile în care clamează întreaga Italie, întreaga mare mîndrie a spiritului și poporului

italian” care au oferit lumii „miracolul Renașterii, o teribilă vendetta a anilor de opresiune”.

Paginile acestui final sînt socotite ca scrise cu patos revoluționar „iacobin”, ceea ce a făcut să fie receptate de iluminiștii și de revoluționarii francezi, 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*, „frământătoare” de pasiuni politice, așa cum puteau fi ale Italiei din Cinquecento și apoi alte pagini, tot pe-atît de vii, de pline de via-goare, *Vieții lui Castruccio Castracani*, pagini ce-ar putea și numai ele îndreptăți dorința oricui de a-l 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 reproducturilor.

Volumul Niccolo Machiavelli al lui Al. Balaci reprezintă astfel, din toate punctele de vedere, o frumoasă realizare culturală.

andrei roman



matei  
călinescu:  
versuri\*)

Poetul începe prin a căuta „ceva” care pare a fi singurătatea, irealizabilă datorită „prietenilor atît de înceți”. Este de fapt un monolog care confirmă solitudinea, o înșirare

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 / Și te priveam / pe treptele vechi ale lunii / umbrele noastre se atingeau aproape speriate / cădeau”).

În „Destin” ni se prezintă devenirea unei idei („Te iubesc din vremea cînd doar îmi părea că exiști”). Deși îndoiindu-se de propria atitudine („Acum certitudinile îmi sînt ca niște păsări migratoare”), el se simte deja un altul („răstignit în aer, peste oceane”), frămîntat de o chemare căreia nu-i poate rezista

\*) E.P.L., 1970.

(„mă străpunge în fiecare noapte / lancea rece a stelei polare“).

„Maternitate“ începe de la momentul nașterii („*visul din singe sau singele din vis ca un val roșu / zid cald prăbușit din strigăți*“). Așteptarea ei degradează dimensiunile, timpul: „*iar păsările nu mai zboară, străbat timpul înot / 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 când se produc deformări ale realității, în mintea noastră de astă dată „*o mare oglindă aburită*“.

„Metamorfoză“ este din nou un tablou impresionist realizat prin intermediul cuvintelor. Timpul ne dă noi dimensiuni („*sprijină-te de salcia aceasta / așteaptă până vei simți că ai prins rădăcini / oglindește-te în chipul meu / lacul poartă nopțile limpezi în afara orelor*“).

Se pare că ceea ce caută poetul este atemporalitatea („*timpul nempuținează aici cel mult cu un secol două / și fără ca măcar să ne dăm seama*“).

Vom urmări în „Sete“ readucerea vizătorului la realitate chiar de simțurile pe care le folosește cu atita abilitate („*spațiul acesta e aproape orb, culorile moarte / văi largi îmi înconjoară urechea*“) pentru a-și descoperi un nou univers („*Paharul s-a spart și-i atit 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 ghiță*“); valul conține elementele ce pot caracteriza dorințele de ascendență („*fruntea valului cu păsări / 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 rămâne nimeni). Pare un ecou din „Necuvintele“ lui Nichita Stănescu („*Cuvintele nu au loc decât în centrul lucrurilor*“). Deci după ce au părăsit înțelesul lor („*Cuvintele, încet s-au golit de înțelesul lucrurilor*“) cuvintele au devenit surori („*Cu neauzitul, nevăzutul, nepipăitul*“). „*Încet, încet, încet. / Aproape tainic: mereu mai singur lăsindu-l, / de la eu la tu, / 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 răsfrintă asupra țării cailor înțelepți („*rideam de lucruri fără să cugețăm / 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 („*mă-e teamă de tăcerea de dincolo, a minei, / de tăcerea grea care și-așa apasă geamurile — / Doamne, cit 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 cât și de a realiza pe plan material prin repetiții obsesive acea ameteală ce 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 stoica

●

## haralamb zincă : „o crimă aproape perfectă“\*)



De la un timp, sintem martorii unei prezențe masive în librăriile noastre a cărții polițiste. Prezență, e un fel de a spune, 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, iar această stăruință ne poate vonbi nu numai de o obstinată dorință de a-și asimila formulele unui scris specific, ci și de o vocație. Mai ales, în cartea menționată, întîlnim semnificativ ambele elemente. Subintitulată „din caietul colonelului Călin Muscelanu“, cartea încopertează o suită de unsprezece schițe cu, bineînțeles, tot atîtea subiecte și cazuri. Autorul nu s-a dovedit a fi parcimonios în relatările sale. Risipește cu dezinvoltură o seamă de subiecte, care pentru un altul, mai avar, ar fi putut, fiecare din ele, constitui pretexte pentru lucrări mai ample dimensionate. Haralamb Zincă procedează însă rapid, concentrat. În modul relatării nu e nimic amînat. 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 dusă 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 care trebuie să prezideze luciditatea deducției, apariția întîmplătorului a trucului, e semn de stîngăcie. În „O crimă aproape perfectă“ trucul își arată, din cînd în cînd, desueta-i recuzită. Fără a fi esențiale, aceste deficiențe supără totuși lectorul avizat, pe care, în primul rînd, îl încîntă, nu faptul divers conținut și nici declararea enigmei, ci logica fără fisuri care duce la dezlegarea cazului, logică preponderentă în cartea lui Haralamb Zincă.

vlaicu bârna

●

## c. apostol: „amarul sînge al strugurilor“\*)



Într-o vreme cînd realismul e socotit de unii super-esteți 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 cu obiectivitate un mediu de viață, cu galeria eroilor care îl populează, poate părea anacronică acelor comentatori critici grăbiți să-și dea adeziunea pentru toate experimentele genului.

Romanul lui C. Apostol se situează pe linia realită a prozei noastre din decadele interbelice: Rebreanu, Gib Mihăiescu, Agârbiceanu, 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 țigoveți, truditores ai pămîntului, pămîntul din care mustește „amarul sînge al strugurilor“, aventurieri și mișii, o galerie întregă de tipuri încadrate în rama de aur și noroi a unei vremi 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 acapărare 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“ cu cavalerii de industrie din capitala Vechiului Regat, devenit apoi aman-tul marchizei Yvonne de Bellois și cîștigătorul competiției. El întruchipează 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, Tache Virabie, primarul, figurează patriarhalitatea ruginită, îngustă și rutinieră, al cărei orizont se închide aici, în ceroul dealurilor acoperite de vii ce înconjură tîrgul. În același orizont îngust trăiește și aprigul Costache Fătu, țăranul înstărit 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, drămuindu-le fiecare bucătură. Alte personaje pitorești bine conturate sînt: Ilie Bucur, chinuit de pasiunea lui pentru cai, Vasile Gîltan, muncitorul cu ziua la crama lui Fătu, un lumpen-proletar sui generis, bețiv și cantofor, care-i înfruntă pe proprietari cu amenințarea că „vede Dumnezeu“ toate mișeliile lor, apoi mișitul 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 nabab din subsistența copioasă a moștenirii unor mătuși) fixează scepticismul unui om pentru care averea e o povară și acumularea ei o tristă zădărnicie. De aceea caută să o risipească în chefuri homeice care sîfîrșesc uneori cu o demonstrație fantezistă cum este aceea de pe bulevardele Constantței unde Tudorancescu se preumblă călare pe o o cămilă ur-

\* E.P.L., 1970.

mată de lăutari și de mulțimea de gură-cască, fotografiindu-se și trimițându-și poza în această marțială ținută nevestei, prietenilor și colegilor de barou dar și majestății sale regelui, la București, ca „să se convingă că nu toți supușii săi călăresc pe măgari, ci mai sînt și trăzniți care călăresc pe cămile cu două cocoșe“.

eugenia anton

●

**n. tăutu:  
„enigmatica  
solveig“\***



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 încilcite numai aparent, ascunzînd un „mîster“ (furturi, răpiri, urmăriri, loviturile de teatru etc., precum și asasinamente „în serie“ ale unor protagoniști efemeri) — formula, 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 cadră sau urît ca un Quasimodo, înalt sau scund, chel sau cu o superbă podoabă capilară) celelalte însușiri ale personajului de roman polițist sau de aventură sînt la fel de sumare, vizînd îndemîna-

Echilibrat construită, condusă cu fermitate și nerv, acțiunea cărții desfășoară partiturile acestor personaje cu eludarea descripțiilor de cadru și natură, atît de caracteristice scriitorilor moldoveni. O carte vie, armonios concepută, care inaugurează un ciclu merit să urmărească evoluția societății românești pe durata citorva decenii.

rea, abilitatea în a se apăra și a trage pe sfoară pe următorii, 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 epical, schematizat la maximum, primează, împiedecîndu-l să mai facă ceva (chiar dacă ar vrea) în privința personajului, sacrificat de la început, cu bună știință.

Maigret al lui Georges Simenon este, în numeroasele cărți ale autorului francez, plicticos de perspicace, de abil, lăsîndu-se prea rar — și pentru scurt timp — înșelat de asasinul prezumtiv sau de cel adevărat. La fel detectivii Agathe Christie, care înțeleg încă de la început limbajul secret al criminalului și descoperă imediat prima verigă a acelor insesizabile corpuri delictive, atenți la detalii (false sau adevărate), după cum scriitorul are sau nu de gînd să amăgească puțin pe cititor, bineînțeles cu gîndul de a-l amuza.

Fiindcă oricum, romanul polițist, în ciuda neajunsurilor sale de ordin literar propriu zis, dacă sacrificială — așa cum afiumam — personajul, schematizîndu-l într-o formu-

\*) Editura tineretului, 1969.

lă previzibilă, ca și în basm, în schimb îl atrage pe cititor într-o amuzantă competiție de împliniri posibile, unde neapărat binele trebuie să învingă răul (așa dar încă o convenție!), cu singura condiție să nu sacrifice nici poezia, nici atmosfera celui labirint fastologic și nici eventuala, sumara linie a personajului.

Căci, aci mai mult ca oriunde, pe scriitorul, prins în plasa propriului său joc, îl pîndește pericolul unei uniformități, al unui schematism, vizibil mai ales într-o literatură ca a noastră, foarte tânără în această direcție.

Am citit câteva scrieri de acest gen, apărute la noi în ultimii doi ani, printre care și cartea „Enigmatica Solveig“ de Nicolae Tăutu și, încă de pe acum, se zăresc destul de bine câteva 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 consoantă și de familie. Nu stă deloc în intenția noastră să negăm acest adevăr, evident în realitate, dar atragem atenția asupra *monotoniei* faptului transpus mereu ne-schimbă, fără variații de ton sau de 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 care este romanul polițist, cartea lui Nicolae Tăutu am parcurs-o cu o plăcere sporită. Fiindcă am apreciat efortul vizibil al scriitorului de a se scutura de balastul monotoniei, în relatarea anecdotică, preocupat să nuanteze personajele, cât și ton-

litatea cărții. Scriitorul a ales nu numai acel registru, de obicei grav, în asemenea cazuri; a derogat de la această monotonie, relevînd aspectele comice ori grotești ale unor împliniri — și în acest sens ni se par remarcabile primele șazececi de pagini, în care se consumă comedia amoroasă dintre Mihai, pretinsul profesor de tenis, și planturoasa nordică, Zissy, parteneră veselă și zgomotoasă și spioană declarată. Tinzînd, de asemeni, către spargerea acelei uniformități oboșitoare a creației spionilor și criminalilor impasibili sau încruntați, lui Nicolae Tăutu i-a izbutit și figura celui nătărău afemeiat, care-și 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 încrunțare, obișnuită în asemenea cazuri. Crearea celui fundamental marin, cu irizări poetice, este în perfectă consonanță cu frumusețea stranie, fascinantă a frumoasei Solveig, aducînd, 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 „amintea de adîncimea 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 graba către un deznodămînt așteptat cu nerăbdare de cititor — din nou, deci, nefericita invenție! — l-a determinat 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...

Revista săptăminală de cultură de la Cluj 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 Agârbiceanu 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-l prezintă criticul Marosi Péter de la revista „Utunk“.

Poezii 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 „În pivnița lui Euerbach“: Cobor cu Mefisto-n chelarul / Ce-mi ține masa goală / Înșelător felinarul / ca piatra filozofală. / Tăptil apar din umbră / Faust, studenții, / În fân-dări noapte sumbră / De dragul Juvvenții. / Bătrânele, stoarse, valpur-gii / Cu Ariel somnolează, / Nu mai trăiesc demiurgii, / Frunți prăbușite pe masă. / Nici o vrăjită lumină / Să se preschimbe-n aripă / Strigă-tul nu vrea să vină : / Oprește-te clipă !)

Două comemorări, Ion Barbu și G. Călinescu sînt trecute în revistă cu girul semnăturilor lui Ion Oar-cășu și Ion Bălu. Premiile Uniunii

Scriitorilor fac obiectul unor judicioase articole datorite Rodicăi Baconski și Ion Vlad care semnează și un atent comentariu la cartea lui Mircea Horia Simionescu „Ingeniosul bine temperat“. Despre Blaga și Hölderlin scrie Mircea Vaida cu prilejul împlinirii a două secole de la nașterea marelui poet german.

Vorbem 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 Baciu și pictorul Sabin Bălașa, dicționarul istoric al profesorului Ștefan Pascu, comentariul lui Ion Grecu intitulat „Lenin și aplicarea teoriei revoluționare“ etc. Condeii ascuți și nervos al lui Ion Manițiu, în cronica T. V., discută problema seriialelor. Cităm primul aliniat al articolului intitulat „Hai să facem un serial“ : „Se știe foarte bine că seriialele de televiziune costă cam scump și că pentru achiziționarea lor se duc tratative îndelungi și a-nevoioase. Tocmai de aceea, atunci cînd, după un sir întreg de seriiale 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 fierbînte“, „Bîlciul 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 cinematografeilor în chip vădit artificial „adaptat“ pentru televiziune, am crezut că este vorba de un caz de forță majoră, de o soluție de compromis înfeleaptă la care s-a ajuns în așteptarea unui serial ori a unor seriiale ce întîrzie... Dar, iată că ne-am înșelat ! Iată că „Rio Bravo“ n-a fost decît începutul unei acțiuni sistematice și de amvergură, prin care un compromis ingenios dar nedorit se permanenti-

zează, spre îndreptăţita nemulţumire a noastră, a telespectatorilor. Pornindu-se de la „experienţa” lui, procedeul transformării filmelor artistice de lung metraj în... seriale s-a extins în aşa măsură încît, dacă nu se va renunţa la el, vom ajunge ca într-un viitor foarte apropiat să nu mai putem vedea nici un film întreg, ci numai episoade ale unor filme tăiate cam cum s-ar tăia şunca ori salamul la maşină şi servite în felii perfect egale, de trei ori pe săptămîină, după cum urmează : luna — înainte ca Dan Deşliu să surdă, cu angelica-i îngăduinţă in-

chizitorială, stelelor încă fără de nume, dar, fie vorba între noi, şi fără de voce în majoritatea cazurilor ; miercurea — înaintea paşnicilor şi reconfortantelor controverse ce au loc sub nobilele auspicii ale Salonului literar : şi vinerea — vai ! în locul mult regretatelor filme poliţiste ori de aventuri“. **Apoi, autorul conchide :** „Practic, economic şi avantajos ! Din toate punctele de vedere. Dar, bineînţeles, numai pentru televiziune. Căci pentru telespectatori.”

PONOCRAT

## „calendar literar“ (braşov)

Reluînd o veche tradiţie transilvăneană, care urcă în timp pînă la Şcoala Ardeleană, Asociaţia scriitorilor-Braşov a editat recent un Calendar literar, îngrijit de Radu Theodoru. Ca aspect general, calendarul e însă o revistă literară în care sînt prezentaţi scriitorii din Transilvania de sud. Astfel, în acest cadru colaborează poezii Gh. Chivu, Darie Magheru, Radu Seleşan, Georg Scherg, C. Cimpeanu, Ingmar Brantsch, George Boitor, Iv. Martinovici etc. Dintre prozatori calendarul cuprinde numele unor povestitori şi autori de nuvele ca Ladmiss Andreescu, A. P. Bănuţ, Paul Constant, Werner Bossert şi alţii. O secţiune aparte este rezervată debutanţilor. Inovaţia pe care o aduce publicaţia braşoveană este bine venită, prezentînd pe fiecare autor cu o scurtă biografie şi o sumară expunere bibliografică.

Cea mai originală parte a calendarului o constituie contribuţiile de ordin istorico-literar şi istorico-cultural, aproape toate legate de „ţara birsană”. Lucia Demetrius scrie două pagini triste despre plecarea Domniţei Gherghinescu-Vania, N. Vrabie evocă anii petrecuţi de Goga

la Sibiu ca secretar al Astei iar C. Pascu prezenta lui Iorga aici. Despre începuturile presei româneşti la Deva, face însemnări judicioase Aurel Sirbu, despre revista Cosînzeana de la Orăştie schiţează o mică monografie C. Radu. Eugen Onu reactualizează figura neobositului cărturar sibian Horia Petra-Petrescu sau prezintă două documente inedite legate de viaţa lui G. Bariţiu. Mai atrag atenţia două momente mioritice, Graiul colindelor româneşti de C. Catrina şi Interferenţe mioritice în arcul carpatic : „Floarea fără moarte” de Mátyas Árpád.

Din secţiunile dedicate traducerilor şi intitulate Privighetori din alte ţări sau Plastică şi poezie reţinem prezentarea raporturilor dintre poetul tibetan Milarepa şi Constantin Brâncuşi. Prezentarea este semnată de Mihai Olos iar talmăcirea versurilor de Ana Olos.

Pînă la apariţia unei reviste a acestei asociaţii, Calendarul recent, ca şi mai vechile Caiete de literatură, certifică prezenţa asociată a unor scriitori.

EMIL MANU



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 decît ridicarea cîtorva valori de vîrf. 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 curînd liceu fără revistă.

Dat că sînt scrise mai totdeauna întregu 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, — aș spune din impulsul, — elevilor, — dovadă a unui elan nestăvilit spre cultură și spre formele ei artistice. Pentru cine a scos vreodată o revistă, este clar ce efort, ce ambiția generală trebuie pentru a se realiza. Dificultățile unor asemenea întreprinderi sînt totdeauna nenumărate și fără sfîrșit; ele se reînoiesc și sporesc cu fiecare număr. La acestea, — paradoxal lucru, se adaugă efortul de stăvilire a impulsunii 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 nu numai cu redactarea materialului, ci și cu întregul proces de formare a unei reviste și cu responsabilitatea corespunzătoare. E o încercare deosebit de folositoare, atît prin căpătarea unei experiențe în plus cît și prin adaptarea la munca de colectiv, mai greu de acceptat de tineri, fiindcă ei sînt în general mai individualiști din dorința de a se afirma și mai dirji în apărarea punctelor lor de vedere.

Revista „Licăriri“ are două caracteristici, ambele de un mare interes și de o largă semnificație. În primul rînd, nu este o revistă exclusiv de literatură, ci are în preocupările ei două domenii de mare importanță: matematica și istoria, — precum și unul strîns legat de tineret: sportul. Revista, deci, încurajează și stimulează preocupări diverse. În al doilea rînd, pe a doua pagină se află reproducă, ca o înșignă de onoare, coperta aceleiași reviste cu datele: „Anul I, Martie 1977, nr. 3.

Licăriri — Literatură, știință, 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 apărut. 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 să 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 învîța în liceul de acum 50 de ani și astăzi.

\*) Revista elevilor liceului „N. Bălcescu“, Craiova, nr. 1 și 2, 1970.

## „sinteze“ (suceava)

În „Sinteze“, revista din Suceava a liceului central care poartă numele lui Ștefan-cel-Mare, descoperim câteva accente lirice promițătoare: un „bocet pentru o frunză“ al Aurorei Cîrcu din cl. a XI-a („Nu pot să mă mai ascund / În stuful din ce în ce / mai rar și mai alb / al pseudoclipelor / trăite pe țărnamul acestei / viitoare Atlantide / și mă dor scheletele / păsărilor / răsucite — sporadic / spre ultimul răsărit.....“); o **invocație către lumină** 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 piciorul unui zid... / Și când o fi și-o fi să fiu rețopit, altă lancie / făurită în alte focuri, / mai tari, o s-o ia de la capăt, / să spargă noi ziduri“); o reverie a lui Dorin Andronic din clasa a IX-a („În nopți senine, / stelele... vin către mine. / Jocul lor... / întoarce în zbor / norul. / Și luna... / nocturn diamant, / ... se înclină / pe cerul înalt“.

Că e vorba de „silabele fierbînti“ picurate de „timpul nostru“ în noi, cu „ecou prelungit de orgă“ (Stelian Dumitru, absolvent), ori de „Meditația Monicăi Gafița“ („De ce aleargă ziua după noapte?!...), sau de

inflexiunile populare ale „Ploii“ Lilianei Baboianu, plutește peste versuri un parfum al copilăriei cu ochii deschiși către miracolul cotidian care e realitatea. Dincolo de versuri, amintirile unor scriitori care au trecut prin Țara de Sus, încercări, unele naive, altele mai reușite, de talmăciri din Shakespeare și Prévert. În afara beletristicii, remarcabilă ca intenție, contribuția la cunoașterea macrolepidopterelor din jud. Suceava, a unui elev din cl. a XI-a B, Pătrașcu Gh. E rodul cercetărilor efectuate în timpul unor excursii prin rezervațiile naturale și pădurile 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 liceului, adăugați problemele propuse de elevii Ilie Gagniuc și Vasile Petriuc din clasa a XI-a C, și veți avea o idee despre polivalența preocupărilor și caracterul de mic almanah al publicației. Păcat, foarte păcat, că prezentarea grafică, ilustrațiile 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 număr reconstituie, tematic, câteva momente istorice. Emigrația bolșevică din Elveția este evocată de A. Beilin în „Seara la cafeneaua Landolt“, primele contacte diplomatice sovieto-turce, — misiunea lui M. V. Frunze pe lângă Kemal Atatürk la Ankara sînt redatate de I. Jlicev în nuvela „Caravana turcă“, ale cărei personaje, muncitori și ostași ai Ar-

matei roșii, fac primii pași pe scena plină de surprize a diplomației, învățînd „din mers“ să minuiască mecanismul ei cotidian, atît de obișnuit pentru ei. În „Aglaiia Ilinișna“, N. Vagner evocă un fapt de eroism din ultimul război, măreț prin simplitatea sa, unul dintre suferințele de mii săvîrșite de oameni obișnuiți, care au înfruntat cu tenacitate bestialele torturi la „intero-

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

*revista revistelor — de peste hotare*

Reportajul lui V. Lvov despre „Foarte ciudatele unde gravitaționale“ evocă primele dispute în jurul acestei probleme între Einstein, Infeld și Robertson, scenele amuzante de „auto-critică“ a lui Einstein și aportul teoretic al școlii sovietice de fizică (Landau, Zeldoviei și alții). Cu reportajul lui I. Alianski despre „Un vrăjitor obișnuit“, poposim în lumea artelor din Leningrad. „Vrăjitorul“ este Nicolai Akimov, regizor, scenograf, grafician, pictor, sculptor, cunoscut publicului românesc din turneul făcut în țara noastră cu vreo 4—5 ani în urmă de teatrul din Leningrad. Prieten intim cu dramaturgul E. Schwartz (a cărui piesă „Umbra“ a fost reprezentată cu succes și la noi de Teatrul de Comedie), Aximov este un regizor modern, cunoscut prin inovațiile sale în montarea, mai ales, a comediilor lui Shakespeare. Scenograf inventiv, el experimentează permanent, făcând adeseori apel la ingineri de specialități diferite pentru a obține cu ajutorul electrotehnicii, mecanicii culorilor, etc. o maximă expresivitate actricească: „Dacă vom reuși prin mijloacele cele mai variate, dar subordonate unui scop precis, să însuflețim viața noastră artistică, să lărgim orizontul nostru... atunci, fără îndoială, vom vedea înflorirea artei noastre“.

I. P.

foarte bogate referințe și date privind manifestările culturale din țările socialiste, precum și întâlnirile cu scriitori din țările din Est.

172

La rubrica Filme e citat Cerebul din Carpați dat la Televiziunea din Germania de vest. Să menționăm, de asemenea, relatarea despre concerte de formații românești (concertele formațiilor românești (concertele de cameră al Conservatorului din București și Corul Madrigal) la Televiziunea germană. Aflăm apoi că la Düsseldorf au expus pictorii Simona Vasiliu, Ion Sălișteanu, Vincențiu Grigorescu și Ion Gheorghiu. Darea de seamă plastică e întregită de date biografice și de menționarea premiilor dobândite de acești plasticieni, de pildă faptul că s-a acordat în 1968 Simonei Vasiliu un premiu la Bienala din Sao Paolo. Putem urmări evoluția baletului formației Oltenia la Televiziunea vest-germană și să subliniem rubrica „Literatura română actuală“, emisiune permanentă tot în cadrul acestui program.

Tot prin intermediul INTER NATIONES sînt invitați, anual, scriitori și traducători la un FORUM frankfurtuz al literaturii, care are loc regulat în septembrie cit și la sesiunea anuală a traducătorilor, (noiembrie și decembrie), manifestări 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 Horodincă, Maria Banuș, Petre Stoica, H. Sevila Răducanu și subscrisul, iar în decembrie 1969, poezii Virgil Teodorescu și Nichita Stănescu au fost oaspeții orașelor Regensburg, München și Frankfurt, unde au citit din opera lor, precum aflăm din numărul pe februarie al acestui buletin cultural. Autorul dării de seamă asupra recitalului celor trei poeți spune că vechea reședință a Căminului cultural din și mai vechiul oraș german Regensburg s-a transformat într-un institut germano-român. De asemeni, ziarele „Tagesanzeiger“ din Regensburg, „Dingolfingeranzeiger“ din același oraș, „Oberbayischen Volksblatt“ din Rosenheim și „Münchener Zeitung“ dau ample referiri asupra acestui recital și discuțiilor care au urmat după aceea, cit și datele biografice asupra poezilor, precum și filiația liricii lui Nichita Stănescu și a lui Virgil Teodorescu, alături de definirea caracterului poeziei acestora.

CAMIL BALTAZAR

## „weimarer beiträge“, nr. 2/1970

Interviul lui Günther Ebert cu scriitorul Wolfgang, autorul mai multor romane de aventuri, poartă titlul „Spre noi hotare“ și, într-un fel, e o introducere la studiul celui dintîi (din același nr. al revistei): „Mister, pericol, dreptate“ (Wolfgang Schreyer și romanul acțiunii). Amîndoi sînt de acord că distanța enormă care despărțea romanul polițist sau de aventuri de romanul introspectiv-psihologic, pe care o constatase Brecht cu trei decenii în urmă, pare să se reducă vizibil și

că obișnuitul „thriller“ devine „psiho-thriller“. Definindu-și propriile romane drept romane de aventuri, Schreyer se decide de literatura polițistă clasică, preferînd ceea ce numește el un „roman al acțiunii“ (Aktionsroman), caracterizat printr-o pondere mai mare a nexului cauzal social.

Un roman de aventuri trebuie să satisfacă setea cititorului de a trăi tensiunea unor întâmplări extraordinare, de a se lăsa fascinat de intensitatea 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 confrați care consideră că romanul de aventuri este legat de o anumită orinduire 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 cărui caracteristică esențială va rămâne și în viitor acțiunea exterioară care va trebui însă neapărat să cîștige 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 la mijloacele romanului polițist pentru a da o imagine artistică unor aspecte ale politicii internaționale. Plezând în favoarea genului, pentru definirea căruiă preferă termenul de „roman al acțiunii”, G. Ebert subliniază că acesta îl ajută pe cititor să pătrundă misterele universului prin efectul surprizei, să trăiască împreună cu eroii dreptății. Modelul obișnuitelor romane de tipul „Krimi”, regulile lor de joc nu împietăzesc cu nimic asupra gamei de variațiuni în planul conținutului. Romanul de aventuri, spunea Brecht, își manifestă forța estetică în variațiunile din cadrul schemei date. În acest sens el nu constituie o concesie acordată unor gesturi indolente, ci, dimpotrivă, răspunde unor nevoi estetice firești ale omului.

P. I.

## „nuova antologia”, 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 modul cum au fost selecționați poeții și mai ales „piesele” socotite semnificative pentru curentele înnoitoare și nu numai după considerentele critice mărturisite, cu care autorii selecțiunilor prezentau „florile alese”.

Punctul de plecare îl constituie cea dintâi antologie cronologic vorbind, întocmită de ilustrul înaintaș Giosuè 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 puțin cincisprezece antologii (omîind manualele sau creștomatiile 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 Poezii futuriste de Pancrazi (1920), Scriitorii noi de Falqui și Vittorini (1930), Poezii lirice moderni și contemporani de De Robertis (1945) și culegerea Cei mai noi de Giuliani (1961).

Autorul articolului citat nu uită să amintească și de unele antologii care, fără a se limita la secolul al XX-lea, includ și o bună parte din noile producții lirice. Așa sînt culegerile lui De Robertis (1923),

Falgui și Carasso (1933), Govoni (1937) sau Bontempelli (1943).

Vechea antologie a lui Carducci părea, la data primei ediții, cu adevărat revoluționară, și stârnea reacțiile critice ale adepților poeziei d'annunziene, ca și ale noilor poeți de pe atunci, „crepuscularii“. Dar reacția a fost numai critică. Au trecut la fapte, editând ei înșiși culegeri neacademice, mai întâi Marinetti, cu ai săi Poeți futuristi, apoi Giovanni Papini și Pietro Panerazi. Ultimii doi au inclus în Poezii de azi, mai generoși, toate speciile 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,

înlocuit de Guglielmi și Pagliarani (1966).

Cu volumul Poezia secolului al XX-lea al lui Sanguinetti se ajunge la răsturnarea ideii 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 Falgui urmărește „bilanțul“ serios al antologiilor și, către sfîrșitul eselui 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 răsbindite reviste italiene a reușit să fie primit de marele scriitor al Japoniei, Yásunari Kawabata, laureat al premiului Nobel. Convorbirea cuprinde mai întii date biografice obişnuite, comunicate de septuagenarul prozator și poet, dar și unele relatări ce arată cum tradiția se leagă strins 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 înecată în flori de ciros, astăzi o junglă de asfalt“, cum se exprimă el cu melancolie. Strîns 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 fugînd de vizitatori și de protocol, să retrăiască universul preferat al adolescenței și tineretii, care străbate

toate scrierile sale. Specificul japonez pulsează în orice pagină, pentru că, mărturisește el, „poezia nu moare“, cu toată colosală industrializare a țării sale. Bătrînul poet, ascultînd glasul tainic al vîntului venînd dinspre mare, își amintește călătoriile în Europa și America, apoi felul cum a cunoscut o altă cultură, diferită întru totul 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-

prit. 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. Uitați-vă la tineri, bunăoară. Pare că astăzi nu mai au încredere în nici un ideal, că voiesc numai să distrugă lumea. Totuși, se

vor schimba și ei, se vor învăța mai ales să gîndească și cu propriul lor cap“...

Cu toate preferințele pentru trecut, fie al însăși vieții sale sau al îndepărtatei istorii a Japoniei, delicatul poet al munților, apelor și florilor nu se desprinde totuși de prezent și, mai mult, privește cu încredere viitorul omului, de oriunde ar fi acesta.

C. N. N.

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.