

Secolul 20

2

1965



Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Secolul 20

Revistă de literatură universală



editată de Uniunea Scriitorilor din R.P.R.

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, MARCEL BRESLAȘU REDACTOR-ŞEF, ION BRAD,
OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA,
MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ REDACTOR-ŞEF ADJUNCT,
GEORGETA HORODINĂ REDACTOR-ŞEF ADJUNCT, TATIANA
NICOLESCU, FLORIAN POTRA SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

2
1965

SUMAR

AL. PHILIPPIDE, La numărul 50

ALEXEI TOLSTOI, *O noapte geroasă*; în românește de Igor
Block • 7

MIHAIL JAROV, *Întîlnirile mele cu Alexei Tolstoi*, în românește
de Tatiana Nicolescu • 13

JAMES JOYCE

Oameni din Dublin; — povestiri, în românește de Frida
Papadache • 18

Ulysses — fragment; în românește de Gellu Naum și Simona
Drăghici • 78

Muzică de cameră și alte versuri; în românește de Marcel
Breslașu, Tăcuș Gheorghiu și Petre Solomon • 101

Mărturisiri despre James Joyce • 104

DAN GRIGORESCU, *Joyce irlandezul* • 107

ION BIBERI, *Monologul interior la James Joyce* • 117

SIMONA DRĂGHICI, *Contemporani și urmași* • 133
MICHEL BUTOR, *Scurtă croazieră preliminară pentru descoperirea arhipelagului Joyce*; în românește de Iulia Soare • 149

Cronica literară

Probleme teoretice ale traducerii (II)

N. ARGINESCU-AMZA, *Despre «Frumoasele credințioase»* • 157

ȘT. AUG. DOINAȘ, *Dificil, riscant dar nu imposibil* • 163

GAËTAN PICON, *Traducerea, un eveniment al limbajului* • 168

Cărți • idei • opinii

Premiul Taormina

MĂDĂLINA FORTUNESCU, *Anna Ahmatova* • 171

ANNA AHMATOVA, *Poezii*; în românește de M. E. • 177

MARIO LUZI, *Mărturie despre scrisul meu* (cu o notă de D.V.) • 179
Poezii; în românește de Dragoș Vrînceanu • 180

J. MAJALUT, J. Joyce, — de Alexandru Baci • 181

Procesul lui Ulysses, — de Al. Ivasiuc • 182

JUSTINAS MARTINKIIVICIUS: *Sînge și cenușă*, — de George Carpat • 184

MICHELE PRISCO, *La dama di piazza*, — de Andrei Ionescu • 185

KASSÁK LAJOS, *Capătul drumului*, — de Petre Pascu • 187

Ecouri românești • 189

Cadran mondial • 190

PREZENTAREA ARTISTICĂ: GETA BRĂTESCU
PREZENTAREA TEHNICĂ: ANDRONICA POPESCU
S. CIUBOTARU



HENRY MOORE, *Maternitate* (pagină de carnet) ▲

COPERTA: BRÂNCUȘI — Hieroglifă pentru Joyce

a numărul 50

O literatură nu poate trăi singură, hrănindu-se numai din ea însăși. Literaturile, încă de la începutul lor, se dezvoltă într-o strinsă dependență reciprocă. Influențele, infiltrațiile, corespondențele de tot felul, în ce privește forma, spiritul, motivele, stimulează mereu fondul național al unei literaturi. Aș spune chiar că o literatură este cu atât mai viguroasă și mai durabilă cu cât asimilează mai multe influențe. Numai o literatură puternică și bogată primește influențele cu simpatie, pentru că ea nu se teme că acestea o vor copleși și îi vor răpi originalitatea (lucru care este și mai adevărat când e vorba de un singur scriitor).

Un obstacol, sau cel puțin o întîrziere în acest domeniu al comunicării dintre literaturi, este fără îndoială, diversitatea limbilor, diversitate destul de mare chiar dacă avem în vedere numai literaturile cu vechime și tradiție îndelungată, scrise în limbi de mare circulație. Un om care să le poată citi pe toate în original este o excepție. Iată de ce cunoașterea literaturii universale se face în marea majoritate a cazurilor, mai cu seamă când e vorba de consumatorul obișnuit de literatură, în mare măsură prin intermediul traducerilor. O publicație informativă este, din acest punct de vedere, absolut necesară, ea punând la îndemîna cititorului, în limba lui, informații și totodată mostre traduse din actualitatea literară străină. Scriitorilor o asemenea publicație le este, de asemenea, de mare folos.

Revista *Secolul 20* îndeplinește, la noi, acest oficiu. Când răsfoiești numeroasele pagini care cuprind bibliografia pe materii

a celor patru ani de existență ai revistei, îți dai seama, pe de o parte, de bogăția notelor informative, care cresc adesea pînă la studii și eseuri, și, pe de altă parte, de mulțimea traducerilor din literatura universală contemporană (înțelegînd aici prin contemporan durată de pînă acum a veacului).

Secolul 20 prezintă în fiecare număr un mănunchi de cunoștințe despre literatura și arta din străinătate. Pentru schimbul literar internațional asemenea acțiuni sînt foarte prețioase. Autarhia literară este imposibilă. O literatură se dezvoltă pe bază autonomă dar se alimentează în mare măsură din influențe și din schimb. Valoarea unei literaturi se măsoară în bună parte prin capacitatea ei de răspîndire dincolo de granițele poporului care i-a dat naștere. Cu cît este mai comunicabilă străinătății cu atît ea se dovedește a fi mai general umană și, deci, mai durabilă. Aici însă se iveau, așezat altfel, obstacolul pomenit mai sus. Imposibilitatea de cunoaștere a limbilor fără circulație universală împiedică literaturile acestor limbi să intre în schimbul literar internațional. De aceea desigur sînt necesare publicații de informare a străinătății despre literaturile naționale. Avem și noi asemenea reviste în cîteva limbi străine de mare circulație. *Secolul 20*, care în primul rînd este destinat să înlesnească cunoașterea literaturii străine la noi, a publicat totuși și studii ce au drept scop de-a face cunoscut publicului nostru situația unor scriitori de-ai noștri în ansamblul literaturii mondiale; aceasta, cu prilejul unor traduceri din acești scriitori. Așa a fost prezentarea traducerii fraceze din Arghezi datorită lui Luc-André Marcel și, cu amplexarea cuvenită, mai multe studii despre Eminescu însoțite de traduceri din poeziile lui în cîteva limbi străine, cu prilejul comemorării de anul trecut. Asemenea studii care înglobează în mod oportun literatura noastră în ansamblul literaturii universale întregesc fizionomia revistei cu un aspect comparatist. Pe această cale a comparatismului revista ar putea să îndrume o parte din activitatea ei. Pînă la înființarea unei reviste române de literatură comparată (sau universală, titlul poate varia, conținutul este același), *Secolul 20*, într-un sector al său, poate atinge și acest domeniu. La meritele sale s-ar adăuga și acela al unui început, începutul unei activități publicistice susținute și sistematice în literatura comparată, fie chiar, deocamdată, numai în limitele impuse de titlul revistei, adică mărginindu-se la secolul nostru. Bogăția de teme pe care ar oferi-o acest interval, scurt desigur ca întîndere, dar ineputabil ca adîncime, ar fi considerabilă.



ALEXEI TOLSTOI*

O NOAPTE GEROASĂ

V-aduceți aminte de zilele acelea de început, de primele săptămîni ale războiului civil? Încă dinainte de campania de iarnă a lui Kornilov!... Ce vremuri!... Se formau primele detașamente roșii... «Forță, dezordine, sabotaj, nimeni nu știa nimic; unde te întorcea — numai trădare... În vremea aceea, ofițerimea, cădeții, studenții și polițiștii începuseră să se adune la Novocerkassk, sub aripa atamanului Kaledin, și așa s-a format primul front, încă nesigur și instabil. Albii aveau vreo zece mii de oameni și principala lor forță o constituia o brigadă de ofițeri. Acționau ca niște bandiți, făcînd incursiuni, în care se distingeau mai ales un detașament comandat de esaulul Cernețov. Devastau minele, coloniile muncitorești, nodurile de cale ferată. Stîrneau o panică cumplită. În ajunul Crăciunului, Cernețov atacase Debalțevo, un mare nod de cale ferată; au scotocit toată colonia, îi tîrau pe comunisti afară, în zăpadă, și-i căsăpeau cu săbiile. Au ucis și au luat ostateci douăzeci și șapte de oameni, virînd spaima în populație. Au încălcat în tren tot zahărul și spiritul. Cernețov l-a înșuruit dinaintea vagonului său pe toți impiegatîi și slujbașii din gară și i-a pus să facă temenele pînă ce trenul a dispărut din vedere. Pe scurt, și-au făcut de cap cum nici nu se mai poate.

Așa-a... Comandantul suprem, Antonov, mi-a ordonat de la Harkov să merg cu detașamentul la Debalțevo și să țin frontul acolo... Abia formasem detașamentul la Kostroma și oamenii nu primiseră încă botezul focului. Erau niște ageamii cu mîncile mantailor pînă la genunchi; un singur gînd aveau — să se vadă în ținutul Donului, la pline albe. Cînd au auzit că mergem la Debalțevo, au și început să se agite în vagoanele lor. Am dat ordin ca în timpul călătoriei să se numească o companie de gardă, oamenii să nu-și scoată cartușierele și să nu doarmă, ceea ce a sporit și mai mult tulburarea și necazul... Locuitorii politici — niște bălăndrii nepricepuți și ei — căutau într-una să-i liniștească pe ostași, să le înșufle curaj și îi tot dădeau zor cu pagini întregi din Engels... Alelei, înii zic, asta nu mai e eșalon, e curată universitate...

Întă-ne ajunși la Debalțevo. Cum s-a oprit trenul, ne-au și împresurat femeile, cu bocete și cu vaiete; iacă, vedeți ce ne-au făcut... Într-adevăr, tabloul era înfrîntor... Casele din colonie aveau geamurile sparte, în băltoacele de sînge din zăpadă se tăvăleau creierii de oameni... În magazia pompierilor zăceau douăzeci de cadavre desfigurate... Am îngropat morții în aceeași zi,

* La 23 februarie a. c. s-au împlinit 20 de ani de la moartea scriitorului.

cu onoruri militare. Pe mormîntul proaspăt, mulți au jurat să-i răzbune, și vreo sută de oameni — rude ale celor uciși și martorii ai măcelului — s-au înrolat voluntari în detașament. . . Pe aștia, da, puteam conta.

După ce am debarcat detașamentul, am lăsat o companie la eșalon, trei companii le-am cantonat în gară ca rezervă, iar pe celelalte am ocupat frontul pe întreg teritoriul terasamentului, precum și întăriirile din zona podului. Gara era ticsită de lume — refugiați, soldați lăsați la vatră, tot soiul de spioni și de provocatori. . . Cît îi vinam eu pe aștia și îi închideam, tot se strecurau și răspîndeau zvonuri peste zvonuri. Nu-au trecut nici două-trei zile și detașamentul meu parca fusese deochet. Oamenii erau deprimați, comandații dirăiau de frică, locuitorii politici se pierduseră cu firea, îi vedeam codindu-se. . . Cînd intrați în vorbă cu ostașii, tăceau încruntați. . . Ehei, mi-am zis, stăm prost. . . Și zvonurile — unele mai îngrijorătoare ca altele — că în cutare loc s-au răscolit cazacii, că de nu știu unde vine un puhoi de trupe albe, avîndu-l în frunte pe Alexeev în persoană. . . Eu aveam numai două mitraliere și nici măcar un tunuleț de pripas! I Cartușe — cam cîte cincizeci de bucăți de fiecare ostaș. . . Îi telegrafiez lui Antonov, la Harkov, și cer să mi se trimită tunuri și mitraliere. Îmi răspunde pe fir direct șeful statului major, Muraviov, același faimos comandant de armată pe care, șapte luni mai tîrziu, l-au împușcat letonienii la Simbirsk, în clădirea hotelului Troitskaia, pentru trădare. . . Muraviov îmi răspunde: « Bine vom expedia imediat ». Aștept. . . A doua zi — era 30 decembrie — mi se înmînează procesul-verbal nr. 1: « Adunarea generală a delegaților din fiecare companie. . . Către comandantul detașamentului. Hotărîre. Înainte de-a sosi artileria și mitralierele, nu se vor ocupa nici un fel de posturi. Al doilea: vă rugăm să evacuați imediat detașamentul în spațe; vă rugăm, de asemenea, să satisfaceți imediat cererea noastră. Delegați: Suvorov, Ziraianov, Beliakov, Arktopov, Lovkoi, Krutikov ». Și alții. . . Ah, nemernicilor! Pînă și eu rezoluția mea: « Urgent. Delegații vor fi luați în răspăr. Să li se demonstreze că nu poate fi vorba de o retragere. » . .

N-am dormit toată noaptea. Am stat în camera telegrafistului. Era un ger cumplit. Suflam în găm și mă uitam afară: luna stătea sus pe cer într-un cerc de curcubeu, de jur-împrejur — o pustietate desvîrșită, pe linii scliepu în văpăile lumii cîmborii de sticlă. M-au apucat pînăile de rău pentru nesăbuita din ajun: găsiseră într-un tren în trecere cîteva lăzi cu coniac și am dat ordin să se spargă toate sticlele de roțile trenului. La vederea acestui dezastu, oamenii au plîns. . . Și ce bine ar fi prins acum o înghițitură! . . . Deodată mă uit și văd sub ușă un bilețel, cu literile mîzgălite ca vai de lume: « Dacă nu ne evacuezi în spațe, ești mort ». Semnătura lipsește. Bu-un. Continui să umblu încolo și încoace prin camera telegrafului. Fumez mereu. Aparatele tăcane într-una. Telegrafista are ochii roșii cum e carnea de vită. Se întoarce înspre mine și îmi spune cu glasul stîns:

— S-a primit din gara Zverev (adică de pe frontul albilor): « Tițălosule, iudă, nemernic roșu, las' că-ți aranjăm noi revelionul. Așteaptă-ne. Esaul Cernetov ».

Bine, îmi zic, am să aștept. Și expediez altă telegramă la Harkov, lui Muraviov: « Grăbiți expedierea tunurilor și a mitralierelor. . . » De cum s-a luminat de ziua am trimis gornistii și am instituit starea de asediu: oricine nu se va supune ordinelor, va fi împușcat fără judecată, atît soldații, cît și populația. Măsura și-a făcut în parte efectul. Oamenii au ocupat posturile și tranșeele fără discuții. . . Gerul se întînește și mai rău, soarele, învîluit în pică, se făcuse

mititel, aerul scriștia și parcă zăngănea ca geamurile de la ferestre, pașii se azeau de la depărtare de o verstă. Deasupra coloniei și pe toată întinderea liniilor se înălțau fujoare albe de fum. Nu-mi mai lășea din cap întrebară: ce fel de revelion mi-or fi pregătind oare?

La ceasurile trei după amiază, Zverevu comunică prin telegraf: « Trenul de Rostov nr. 3 a plecat în direcția Debaltevo ». . . Să-i fie de bine; îl perchiționăm și-l lăsam să-și continue drumul. . . După un sfert de oră, Zverevu comunică din nou: « Trenul de Rostov nr. 3 bis a plecat ». . . Ehei, îmi zic, mi se pare mie că astăzi nu sînt trenuri de călători. . . După cincisprezece minute, iar: « Trenul de Rostov nr. 3 doi bis a plecat ». . . Și iarăși: « Trenul nr. 3 trei bis a plecat ». . . Și tot așa, șapte trenuri unul după altul. . .

Și un prost ar pricepe 7 șapte eșaloane de trupe albe au pornit spre Debaltevo. . . Uite care-mi era revelionul! Mă reped la aparat și telegrafiez la Harkov. Răspunsul se vrea liniștitor: trenul cu unitățile de artilerie e pe drum. Întreb gările din direcția Harkov unde e artileria noastră? Le întreb pe cele din direcția Zverevu: unde sînt eșaloanele? Am desfacut haria să urmăresc mișcarea trenurilor. . . Blestemele alea de eșaloane și-au pus aripi și zboară spre Debaltevo pe cînd trenul cu artileria mea abia se trîște cu osile neaburite. . . Fac un calcul și îmi dau seama că nu va sosi la timp. . . Alții vor ajunge mai devreme cu cel puțin trei ore. . .

Din pricina nopților nedormite, în capul meu parcă hureau zeci de războaie de țesut; nici nu mă știu ce-i cu mine. Mă uit la telegrafist și-l văd cu bărbia în piept, motîind. L-am trezit și l-am arătat pistolul: « Ce înseamnă asta? Sabotaj? » Și-a holbat ochii roșii la mine și abia a îngăimât: « Ceva pentru înviorare, că iar adorm. . . » Am dat fuga pe terasament, am sîrt cu sabia cîteva bucățele dintr-o băltoacă de coniac înghețat și le-am adus în căciula telegrafistului. . . A prins viață numai dect. . . Apoi a recepționat o depeșă: eșaloanele sînt la două halte de Cernuhino. Cernuhino e ultima stație înainte de-a ajunge aici. Parcă m-a oprit. . . Ies fuga afară. Soarele coborîse în dosul caselor. Gerul se întînește și mai avan. Dacă-mi avea macar două cartușe de piroxilina, ca să aruncăm podul în aer! I dar n-avem nimic altceva decît cartușe de armă. Chem pe un comandant de batalion: « lei! imediat un pluton de infanteriști, cîțiva muncitori de la căile ferate, cu scule, mergi în stația Cernuhino și deșurubezi toate macazurile! . . »

E întuneric de-a binelea. Luna, învîluită, în pică, nu se mai vede. Stau pe peron și-mi rod mânușă cu dinții. În sfîrșit, luminișele lanternelor au pornit-o spre Cernuhino. . . Dar ce înțet se trîșcă oamenii mei! Parcă-să cotonogii. . . În liniștea gerului mi se năzare mereu căd au huriit de roți. Am pus urechea pe șine și mi s-a părut că aud pămîntul vînd. . . Am dat ordin să se stingă luminile în gară și pe linii, și să se înăbușe focurile de gîte. S-a așternut o liniște lugubră; nu se azeaua un lătrat de cîine. Numai cizmele mele sclînceau și plîngeau. . .

Nu-mi mai aduc aminte cît timp a trecut, cînd văd că vine în galop un călăreț. Îl luminez cu lanterna electrică: « Stai! Încotro? » În sfîșia de lumină se bagă, într-un nor de aburi, botul calului, alb de promoroacă; comandantul batalionului descalecă: « E jale! » « Ce s-a întîmplat? » « Nu putem demonta macazurile ». « Cum adică nu puteți? » și scot pistolul: « Nemernicule! » Pistolul îmi saltă în mîna; tip ca un apucat. Călățul și smucește botul în lături. « Nu țipa, îmi spune calm comandantul batalionului, stai să-ți explic: muncitorii și-au rupt toate cheile pe gerul ăsta, și cu mîinile goale nu-ți chip de făcut nimic, ce naiba! »

Nu capăt nici un răspuns. Telegrafistul se scutură tot, zîdind pe înfundate. După cinci minute mă cheamă Kolpakovo, o gară aflată între Cernuhino și Zverevo: «La aparat comandantul corpului expediției, general de cavalerie...»

Fierbinte foc, huriind cumplit, în gară a dat buzna o locomotivă de tren expres, trăgînd după ea un şir de vagoane de clasă cu geamurile puternic luminate. Fanfara întonează « Internaționala », pe bălbele care cum îl taie

@Asociatia Ziaristilor Independenti din Romania

capul... Comandantul detașamentului sare din mers, îmi înmânează un plic și raportează: «Douăzeci de mitraliere, o sută de mii de cartușe. Servanții mitralierelor sînt moscoviți...»

Mitraliorii ăștia moscoviți au coborît și ei. Mă uit la dîșii: băieți dezghețați, îmbrăcați cu pretenții, se țin de glume. «Indicați-ne poziția, că de mult umblăm noi după generali ăștia!»... Și fuga cu mitralierele pe linia trupelor... După vreo zece minute a sosit și cel de-al doilea tren, cu artileria... La revărsatul zorilor, lanțurile noastre de trăgători au pornit la ofensivă în direcția Cernuhino...

În românește de IGOR BLOK

ALEXEI TOLSTOI, MIHAIL JAROV și LUDMILA TOLSTAIA.
În timpul turnării filmului «Petru I». (Fotografie inedită).



Mihail Jarov

Întîlnirile mele cu ALEXEI TOLSTOI

Aceste întîlniri, pe care nu le voi uita niciodată, au fost, din păcate, puține la număr. Toate au fost determinate și legate de filmul *Petru I*, în care interpretam rolul lui Menșikov. Dar chiar în aceste ofteva întîlniri am avut posibilitatea să cunosc și să apreciez în Alexei Tolstoi pe omul sensibil, bun la suflet, ca și pe marele și talentatul scriitor. În discuțiile pe care le purta cu actorii, Tolstoi parca se temea să le imprime, să le impună punctul său de vedere. De aceea, căuta să le împărtășească părerile sale în replici foarte scurte, recurghind de cele mai adesea ori la imagini, la comparații, mereu preocupat ca nu cumva să-i jignească sau să-i intimideze. Dar aceste scurte replici fîi luminau de dintr-odată o scenă sau vreun rol, care pînă atunci și se părușe lipsit de claritate.

Prima mea discuție cu Alexei Nikolaevici Tolstoi a avut loc după ce autorul romanului *Petru I* hotărîse, fără să mă consulte, să mi se încredințeze rolul lui Menșikov. Iată cum s-au petrecut lucrurile:

Într-o bună zi am primit o telegramă prin care regizorul V. M. Petrov de la Studioul «Lenfilm» mă invita să vin la Leningrad să fac probe pentru rolul lui Menșikov din filmul *Petru I*. Nu mai este cazul să spun că această veste m-a făcut o mare plăcere. Cînd am sosit la studio, în cabinetul regizorului se aflau peste 20 de portrete de ale lui Petru I. Primul lucru care m-a impresionat a fost că toate aceste portrete nu semănau între ele. Nu erau nici măcar două în care Petru să fi arătat la fel. Și ceea ce era și mai curios e faptul că toate aceste portrete nu aveau nimic comun cu fotografiile lui Simonov în rolul lui Petru I, care erau afîrate pe perete. Mi s-a povestit mai apoi că atunci cînd Tolstoi a fost de acord ca Simonov să joace rolul lui Petru, el ar fi argumentat în felul următor: «N-are nimic a face că Simonov nu seamănă cu nici unul din cele 28 de portrete ale lui Petru I. Dacă el va interpreta cu talent rolul, în amintirea spectatorilor Petru se va contopi cu acest al 29-lea portret realizat de Simonov».

După ce am examinat aceste portrete, l-am rugat pe unul din cei prezenți în cabinetul regizorului să-mi arate portretele lui Menșikov. Am aflat cu acest prilej că există foarte puține portrete ale acestuia (vreo 4—5) și că toate datează din epoca cînd el devenise un om important, bogat, adică se refereau la perioada ce urma să fie cuprinsă de abia în seria a doua a filmului. Această situație fîși avea o explicație firească. În vremea lui Petru I e lesne de înțeles că nu se făceau portrete ale oamenilor din popor, în speță al unei ordonanțe, cum se știe că era Alexașka Menșikov.

În consecință, situația mea în calitate de candidat la rolul Menșikov era și mai proastă decît a celor 12 actori, care făcuseră probe pentru rolul lui Petru. Adresîndu-mă unuia din cei prezenți, l-am întrebant cum o să rămînă cu rolul lui Menșikov.

— Cu Menșikov *al dumitale?* mi-a răspuns acesta, Cu *al dumitale* totul e simplu și clar. Alexei Nikolaevici a spus că rolul lui Menșikov trebuie să-l joace Jarov. Așa că totul e lămurit!

— Cum așa? Dar Tolstoi nu m-a văzut niciodată. I Nici nu ne cunoaștem!

— Te-a văzut! Te-a văzut! Toate filmele în care ai jucat, le-a văzut! A fost răspunsul.

Am trecut la proba de machiaj. M-au costumat, mi-au pus în cap o perucă. Petrov a hotărât să mă fotografieze într-o scenă care se situa în seria a doua a filmului. Îl jucam pe Menșikov senator, cu perucă uriașă gen « Molière », cu bucle care-mi atârnav pe spate, într-o haină de paradă ca cele care se purtau la curtea regilor Franței. Rezultatul? A fost acela de care mă teamam, încă de când mă privisem în oglindă în timpul costumării și al machiajului. Peste câteva zile, Petrov m-a invitat să vedem proba. În sala de proiecție nu eram decât noi doi, lucru neobișnuit, întrucât la probe asistă de obicei întreaga grupă. Mai târziu am apreciat tactul lui Petrov. Când s-a stins lumina în sală și pe ecran au apărut imaginile; m-am înspăimântat... Nici nu mai semănăm cu mine însumi, nici nu mai era chipul meu... era ceva îngrozitor să mă văd cu această perucă « Molière » tronind peste fața mea și parcă nerezând s-o încadreze. Fără să vreau am gemut. Dar Petrov mi-a spus:

— Ești într-adevăr foarte caraghios! Peruca asta nu-ți vine deloc bine. Dar n-are rost să-ți faci singe rău, liniștește-te, nimeni în afara de mine și de Tolstoi n-a văzut proba.

— Cum, Tolstoi a văzut-o?

— Da.

— Doamne, ce-a putut să spună?

— Ce-a putut să spună?...

Petrov mi-a povestit că la început proba a fost prezentată Consiliului artistic al studioului care a decis în mod categoric că nu sînt potrivit pentru rolul lui Menșikov.

Dar întrucît fusesem invitat la insistențele și indicațiile lui Alexei Nikolaevici Tolstoi, respingerea candidaturii mele trebuia să-i fie adusă la cunoștință. Când Alexei Tolstoi a văzut mutra mea în perucă, a început să ridice cu hohote. A ris îndelung și cu atîta poftă încît cei din jur au și hotărât: « Cu Jarov s-a terminat. Nu mai joacă el rolul lui Menșikov ».

Dar Alexei Tolstoi a înecat brusc să mai ridice și a spus dus pe gînduri:

— Ce comedie iese cînd pui pe un cap de rus o perucă franțuzească! Doamne, Doamne, mare caraghiosie! Și apoi a adăugat: Dați-i lui Jarov proba să facă ce-o vrea cu dînsa, că noi n-avem nevoie de ea! Dar totodată dați-i și scenariul să se apuce să-l studieze, iar în ce privește machiajul o să mai vedem noi.

După cîteva vreme m-am întîlnit cu Alexei Tolstoi.

— Alexei Nikolaevici, i-am spus eu, am studiat cu multă atenție toate cărțile pe care mi le-ai indicat și am găsit într-una din ele un lucru foarte interesant. Un diplomat străin invitat la o « assemblée » la Menșikov, îl scîlba într-unu pe Petru cu tot felul de probleme și întrebări, la care acesta nu voia să dea răspuns. Plictisit pînă la urmă de insistențele diplomatului, Petru i-a spus lui Menșikov:

— Fă-l să dispară de aici!

Menșikov l-a pofțit în mod delicat pe diplomat să « coboare » de la etajul doi. În amintirile sale, pisălogul, dar și nefericitul diplomat, îl descrie pe Menșikov cu cuvintele: « Un diavol roșcovan, cu ochi de foc ». Pe mine m-a intrigat

și m-a mirat de ce l-a caracterizat în acest fel străinul pe Menșikov? Să fi fost acesta portretul său real?

— Îmi închipui cum l-o fi « condus » Menșikov pe diplomat pe scară, de vreme ce acesta l-a asemuit cu un diavol roșcovan, a replicat zîmbind Alexei Tolstoi.

Ochii lui ageri și pătrunzător ai lui Alexei Tolstoi vedea în vremurile trecute scenele și amănuntele cu atîta pregnanță, atît de concret, încît aveai impresia că se petrec sub ochii săi.

Continuînd discuția cu privire la înfățișarea lui Menșikov, Tolstoi m-a sfătuit:

— Caută să te machiezi în așa fel încît exteriorul dumitale să aducă puțin cu cel al lui Petru. Trebuie să semeni cu el! Și după o clipă de chibzuință a adăugat: — Să semeni la mustați! Mai apoi mi-a adăugat: — Contemporanii unor mari personalități manifestă întotdeauna dorința de a semăna cu « patronii » lor. Verifică cu propria dumitale experiență și ai să vezi că am dreptate. »

Și încă o altă întîlnire: se filma scena cuceririi Narvici. La Ozerki, în apropiere de Leningrad, se montase decorul respectiv: o parte din zidul cetății, poarta ei, podul peste șant, întăriturile de apărare. Dragonii lui Menșikov pornesc la atac îndemnați de comandantul lor. Scena se turna cu foarte mare greutate. Atacul se făcea la început în trap, apoi caii o porneau în galop, ocotind unul și de aci se îndreptau spre obiectivul aparatului de turnare. Din cauza galopului, a nisipului luncos, mulți actori nu se puteau menține în șă și cădeau, ceea ce provoca veselia celor ce asistau la turnare. La un moment, zărilor în asistență pe Alexei Nikolaevici Tolstoi cu soția sa, Ludmila Ilincina. Judecînd după toate aparențele, ei participau cu multă însuflețire la turnare. Cînd m-am apropiat, l-am văzut pe Alexei Nikolaevici într-un costum gri deschis care-i venea foarte bine și care-l făcea parcă mai tînr. Tolstoi tocmai se întorse de puțin vreme de la Karlovy Vary unde fusese la cură. Apropiindu-mă, am schimbat cîteva cuvinte, eu spunîndu-i, între altele, că a întîlnit și a slăbit.

— Toată lumea spune așa. Deși nu prea văd cum am putut să slăbesc aici acolo la Karlovy Vary în timpul curei turnau în mine cîte 32 de litri de apă. Să zicem că 16 se eliminau, iar restul... restul poate... s-a infiltrat! A răspuns plin de voie bună Tolstoi.

Apoi, mîngîindu-mi calul, a adăugat cu o voce blîndă, parcă mîngîitoare: — Îmi place! Se uită apoi la mine și continua: — Îmi place cum îți duci soldații la atac! Soldații te cred, merg la luptă cu însuflețire! În genere, ești foarte bine în scena bătăliei. Dar să știi că în șă poți sta mai trufăș. Lui Menșikov îi cam plăcea să facă pe grozavul.

Grăbit, pentru că se dăduse semnalul de începerea atacului, i-am exprimat temerile mele:

— Nu sînt oare prea contemporan în felul cum joc? Nu am mai cîrînd aerul unui consomolist? Îl văd, îl simt pe Menșikov, dar parcă îmi lipsește ceva. Nu simt încă pulsul epocii, aroma ei.

Iar Alexei Tolstoi mi-a replicat:

— Nu-i simți aroma? Cum poți să spui așa ceva? Aroma asta plutește aici în jurul nostru, în fiecare zi cînd mergi de la studio la hotel, străbăți ațitea locuri legate de Petru. Du-te, de pildă, la palatul lui Petru, care se află în grădina de vară și ramii acolo peste noapte, obișnuiește-te cu lucrurile, cu obiectele, aprinde lămpările, ai să te umpli de aromă pentru toată viața... Afară, bineînțeles: de cazul, cînd ai să adormi...!

Am făcut după cum m-a sfătuit. Am petrecut câteva zile și câteva nopți în palatul din grădina de vară și multe lucruri legate de epocă mi-au devenit mai limpezi.

De abia mai târziu am prețuit sfatul pe care mi l-a dat Alexei Nikolaevici Tolstoi, ca și bogatele sale cunoștințe, care-l făceau nu numai să stăpânească materialul istoric, dar să-l și simtă în toată bogăția, varietatea și concretetea sa. Un singur amănunt, o aluzie îi erau de ajuns pentru a înțelege și pătrunde trecutul. Și în acest talent, era desigur și multă muncă, o muncă de fiecare zi, de fiecare oră.

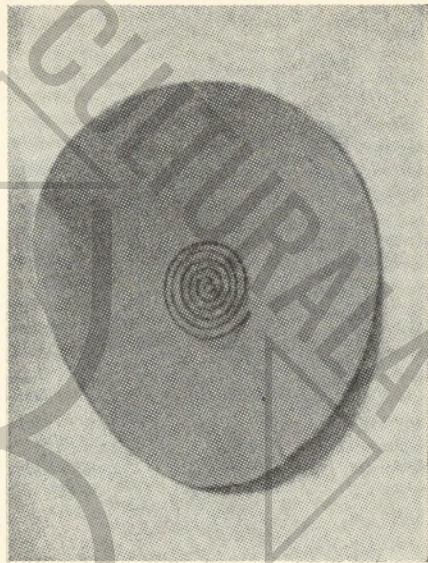
Ne-am mai întâlnit apoi la Kremlin când ni s-au înmănat decorațiile pe care le-am primit pentru filmul *Petru I*. Alexei Nikolaevici s-a apropiat de mine, m-a îmbrățișat și mi-a spus:

— Ei, « min herț », te felicit și-ți mulțumesc.

— Dragă Alexei Nikolaevici, eu trebuie să-ți mulțumesc dumitale.

— Faci și nu mă întrerupe! Eu îți mulțumesc dumitale. Acum când scriu ultimul volum al romanului am mereu în ochi pe Menșikov așa cum l-ai creat dumneata.

În românește de TATIANA NICOLESCU



JAMES JOYCE

BRÂNCUȘI. *Spirală* — emblema pentru Joyce ▲

JAMES JOYCE

Oameni din Dublin

PENSIUNEA DE FAMILIE

Mrs. MOONEY era fată de măcelar. Era o femeie care știa să-și păstreze bunurile, o femeie hotărâtă. Luase de bărbat pe ajutorul lui taică-său și deschisese o măcelărie lângă Spring Gardens. Dar de cum muri socru-său, Mooney începu a se ticăloși. Bea, fura bani din teighea, se îngloba în datorii. Degeaba se jura că se cumițește; la câteva zile o lua iar razna. Pînă la urmă și-a ruinat negoțul, fiindcă se lua la bătaie cu nevastă-sa de față cu clienții și mai cumpăra și marfă proastă. Într-o seară s-a repezit la nevastă-sa cu satîrul, și a trebuit femeia să doarmă prin vecini.

Asta a pus capăt traiului laolaltă. Ea s-a dus la preot de i-a dat despărțenie, lăsîndu-i în grijă copiii. De atunci n-a mai vrut să-i dea lui bărbatu-său nici bani, nici mîncare și nici casă: așa că el a fost nevoit să intre în serviciu la șerif. Era un bețivan măruntel, gîrbovit și jerpelit, cu fața albă, mustață albă și cu sprîncene albe ce-i încondeiau ochiișorii injectați și străbătuți de vișoare roze — și toată ziua ședea în odaia ajutorului de șerif, așteptînd să fie pus la vreo treabă. Mrs. Mooney, scoțîndu-și din măcelărie ce-i mai rămăsese din banii ei, deschisese o pensiune de familie în Hardwicke Street; era o femeie corpolentă, impunătoare. Printre clienții ei erau locatari flotanți — turiști din Liverpool și de pe insula Man și, din cînd în cînd, artiști de pe la varietouri. Locatarii permanenți erau funcționari pe la birourile din centru. Își conducea pensiunea cu istețime și energie, știind cînd să acorde credit, cînd să fie neînduplecată, și cînd să treacă cu vederea. Cînd vorbeau despre ea, tinerii locatari permanenți o numeau *Cucoana*.

Tinerii lui Mrs. Mooney plăteau 15 șilingi pe săptămînă pentru masă și casă (berea de la cină plătîndu-se separat). Aveau aceleași gusturi și ocupații și de aceea erau în termeni foarte familiari. Discutau între ei șansele cailor favoriți și ale outsiderilor.

Jack Mooney, băiatul Cucoanei, lucra la biroul unui agent comercial din Fleet-Street, și avea faima de a fi un caz dificil.

Îi plăceau obscenitățile cazone și venea acasă la ore mici. Cînd își înălțea prietenii, avea totdeauna cîte « una bună » de povestit în drum către « ceva pe cînte », adică spre o cursă unde știa cealaltă are cele mai mari șanse, sau spre o artistă căreia Jack nu-i rămînea indiferent. Mînuia binîșor mînușa de box și se pricepea să cînte cuplete hazlii. Adesea, duminică seara, în salonul mare al casei lui Mrs. Mooney avea loc cîte o reuniune. Artiștii de varieteu își dădeau concursul, iar Sheridan cînta la pian valsuri și polci și improviza cîte un acompaniament. Polly Mooney, fata Cucoanei, cînta și ea. Cînta:

« Sînt o fată ... zvăpăiată

Nu-ncerca să te prefaci:

Știi că sînt plină de draci ».

Polly era o fată subțirică, de 19 ani; avea păr deschis și mătăsoș, gura mică și plină.

Cînd vorbea cu cineva, obișnuia să-și ridice către el ochii cenușii, cu o ușoară umbră verzuie în ei — și asta o făcea să semene cu o mică madonă perversă. Mai întîi, Mrs. Mooney își trimisese fata dactilografa la biroul unui angrosist de cereale, dar cum un om de-al șerifului, cu foarte proastă reputație, prinsese obiceiul să treacă la două zile pe la serviciul ei, cerînd îngăduință să-i spuie o vorbă fetii, o luase iar acasă și o puse la gospodărie. Fiind foarte vioale, măică-sa îi dăde în grijă pe tinerii locatari. Mai cu seamă că băieților tineri le place să simtă pe-aproape o femeie tînără. Polly, bineînțeles, flirta cu ei, dar Mrs. Mooney, care era destul de șireată, știa foarte bine că tinerii se distrau doar, ca să treacă timpul; nici unul nu avea intenții serioase. Așa merse la lucrurile multă vreme, și Mrs. Mooney începu să se gîndească s-o trimeată înapoi la mașina de scris, cînd băga de seamă că se petrece ceva între Polly și unul din tineri. Începu să supravegheze perechea și să-și facă socotelile pe tăcute.

Polly știa că-i supravegheată, dar cum măică-sa continua să tacă, nu mai încăpea nici o îndoială. Mama și fiica nu se înțelege-

seră pe față, nu era între ele nici o complicitate deschisă; dar, cu toate că lumea din casă începuse a vorbi, Mrs. Mooney nu intervenea. Polly începuse să se poarte cam ciudat, iar tânărul se vedea că nu-i în apele lui. În cele din urmă, când crezu că-i momentul potrivit, Mrs. Mooney interveni. Ea trata problemele morale cum tratează satirul carnea; și în cazul acesta știa ce are de făcut.

Era o dimineață însoțită de duminică, la început de vară. Ziua promitea să devină calduroasă, deocamdată însă adia un vânticel proaspăt. Ferestrele pensiunii erau toate deschise și perdelele de dantelă se învolutau ușor către stradă.

Dinspre turnul bisericii St. George venea într-una dangăt de clopote, și credincioșii, câte unul sau în grupuri, traversau piațeta rotundă din fața bisericii. Știai îndată încotro se duc, după aerul lor grav și tăcut, chiar dacă nu le-ai fi zărit cărțile de rugăciuni în minile înmănășate.

La pensiune, micul dejun se terminase și masa din sufragerie era plină de farfurii minjite cu gălbenuș de ou și bucățele de slănină și șorici. Mrs. Mooney ședea în fotoliul de paie și o supraveghea pe slujnica Mary stringând masa. O puse să strângă cojile și resturile de piine pentru budinca de marți. Masa odată curățată, resturile de piine adunate, zahărul și untul sub cheie, începu să reconstituie discuția din ajun cu Polly. Lucrurile stăteau chiar așa cum își închipuise: ea fusese foarte deschisă în întrebări, iar Polly, foarte deschisă în răspunsuri. Fiește că amândouă erau un pic stânjenite; ea, fiindcă nu dorea nici să primească prea tăios știrea, nici să aibă aerul că fusese de acord, iar Polly, pentru că aluziile de genul asta întotdeauna o fșticeau și fiindcă nu dorea să se știe că, în înțeleapta ei candoare, ghicise intenția ce se ascundea sub îngăduința mamei sale.

Cufundată cum era în visurile ei, își dote totuși seama că încetaseră să bată clopotele la biserica St. George, și aruncă instinctiv o privire spre ceasornicul auriu de pe etajera căminului. Era 11 și 17 minute; avea timp destul să se lămurească cu domnul Doran și să fie fix la 12 în Marlborough Street. Era sigură că va câștiga. Mai întâi, avea de partea ei opinia publică, cu toată greutatea ei: era o mamă ultragiată. Îl primise sub acoperișul ei, crezându-l om de onoare, iar el abuzase pur și simplu de ospitalitatea ei. Avea 34 sau 35 de ani, așa că n-ar fi putut invoca drept scuză ușurința tinereții; dar nici necunoașterea vieții, de vreme ce era un om destul de umblat prin lume. Profitase pur

și simplu de tinerețea și lipsa de experiență a lui Polly; era limpede. Întrebarea era cum înțelegea el să repare răul făcut?

În astfel de cazuri, daunele trebuie totdeauna plătite. Pentru bărbat e ușor: după ce și-a făcut chefel, poate să-și vadă înaintea de treabă, de parcă nu s-ar fi întâmplat nimic, dar fata trebuie să tragă ponoasele. Sînt și mame care ar accepta să se cîrpească o chestie ca asta cu ceva bani; cunoștea ea câteva bani. Dar ea una, nu. Pentru ea numai o singură reparație putea răscumpăra cinstea fetei: căsătoria.

Își revizui toate argumentele, înainte de a o trimite pe Mary sus la domnul Doran, să-i spună că dorește să stea de vorbă cu el. Știa bine că va câștiga. Era un tînăr serios, nu un stricat sau fanfaron, ca ceilalți. Să fi fost vorba de domnul Sheridan, ori de domnul Meade, sau Bantam Lyons, treaba ar fi fost mult mai grea. Nu credea că avea să-i convină să fie dat în vileag. Toți cei din casă știau ceva despre legătura asta; unii mai scorniseră și amănunte. Și apoi, lucra de treisprezece ani la o mare firmă catolică de vinuri; a fi dat în vileag, ar putea să însemne pentru el pierderea serviciului. Dar dacă va fi om de înțeles, totul putea să iasă bine. Mai înții de toate îl știa econom, așa că bănuia că are și ceva bănișori puși la o parte.

Aproape 11 jumătatea! Se ridică și-și inspectă ținuta în oglinda ovală dintre ferestre. Expresia hotărâtă a fetei ei mari și rumene o mulțumi; se gîndi la unele mame, cunoștințe de-ale ei, care nu știau cum să se descotoarească de fetele lor.

Domnul Doran era într-adevăr foarte tulburat în această dimineață de duminică. Încercase de două ori să se bărbiească, dar mîna-i fusese atît de nesigură, încît trebuia să renunțe. De trei zile nu se mai răsese; și fălcile îi erau umbrite de o barbă de țepi roșcați; iar la două-trei minute i se abureau ochelarii și trebuia să și-i scoată și să-i șteargă cu batista. Amintirea spovedaniei din ajun îi pricina o durere acută. Preotul scosese în evidență fiece amănunt ridicul al aventurii și la urmă îi amplificase într-atîta păcatul pe care-l comisese, încît era aproape recunoscător să i se ofere acea porțiță de scăpare. Răul era comis. Ce mai putea face acum decît s-o ia de nevastă sau să fugă? Nu putea ieși din încurcătura făcînd pe clinicul. Fără îndoială că se va vorbi de chestia asta și sigur că-i va ajunge la urechi patronului. Simți un nod fierbinte în gît cînd, în închipuirea sa ațîțată, i se păru că aude vocea aspră a domnului Leonard, strigînd: « Trimiteți-l pe domnul Doran la mine, vă rog! »

Toți acești ani îndelungați de slujbă iroșiți ! Toată munca și sîrguința lui în zadar ! Firește, în tinerețe făcuse și el prostii; se fălise a fi liber-cugetător, negase existența lui Dumnezeu, prin localuri, în discuții cu prietenii. Dar toate acestea trecuseră, se terminase cu ele . . . aproape de tot. Mai cumpăra și acum, în fiecare săptămînă, un exemplar din *Reynold's Newspaper*, dar își împlinea îndatoririle religioase și cea mai mare parte din an ducea o viață ordonată. Avea bani îndeajuns pentru a-și întemeia un cămin ; nu asta era piedica. Dar familia s-ar uita de sus la ea. În primul rînd, reputația proastă a tatălui ei ; apoi, chiar și pensiunea maică-sii începea să capete o anumită faimă. Avea senzația că e tras pe sfoară. Parcă-și vedea prietenii stînd de vorbă despre împlinirea asta și rîzînd de el. Ea era, ce-i drept, puțin vulgară ; cîteodată făcea și greșeli gramaticale. Dar ce importanță ar avea gramatica, dacă ar iubi-o cu adevărat ? Și el nu se putea hotărî dacă s-o prețuiască sau s-o disprețuiască pentru ceea ce făcuse. Bineînțeles, o făcuse și el. Instinctul îl îndemna să rămînă liber, să nu se însoare. Odată înșurat, s-a zis cu tine.

În timp ce ședea în cămașă pe marginea patului, neputincios să ia vreo hotărîre, ea bătu ușor la ușa lui și intră. Îi povesti în amănunt, că se destăinuise maică-sii care, la rîndul ei, avea de gînd să vorbească cu el în dimineața asta. Începu să plîngă și-i căzu de gît, zicînd :

— O, Bob ! Bob ! Ce să mă fac ? Ce să fac oare ?

Zise c-o să-și pună capăt zilelor.

El o îmbărbătă fără convingere, spunîndu-i să nu plîngă, c-o să se aranjeze totul, să n-aibă nici o teamă. Prin piepții cămășii, simțea zbuciumul sînului ei.

Nu era numai vina lui că se întîmplase. Își amintea bine, cu ciudata memorie migăloasă a celibatarului, primele mîngîliri ce i le dăduse, ca din întîmplare, rochia ei, răsufierea ei, degetele ei. Și apoi, într-o seară, tîrziu, pe cînd el se desbrăcă să se culce, ea bătuse sfios la ușa lui. Voia să-și aprindă lumînarea la lumînarea lui, fiindcă pe a ei i-o stînesse curentul. Era seara ei de baie. Purta o jachetă largă, de casă, deschisă în față, din finelă înflorată. Glezna albă îl fîcărea prin deschizătura papucilor îmblîniți și sub pielea parfumată îi dogorea sîngele. Și pe cînd își aprindea lumînarea și-o fixa în sfîșnic, i se desprindea un ușor parfum din încheieturile mîinilor și din palme.

În serile cînd se întorcea tîrziu, ea îi încălzea cina. Și simțînd-o alături, singur cu ea în miez de noapte în casa adormită,

nici nu mai știa ce mîncă. Și atențiile ei ! În serile cînd de cît reci, sau umede, sau vîntoase, găsea totdeauna pregătît pentru el cîte un pahar de punch. S-ar putea să fie feridici împreună . . .

Urcau noaptea scara unul lîngă altul, în virful picioarelor, fiecare cu cîte o lumînare în mînă, iar la al treilea palier își spuneau cu părere de rău noapte bună. Se sărutau. Își amintea bine ochii ei, atîngerea mîinii ei și delirul lui . . .

Dar delirul trece. Ca un ecou îi răsună în urechi întrebarea ei și și-o puneă sie-însuși : « Ce să mă fac ? » Instinctul celibatarului îl îndemna să se ferească. Dar rămînea păcatul ; chiar și simțul lui de onoare îi spunea că trebuie să răscumpere un asemenea păcat.

Cum ședea cu ea pe marginea patului, veni Mary la ușă și-i spuse că-l poartă Cucoana jos în salon, că are ceva de vorbit cu el. Se ridică să-și pună surtucul și vesta, mai lipsit de vlagă ca oricînd. După ce se îmbrăcă, se apropiе de ea ca s-o încurajeze. O să iasă totul bine, nici o teamă ! O lăsa plîngînd pe marginea patului și gemînd încetșor : « O, Doamne Dumnezeule ! »

Pe cînd cobora scările, i se aburiră atît de tare sticlele ochelarilor, că trebui să stea locului să le șteargă. Cît ar fi dorit să poată zbura, prin acoperiș, departe, într-altă țară, unde să nu mai audă cît o trăi de încurcătura asta ! Și totuși, o putere îl împingea spre salon, treaptă cu treaptă. Fețele patronului și Cucoanei își pironeau privirile implacabile asupra dezorientării lui.

Pe ultimele trepte se întîlni cu Jack Mooney, care ura sus, cu două sticle de Bass în brațe, pe care le luase din cămară. Se salutară cu răceală și ochii seducătorului zăboviră o clipă pe o față groasă de bulldog și pe o pereche de brațe scurte și vîjnoase. Cînd ajunse la piciorul scării, ridică ochii și-l văzu pe Jack prindînd-l din ușa odăii lui.

Își aminti brusc seara cînd unul dintre artiștii de music-hall, un londonez blond și măruntel, făcuse o aluzie cam îndrăzneată la adresa lui Polly. Aproape că se spărsese petrecerea din cauza violentei lui Jack. Toată lumea încerca să-l liniștească. Artistul de music-hall, nițel mai palid ca de obicei, nu înceta să zîmbească și tot spunea că nu voise să zică nimic de rău, dar Jack zbierea într-una la el că dacă-ncearcă careva asemenea glume pe socoteala soră-sii, afurisit să fie el dacă nu-i bagă maselele pe gît — așa să știe !

.....
Polly mai zăbovi puțin pe marginea patului, plîngînd. Apoi își șterse ochii și se duse la oglindă. Muie un capăt de prosop în

cana cu apă și-și împospătă ochii. Se privi din profil, își potrivi o agrafă lângă ureche. Apoi se întoarse iar la pat și se așeză la picioarele lui. Privi îndelung pernele, și vederea lor îi trezi în gând amintiri tainice, plăcute. Își sprijini ceafa de zăbrelele răcoase ale patului de fier și începu să viseze; pe fața ei nu se mai citea nici o tulburare.

Rămase într-o așteptare răbdătoare, aproape veselă, fără pic de spaimă, amintirile făcând loc treptat speranțelor și visurilor de viitor. Speranțele și visurile ei erau atât de complicate, încât nu mai vedea pernele albe pe care-i rămăsese ațintită privirea și nu-și mai amintea că așteaptă ceva.

În cele din urmă o auzi pe maică-sa strigînd-o. Sări în picioare și fugi la rampa scării.

— Polly ! Polly !

— Da, mamă ?

— Coboară, draga mea. Domnul Doran dorește să-ți vorbească.

Își aduse atunci aminte ce aștepta.

TĂRÎNĂ

Supraveghetoarea îi dăduse voie să plece în oraș de îndată ce-avea să se termine cu ceaiul femeilor și Maria aștepta cu nerăbdare seara.

Bucătăria era lună; te puteai oglinzi în cazanele mari de aramă — așa zicea bucătăreasa. Focul era plăcut și vesel, iar pe una din mese se aflau checuri mari de tot. Ai fi zis că erau neatinse, dar dacă te apropiai vedeai că fuseseră tăiate în felii lungi și toate la fel de groase, gata să fie servite la ceai. Le tăiasă chiar Maria.

Maria era o persoană foarte, foarte mărunțică, în schimb avea un nas foarte lung și o bărbie foarte lungă. Vorbea nițeluş pe nas, și totdeauna cu glas alinător : « Da, draguță », și « Nu, draguță ». Întotdeauna o chemau atunci cînd femeile se luau la hartă deasupra albiilor de rufe, și de fiecare dată izbutea să le împace. Într-o zi, supraveghetoarea îi spuse :

— Maria, dumneata ştii într-adevăr să faci pace !

Și ajutoarea supraveghetoarei și două doamne din Comitet fuseseră atunci de față. Iar Ginger Mooney mereu spunea ce i-ar fi făcut ea toantei de la călătorie să nu fi fost Maria. Tuturor le era dragă Maria.

Femeile aveau să-și bea ceaiul la șase, așa că putea să plece înainte de șapte. De la Ballsbridge la Pillar, douăzeci de minute, și încă douăzeci cît să tîrguiască. Avea să fie acolo înainte de opt. Își scoase punga, cea cu încuietoare de argint, și reciti cuvintele : « Amintire din Belfast ». Ținea mult la punga asta, fiindcă i-o adusese Joe, în urmă cu cinci ani cînd el și Alphy se duseseră în excursie la Belfast, de Rusali. În pungă erau două jumătăți de coroană și ceva mărunțiș. După ce plătea tramvaiul, îi mai rămîneau cinci șilingi. Ce seară plăcută o să fie — or să cînte toți copiii ! O singură teamă avea — ca nu cumva Joe să vină acasă băut. Dacă punea ceva în gură, parcă era altul.

Adesea o chemase să vină să stea la dinșii, dar ei i s-ar fi părut că le stă în drum (deși nevasta lui Joe era cît se poate de draguță cu ea), și-apoi se învățase cu viața la spălătorie. Joe era băiat bun. Ea îl crescuse, și pe Alphy tot ea ; și Joe adesea spunea :

« Mama-i mama, dar de fapt, adevărata mea mamă e Maria ».

După ce gospodăria lor se risipise, băieții îi găsiseră slujba asta la spălătorie *Dublin by Lamplight* * și se simți bine aici. Ce părere proastă avusese mai înainte despre protestanți — dar acum gîndea că-s niște oameni foarte simpatici — cam tăcuți și puțin prea serioși, dar totuși era plăcut să trăiești alături de ei. Apoi mai erau și plantele ei din seră; îi plăcea să le îngrijească. Avea ferigi, o frumusețe și toate soiurile de ghiță — și ori de cîte ori îi venea cîte-un musafir, îi dădea cîte o crenguță, două, din seră. Un singur lucru nu-i plăcea : citatele din Biblie prinse pe pereți ; dar supraveghetoarea era o persoană atât de draguță, atât de blîndă și bine crescută.

Cînd bucătăreasa îi spuse că-i totul gata, Maria se duse în odaia femeilor și începu să sune clopotul cel mare. În cîteva minute femeile prinseră a intra, cîte două, cîte trei, ștergîndu-și de fuste mîinile din care le ieșeau aburi și trăgîndu-și mincele bluzelor peste brațele roșii, aburinde. Se așezară în fața stacanelor înalte, în care bucătăreasa și toanta le turnau din căni uriașe de tablă, ceai fierbinte, amestecat dinainte cu lapte și zahăr. Maria supraveghea împărțirea checurilor, avînd grijă ca fiecare femeie să aibă cîte patru felii. Riseră și glumiră fără să se sgarcească, tot timpul mesei. Lizzie Fleming zicea că deseară Maria avea neapărat să pună mîna pe inel — și cu toate că Fleming spunea asta mereu,

* Dublinul la lumina lămpilor (n. tr.)

În fiecare seară de Ajun, Maria trebui să ridă și să spună că n-avea nevoie nici de inel și nici de bărbat; cînd rîdea, ochii cenușii-verzii îi scînteiau cu sîlă și virful nasului mai că i se întîlnia cu virful bărbiei. Apoi Ginger Mooney ridică stacana de ceai în sănătatea Mariei; în timp ce toate celelalte ciocniră stacanele de masă, mai zise că-i părea rău că n-are în loc o înghițitură de bere. Și Maria rîse iar — mai să i se întîlnească virful nasului cu virful bărbiei — rîse gata-gata să-și frîngă trușorul ei măruntel — fiindcă ea știa că Mooney îi vrea binele, deși, firește, felul ei de a gîndi era al unei femei simple.

Dar cît fu de bucurioasă Maria cînd terminară femeile ceaiul, iar bucatăreasa și toanta începură să strîngă masa! Se duse în odăița ei și amintindu-și că în dimineața următoare avea să se ducă la biserică, mută acul deșteptătorului de la șapte la șase. Apoi își scoase fusta de lucru și pantofii de casă și întinse pe pat fusta ei cea mai bună — i așeză botinele de zile mari lîngă piciorul patului. Își schimbă și bluza și, pe cînd sta în fața oglinzii, își aminti cum se îmbracă ea pentru slujba de duminică dimineața, cînd era fată tînără; și își privi cu ciudată duioșie trușorul mărunt pe care-l chidise de atîtea ori. Cu toți anii lui, găsea că e un trușor drăguț și curățel.

Cînd ieși din casă, străzile ude luceau de ploaie; îi părea bine că-și luase vechiul ei impermeabil cafeniu. Tramvaiul era plin; trebui să se așeze pe scaunul din capătul celălalt al vagonului, cu fața la toată lumea; iar virfurile picioarelor abia îi atingeau podeaua. Își rînduia în minte tot ce-avea de făcut și se gîndea ce bine e să nu depinzi de nimeni și să ai în buzunar bănuțul tău. Spera că vor petrece o seară plăcută. Era sigură c-așa va fi — totuși nu putu să nu se gîndească ce păcat era că Alphy și Joe nu vorbeau unul cu altul. Mereu se certau acum — și cînd erau mici erau cei mai buni prieteni; de — asta-i viața.

Se dădu jos din tramvai la Pillar și se strecură ca un spiriduș prin mulțime. Intră în cofetăria Downes, dar era atîta lume în prăvălie încît trecu mult timp pînă să-i vină rîndul să fie servită. Cumpără o duzină de prăjituri asortate, de cîte un peni, și în cele din urmă ieși din prăvălie cu un pachet mare. Se gîndi apoi ce-ar putea să mai cumpere; dorea să ia ceva care într-adevăr să le facă plăcere. Mere și nuci, cu siguranță că aveau cu toptanul. Greu să nimeresci ceva potrivit; nu putea să se gîndească la altceva decît tot, la dulciuri. Se hotărî să cumpere niște prăjituri cu prune; dar cea de la Downes n-avea destulă glazură de mig-

dale, așa că se duse la altă cofetărie în Henry Street. Aici îi trebui multă vreme pînă să se hotărăscă, și domnișoara cochetă de după tejghea, enervată puțin din pricina ei, o întrebă că ce, vrea să cumpere un tort de nuntă? Asta o făcu pe Maria să roșească și să-i zîmbească domnișoarei; dar domnișoara rămase serioasă și în cele din urmă îi tăie o bucată groasă de prăjitură cu prune, i-o împachetă și zise: — Doi și patru, vă rog.

Suindu-se în tramvaiul de Drumcondra, gîndea că va fi obligată să stea în picioare tot drumul, fiindcă niciunul dintre tineri nu părea s-o observe; dar un domn mai în vîrstă îi făcu loc. Era un domn voinic și purta o pălărie tare, cafenie; avea fața rumenă, pătrată și mustața căruntă. Mariei i se păru că domnul acela avea aerul unui colonel și gîndi cît era de cuvințios în comparație cu tinerii, care nu făceau decît să privească tîntă înainte. Domnul acela începu a vorbi cu ea despre Ajunul Crăciunului și despre vremea ploioasă. Spuse că-și închipuie că pachetul e plin cu lucruri bune pentru copilași și că așa se și cuvine, să se bucure și ei cît mai sînt copii. Maria era de aceeași părere, încuviințînd grav din cap și scoțînd cîte un: «Îh!». Domnul fu foarte drăguț cu ea și cînd trebui să coboare la Canal Bridge, ea-i mulțumi, înclinîndu-se; domnul se înclină și el și își scoase pălăria zîmbind amabil. Și pe cînd Maria suia panta, prin ploaie, strîngîndu-și căpsorul între umeri, se gîndea cît de lesne e să deosebești un gentleman, chiar dacă a luat un strop de băutură.

Cînd ajunse acasă la Joe, spuseră cu toții: «*A uite c-o venit Maria!*» Îi găsi și pe Joe — venise direct de la slujbă; și toți copiii erau îmbrăcați de sărbătoare. Veniseră și două fetișcane voinice, din vecini, și se și apucaseră de joacă. Maria dădu pachetul cu prăjituri băiatului mai mare, lui Alphy, să le împartă el; iar Mrs. Donnelly spuse că era prea drăguță să aducă un pachet atît de mare cu prăjituri, și-i puse pe toți copiii să spună:

«Îți mulțumim, Maria».

Maria spuse însă că pentru tăticiu și mămica adusese ceva special, ceva care era sigură c-o să le placă, și începu să caute prăjitura cu prune. Căută în pachetul de la Downes, să vadă nu cumva a pus-o acolo, și-apoi în buzunarele impermeabilului, și-apoi pe cuierul din antreu, dar n-o găsi nicăieri. Dacă văzu așa, îi întrebă pe toți copii, nu cumva mîncase vreunul prăjitura — din greșeală — firește, dar copiii spuseră cu toții că nu, și făcură o mutră de parcă n-ar fi vrut nici să mai audă de prăjituri, dacă erau învinuiți de furt. Fiecare își dădu cu părerea, și Mrs.

Donnelly zise că e limpede că Maria o uitase în tramvai. Amintindu-și cum se fisticise din pricina domnului cu mustața cărunță, Maria se îmbujoră de rușine și de ciudă. Atât era de dezamăgită că-i dăduse greș mica ei surpriză și că zvirlise de pomană doi șilingi și patru peni, încât mai că-i venea să plîngă, nu alta.

Dar Joe spuse că n-are nici o importanță și o pofti să sadă lângă foc. Era foarte draguț cu ea. Ii povesti tot ce se mai petrecuse la biroul lui, și-i repetă un răspuns isteț pe care-l dăduse el directorului. Maria nu prea înțelegea de ce rîde Joe atît de tare de răspunsul lui — spuse însă că directorul trebuie să fie un om cu care greu te poți împăca. Joe zise că nu este el chiar atît de rău, dacă știi cum să-l iei, că e de treabă cît nu-l calci pe coadă. Mrs. Donnelly le cîntă la pian copiilor, iar ei dănuță și cîntară. După asta, cele două fete din vecini îi serviră pe toți cu nuci. Nu fu nimeni în stare să găsească spărgătorul de nuci, și Joe era gata-gata să se supere din pricina asta și întrebă cum își închipuiau ei c-o să spargă Maria nuciile fără spărgător. Maria însă spuse că ei nu-i plac nuciile și să nu-și facă nici o bătaie de cap din pricina ei. Atunci Joe o întrebă dacă nu vrea să bea o sticlă de bere bună, iar Mrs. Donnelly spuse că aveau în casă și vin de Porto, dacă preferă. Maria răspunse că ar dori mai bine să n-o servească cu nimic, dar Joe stăruia.

Așa că Maria îi făcu voia — și se așezară în jurul vetrei vorbind despre zilele de altă dată, iar Maria se gîndi să pună o vorbă bună pentru Alphy. Dar Joe strigă să-l trăsnească Dumnezeu pe loc cînd o mai schimba el o vorbă cu frate-său — și Maria zise că-i pare rău că pomenește de Alphy. Mrs. Donnelly îi spuse soțului ei că este mai mare rușinea să vorbească așa despre un om de-un sînge cu el, dar Joe îi răspunse că Alphy nu-i fratele lui, și cît p-aci să se iște ceartă. Dar la urmă Joe zise că nu vrea să se înfurie într-o seară ca asta și o puse pe nevastă-sa să mai deschiadă o sticlă de bere. Cele două fete din vecini pregătiseră cîteva jocuri de Moș-Ajun și curînd totul fu din nou vesel. Maria era încîntată că-i vede pe copii atît de voioși și pe Joe și nevastă-sa atît de bine dispuși. Fetele din vecini puseră pe masă farfurioare de ceai și, apoi îi duseră pe copii de mîna, legați la ochi, pînă la masă. Unul dintre ei puse mîna pe cartea de rugăciuni, iar ceilalți trei nimeriră apa. Cînd una dintre fetele vecine nimeri inelul, Mrs. Donnelly amenință cu degetul fata — care se roșise ca racul, de parcă i-ar fi spus: «Las că știi eu tot !». Apoi au stăruit s-o lege la ochi și pe Maria și s-o ducă de mîna pînă la masă, ca să

vadă ce-o să găsească ea; și pe cînd o legau la ochi, Maria rîse și iar rîse, de mai să i se întîlnească virful nasului cu virful bărbiei.

O duseră pînă la masă, cu risete și glume, iar ea întinse mîna după cum îi spusese să facă. Bîjbîi cu mîna în gol, încoace și încolo, apoi și-o lăsă pe una din farfurioare. Simți între degete ceva moale și umed și se miră că nu spune nimeni nimic și nici nu-i iau legătura de pe ochi. Cîteva clipe, tăcere; și-apoi tare multă frămîntare și susoteală. Cîteva pomeni de grădină, și în cele din urmă Mrs. Donnelly se adresă uneia dintre fetele din vecini pofînd-o foarte supărată, să arunce imediat ce era în farfurioară. «Asta-i joacă? !» zicea, Maria a priceput că rîndul ăsta nu se socotește și că trebuie s-o ia de la început; acum nimeri cartea de rugăciuni.

Apoi Mrs. Donnelly le cîntă la pian copiilor dansul pe care-i învățase domnișoara McCloud și ei țopăriră, ținîndu-se de mîna doi cîte doi și învîrtindu-se iute; iar Joe o convînsese pe Maria să ia un pahar cu vin. Curînd fură iarăși plini de voie bună, și Mrs. Donnelly spuse că Maria are să intre la mînaștire, înainte de sfîrșitul anului, fiindcă nimerise cartea de rugăciuni. Niciodată nu-l mai văzuse Maria pe Joe atît de draguț cu dînsa, ca în seara asta și cu atîtea vorbe bune și amintiri. Maria le spuse că erau cu toții foarte buni cu ea.

Pînă la urmă copiii osteniră și li se făcu somn, și-atunci Joe o întrebă pe Maria dacă nu vrea să le cînte un cîntecel, înainte de plecare, unul din cîntecule de altă-dată. Mrs. Donnelly zise și ea: «*Hai, Maria, te rog !*» Așa că Maria n-avă încotro și trebui să se scoale și să vină să stea lângă pian, în picioare. Mrs. Donnelly le porunci copiilor să stea liniștiți și să asculte cîntecul Mariei. Apoi cîntă introducerea și zise: «*Hai, acum, Maria !*» și Maria, roșindu-se foarte tare, începu să cînte cu glas mititel și tremurător. Cîntă «*VISAM CĂ-NTR-UN FALNIC PALAT LOCUIAM*» — și cînd ajunse la strofa doua, cîntă iarăși:

«*Visam că-ntr-un falnic palat locuiam,
cu vasali și cu robi slujitori,
și celor acolo adunați le eram
mîndrie și scut tuturor.*»

*Cu strămoși de neam mare, cu bogății mă mîndream
să le numeri nici nu puteai —
dar, ce mă-nfînta mai mult, visam
că tu tot la fel mă iubeai!.*

Dar nimănu-i nu-i trecu prin gînd să-i spună ce greșise, și după ce Maria termină de cîntat, Joe rămase foarte mișcat. Spuse că timpuri ca cele de demult nu mai există și că, după el, nici cîntece ca acelea de demult, ale bietului Balfe, nu mai sînt, orice-ar zice alții; și-așa îl podidiră lacrimile că fu cu neputință să găsească ce căuta și pînă la urmă trebui s-o întrebe pe nevastă-sa unde era tirbușonul.

UN CAZ PENIBIL

Domnul James Duffy locuia în cartierul Chapelizod fiindcă dorea să trăiască cît mai departe posibil de orașul al cărui cetățean era și deoarece găsea vulgare, moderne și pretențioase toate celelalte suburbii ale Dublinului. Locuia într-o clădire veche și sumbră, și de la ferestrele sale putea privi în curtea distileriei părăsite, sau mai în sus, cheiul rîului puțin adînc ce străbătea Dublinul. Pereții înalți ai camerei sale, fără covor, nu erau încărcăți cu nici un tablou. Își cumpărase singur fiecare obiect ce compunea mobilierul încăperii: un pat de fier, negru, un spălător de fier, patru scaune de trestie, un cuier cu picior, un coș pentru cărbuni, o apărătoare în fața vetrei, plus o pereche de clești — și o masă pătrată pe care era așezat un pupitru dublu. Cu ajutorul unor rafturi din lemn alb, încropi o mică bibliotecă. Patul sta acoperit cu cearșafuri albe; un pled negru vîrgat cu roșu-stacojiu era împăturit la picioare. O oglindă mică de mînă ațirna deasupra spălătorului și, în timpul zilei, o lampă cu abajur alb alcătua singura podoabă de pe etajera căminului. Cărțile din rafturile albe de lemn erau rînduite de jos în sus, după mărime. Un Wordsworth complet sta la un capăt al raftului de jos și un exemplar din *Maynooth Catechism*, cusut în coperta unui caiet de însemnări, sta la unul din capetele raftului de sus. Pe pupitru se găsea totdeauna hîrtie și cele necesare pentru scris. Înăuntrul pupitrului se afla manuscrisul unei traduceri din *Michael Kramer* de Hauptmann, cu indicațiile de regie scrise în cerneală roșie, și un vraf mic de hîrtii, prinse cu un ac de alamă. Din cînd în cînd pe aceste foi era trecut cîte o frază, iar într-un moment de ironie, pe prima lipse o bucată din eticheta conservelor «Fasole Bile». Cînd capacul pupitrului era ridicat, simțeau o aromă vagă — aroma creionelor noi din lemn de cedru sau a sticlei de gumarabică sau a unui măr răscopt, lăsat acolo și uitat.

Domnul Duffy avea oroare de orice dovedea dezordine fizică sau mintală. Un doctor medieval l-ar fi numit saturnian. Fața sa, care purta, întreaga, povestea anilor săi, avea coloritul brun al străzilor Dublinului. Pe capul lung și destul de mare creștea un păr uscat, negru; o mustață castanie nu izbutea să acopere în întregime gura neprietenosă, și umerii obrajiilor dădeau feței o expresie aspră; dar nu aflai nici o asprime în ochi, care privind lumea de sub sprîncenele castanji, dădeau impresia unui om bucuros oricînd să înlînească la alții o pornire de împlinire a fagăduielilor, dar care adesea fusese dezamăgit. Trăia la oarecare distanță de persoana sa, privindu-și propriile gesturi, cu ochiri pline de îndoială. Avea ciudata deprindere autobiografică să compună ici și colo, în gînd, cîte o scurtă frază despre sine, cu subiectul la persoana treia și predicatul la timpul trecut. Nu dădea niciodată de pomană săracilor și mergea cu pas hotărît, purtînd un baston solid din lemn de alun.

Era de mulți ani casierul unei bănci particulare din Baggot Street. În fiecare dimineață venea la bancă de la Chapelizod cu tramvaiul. La amiază se ducea la localul lui Dan Burke ca să ia o gustare — o sticlă de bere slabă și o porție de biscuiți din feculă. La orele patru banca se închidea și era liber. Lua masa într-o ospătărie din George's Street, unde se simțea ferit de societatea tinerețului elegant al Dublinului și unde lista de bucate dovedea o simplitate onestă. Serile și le petrecea fie în fața pianului gazdei, fie hoinărînd prin suburbiile orașului. Faptul că-i plăcea muzica lui Mozart îl ducea uneori la operă sau la cîte un concert; acestea erau singurele divertismente în viața sa.

N-avea nici cunoscuți care să-l însotească, nici prieteni, biserică sau credință. Își trăia viața spirituală fără vreo comuniune cu alții, vizitîndu-și rudele de Crăciun și conducîndu-le la cîmîrit cînd mureau. Împlinea aceste două datorii sociale în virtutea unei îndelungi stabilite demnități, dar nu făcea nici o altă concesie convențiilor care rînduiesc viața civică. Își îngăduia să-și închipuie că în anumite împrejurări și-ar fi jefuit banca, dar cum aceste împrejurări nu se iveau niciodată, viața lui se desfășura lină — poveste lipsită de ori ce fel de aventură.

Într-o seară, în sala de concert «Rotunda», observă că locul său era alături de două doamne. Era lume puțină și liniște, semne neplăcute ale eșecului. Doamna de lîngă dînsul aruncă o privire, două, prin sala pustie și apoi spuse:

— Ce păcat că-i atât de goală sala astă-seară ! Cît e de penibil pentru bieții oameni să cînte în fața scaunelor goale.

Luă această observație drept îmbiere la conversație. Era surprins că doamna părea atât de nestînjenită. Pe cînd stăteau de vorbă, încerca să și-o întipărească temeinic în minte. Cînd află că fata de lîngă dînsa îi era fiică, o socoti cu un an, doi mai tînăra decît el. Chipul ei, care trebuia să fi fost frumos, rămăsese inteligent. Un chip oval, cu trăsături bine conturate. Ochii erau albaștri, foarte închiși, și neșovăielnici. Privirea lor vădea la început o notă de sfidare ce se pierdea însă, datorită faptului că pupila părea a se topi lent în cuprinsul irisului, trădînd pentru o clipă un temperament de mare sensibilitate. Pupila se refacea curînd și natura aceasta ce se dezvăluise pe jumătate întra iarăși sub imperiul prudenței; jacheta de astrahan, modelînd un sîn destul de plin, accentua și mai puternic impresia de sfidare.

O întîlni din nou cîteva săptămîni mai tîrziu, la un concert pe terasa Earlsfort și profită de clipele cînd atenția ficei ei era îndreptată în altă parte, pentru a se apropia mai mult. Ea pomeni de vreo două ori de soțul ei, dar nu pe un ton care să fi făcut din aluzie un avertisment. O chema doamna Sinico. Stră-stră-bunicul soțului ei venise de la Livorno. Soțul ei era căpitanul unei nave comerciale care făcea cursa între Dublin și Olanda; aveau un singur copil.

Cînd se văzură din întîmplare pentru a treia oară, îndrăzni să-i propună o întîlnire. Ea veni. Fu prima din multe întîlniri; se vedeau totdeauna seara și alegeau pentru plimbările lor cartierele cele mai liniștite. Domnul Duffy avea însă repulsie pentru căile clandestine, și dîndu-și seama că erau siliți să se întîlnească pe furis, o sili să-l invite la ea acasă. Capitanul Sinico îi încuraja viziile, gîndind că e în joc mîna ficei sale. Atît de sincer o eliminase pe nevastă-sa din colecția plăcerilor lui, înct nici nu bănuia că ea ar putea interesa pe un altul. Cum soțul era adesea plecat, iar fiica lipsea de acasă, dînd lecții de muzică, domnul Duffy avea numeroase prilejuri să se bucure de societatea doamnei. Nici el, nici ea nu mai avusese o asemenea aventură și nici unul dintre ei nu-și dădea seama că ar putea fi ceva nepotrivit. Încetul cu încetul începu să-și împletească gîndurile cu ale ei. Îi împrumuta cărți, îi împărțea din ideile lui, își împărțea cu ea viața intelectuală. Ea asculta tot.

Uneori, drept răspuns la teoriile lui, ea îi împărțea cîte un fapt din viața ei. Cu o solicitudine aproape maternă, îl îmboldea

să-și desvăluie firea din plin; deveni duhovnicul lui. Ei îi povesti că luase parte cîțva timp la întrunirile unui Partid Socialist Irlandez, unde se simțise o figură singulară în mijlocul unui grup de douăzeci de muncitori cumpătați, într-o mansardă luminată de o biată lampă cu petrol. Cînd partidul se scindase în trei grupări, fiecare cu propriu-i conducător și în propriu-i mansardă, încetă să se mai ducă. Discuțiile muncitorilor, spunea el, erau prea timorate; interesul lor pentru problema salariaților îi părea excesiv. Simțea că sînt niște realști cu trăsături dure și că luau în nume de rău precizia izvorită dintr-un răgaz pe care ei nu și-l puteau îngădui.

E foarte probabil, îi spunea ei, că abia peste cîteva secole, să se abată asupra Dublinului o revoluție socială.

Ea îl întrebă de ce nu-și așterne pe hîrtie gîndurile. — Pentru ce? întrebă el, cu dispreț subliniat. Pentru a rivaliza cu negustorii de clișee, incapabili a gîndi saizeci de secunde consecutiv? Pentru a se supune criticilor unei clase mijlocii obțuze care își încredințează moralitatea poliștilor și artele frumoase împrsarilor?

O vizita adesea în căsuța ei din afara Dublinului; și adesea își petreceau serile împreună, singuri. Încetul cu încetul, pe măsură ce li se împleteau gîndurile, începuseră a vorbi de subiecte mai puțin depărtate. Tovărășia ei era ca un pămînt cald în jurul unei plante exotice. De multe ori ea lăsa să-i cuprindă înserarea, fără a aprinde vreo lampă. Camera discretă, întunecată, izolarea lor, muzica ce le mai vibra încă în urechi, îi unea. Această unire îl exalta, netezea cu încetul asperitățile caracterului său, îi pătrundea gîndirea cu sentimente.

Cîteodată se surprindea ascultînd timbrul propriei sale voci. În sine gîndea că va crește în ochii ei pînă la statura unui arhanghel; și, în timp ce-și atășa tot mai mult firea arzătoare a tovarășei lui, auzea vocea stranie impersonală, pe care o recunoștea drept a sa, insistînd asupra singurătății incurabile a sufletului. Nu ne putem dărui, spunea vocea aceea; ne aparținem nouă-însine. Întrevederile lor se sfîrșiră într-o seară în timpul căreia doamna Sinico dăduse dovadă de o agitație neobișnuită; ea îi prinse pătimaș mîna și și-o lipi de obraz.

Domnul Duffy fu foarte surprins. Interpretarea dată de ea vorbelor sale îl dezamăgea. Nu o mai vizită timp de o săptămîină; apoi îi scrisese, cerîndu-i o întîlnire. Cum nu dorea ca ultima lor întîlnire să fie tulburată de atmosfera locului în care-și împărțiseră gîndurile, acum ruinat, se întîlniră într-o cofetărie mică,

aproape de Parkgate. Era o vreme rece de toamnă, dar cu tot frigul, răstăcără încoace și în colo pe aleele parcului timp de aproape trei ore. Se înțeleseseră să rupă orice contact; toate legăturile te leagă de durere, spunea el. Cînd ieșiră din parc, meraseră în tăcere spre tramvai; dar ajunși acolo, ea începu să tremure atît de tare, încît el, temîndu-se de o nouă criză de slăbiciune din parte-i, își luă grăbit rămas bun și o lăsă. Cîteva zile mai tîrziu primi un pachet, cu cărțile și partiturile lui.

Trecură patru ani. Domnul Duffy se întoarse la felul său egal de viață. Odaia stătea încă mărturie ordinii care-i domnea în spirit. Cîteva partituri se adăugaseră celor de pe etajera cu note din camera de jos, iar în bibliotecă se iviseră două volume de Nietzsche: *Așa grăit-a Zarathustra* și *Știința voloasă*. Arareori scria ceva în teancul de file din lăuntru pupitrului. Una din constatările sale, înscrise la două luni după ultima întrevvedere cu doamna Sinico, era: dragostea între bărbat și bărbat este cu neputință, pentru că nu trebuie să intervină raporturi sexuale, iar prietenia între bărbat și femeie este cu neputință, pentru că trebuie să intervină raporturi sexuale. Evita concertele ca nu cumva s-o înfîlnească. Îi muri tatăl, partenerul mai tînar al băncii se retrase. Iar el continua să ia în fiice dimineață tramvaiul pînă în centrul orașului și să se întoarcă pe jos în fiice seară din centru, după o masă sobră în George's Street și lectura gazetei drept desert.

Într-o seară, pe cînd ducea la gură o bucată de afumătură cu varză, mîna i se opri brusc. Ochii i se ațintiră asupra unei coloane din ziarul de seară, sprijinit de carafa cu apă. Puse înapoi în farfurie bucățica de carne și citi cu atenție coloana. Apoi bău un pahar cu apă, împinse de-o parte farfuria, îndoi ziarul și-l așeză pe fața de masă și, proptindu-se coatele pe el, citi iarăși și iarăși anunțul acela. Varza începu să se sleiască, lăsînd pe farfurie o poighiță de grăsimă rece și albă. Fata care-l servea se apropie de el să-l întrebe dacă nu cumva nu-i place cum e gătită mîncarea. Răspunse că e foarte bună și înghiți cu greu cîteva îmbucături. Apoi plăti și ieși în stradă.

Mergea repede înainte, prin amurgul de noiembrie, bătînd monoton pavajul cu bastonul lui solid, de alun; marginea dințată a ziarului gîlbui îi ieșea din buzunarul pardesiului ajustat pe corp. Ajuns pe șoseaua singuratecă ce duce de la Parkgate spre Chapelizod, încetini pasul; bastonul lovea mai puțin energic pavajul; suflarea-i întretăiată, ca un suspin aproape, se condensa în aerul iernatic. Cînd ajunse acasă urcă îndată în odaia lui și, scoțînd

ziarul din buzunar, citi din nou vestea, la lumina slabă a ferestrei. N-o citi cu glas tare, ci mișcînd buzele ca un preot cînd citește rugăciunile de taină. Iată:

MOARTEA UNEI DOAMNE LA SYDNEY PARADE — UN CAZ PENIBIL —

Astăzi, la Spitalul Municipal din Dublin, procurorul delegat (în absența d-lui Leverett) a anchetat cazul decedului d-nei Emily Sinico, în vîrstă de patruzeci și trei de ani, ucisă în Gara Sydney Parade ieri seară. Examinarea circumstanțelor a arătat că decedată, încercînd să treacă peste linia ferată, a fost doborâtă de locomotiva personalului de ora zece dinspre Kingstown, suferind drept urmare grave răniri la cap și coastele din dreapta, care i-au provocat moartea.

James Lennon, mecanicul locomotivei, a declarat că este de cincisprezece ani în serviciul companiei de căi ferate. Cînd a auzit fluierul impiegatului de mișcare, a dat drumul trenului, iar o secundă-două mai tîrziu, l-a oprit în urma unor țipete puternice. Trenul mergea încet.

P. Dunne, hamal, a declarat că pe cînd trenul era gata să-i pornească, a observat o femeie care încerca să treacă peste linii. Martorul a alergat spre ea, strigînd, dar înainte ca s-o poată ajunge, femeia a fost lovită de tamponul locomotivei și a căzut jos.

Un jurat: — Ai văzut-o căzînd?

Martorul: — Da.

Sergentul de poliție Croly a declarat că, sosind la fața locului, a găsit-o pe decedată zăcînd pe peron și aparent moartă. El a dispus transportarea corpului în sala de așteptare, pînă la sosirea ambulanței.

Agentul de poliție 57 confirmă cele declarate.

Dr. Halpin, intern la serviciul de chirurgie al Spitalului Municipal din Dublin, a arătat că decedată avea două din coastele inferioare fracturate și că suferise leziuni grave la umărul drept. În cădere se rănise și în partea dreaptă a capului. Leziunile nu erau totuși de natură a provoca moartea, la o persoană normală. Decesul, după opinia lui, survenise probabil datorită șocului și a unei cedări subite a cordului.

DI. H. B. Patterson Finlay, din partea companiei de căi ferate, și-a exprimat profundul regret față de accident. Compania a luat

întotdeauna toate măsurile pentru a împiedica publicul să treacă peste linii, altfel decât pe poduri, atât prin afişarea de avertismente în fiecare staţie, cât şi prin introducerea porţilor-patent, cu arcuri, la pasagiile de nivel. Decedata, avînd obiceiul să treacă peste linii seara tîrziu, de la un peron la altul, şi avîndu-se în vedere şi alte circumstanţe proprii acestui caz, d-na socoteşte că salariaţii companiei de căi ferate n-au nici o culpă.

Căpitanul Sinico, din Leoville, Sydney Parade, soţul decedatei, a depus de asemenea mărturie. El a declarat că decedata era soţia sa. Nu se găsea la Dublin cînd s-a produs accidentul, deoarece chiar în dimineaţa aceea sosise de la Rotterdam. Erau căsătorii de douăzeci şi doi de ani şi trăiseră în deplină armonie pînă cu vreo doi ani în urmă, cînd soţia sa începuse a arăta oarecare impulsivitate în comportare.

Domnişoara Mary Sinico a spus că în ultimul timp mama sa obişnuia să iasă seara tîrziu ca să cumpere băuturi spirtoase. Ea, martora, încercase adesea să discute cu mama sa şi o îndemnase să se înscrie într-o Ligă de temperanţă. Martora lipsea de acasă şi nu s-a întors decît la o oră după accident.

Juriul şi-a dat verdictul ţinînd seama de raportul medical şi l-a scos pe Lennon de sub inculpare.

Procurorul-delegat a încheiat ancheta, spunînd că e vorba de un caz cît se poate de penibil, exprimîndu-şi totodată compătimirea faţă de căpitanul Sinico şi fica sa. D-na a îndemnat stăruitor compania de căi ferate să ia măsuri severe pentru a preveni pe viitor posibilitatea unor accidente similare. Se constată că faptul nu este imputabil nimănui.

Domnul Duffy ridică ochii de pe ziar şi contemplă prin fereastră peisajul trist al serii. Riul se întindea calm pe lîngă distileria părăsită; la răstimpuri, pe goseaua Lucan, se aprindea cîte o lumină pe la case. Ce sfîrşit! Toată povestea morţii ei îl revolta; şi-l revolta gîndul că-i vorbise cîndva acestei femei despre ceea ce îi era mai sînt. Frazele banale, convenţionalele expresii de compătimire, termenii prudenţi ai unui reporter înduplecat să nu dea în vileag detaliile unei morţi triviale, îl îngreţosau. Nu numai că se degradase pe sine, îl degradase şi pe el. Vedea tot cursul abject al vicului ei, jalnic şi urît-mirositor. Soaţa sufletului său! Se gîndi la nenorocitele pe care le văzuse şchiopătînd către cîrciumă, cu cîni şi sticle pe care să şi le ducă pline acasă. Doamne Dumnezeule, ce sfîrşit! Evident, fusese înapăt pentru viaţă, lipsită de

tăria unui scop, pradă uşoară deprinderilor, una din epavele pe care se întemeiază civilizaţia. Dar ca să fie în stare să cadă atât de jos! Era cu puţin să se fi amăgit atîta în privinţa ei! Îşi aminti izbucnirea ei în seara aceea şi o talmăci cu mai puţin îngăduinţă decît oricînd. Nu mai avea acum nimic să-şi reproşeze în privinţa hotărîrii pe care o luase atunci.

Pe cînd se întunecă şi amintirile începură să-l năpădească i se păru că simte atingerea minţii ei. Şocul cel-l simţise mai întîi în stomac, îi ataca acum pervii. Îşi puse repede pardesiul şi pălăria şi ieşi. Aerul rece îl întâmpină în prag; i se strecura prin mîncele hainei. Cînd ajunse la cîrciuma de lîngă Podul Chapelizod, intră şi ceru un punch fierbinte.

Patronul i-l aduse cu plecaciuni servile, dar fără să îndrăznească a-i vorbi. În prăvălie mai erau vreo cinci-sase lucrători care discutau cît valora proprietatea unui gentleman din comitatul Kildare. Sorbeau la răstimpuri din stacanele lor enorme de bere şi fumau, scuipînd des pe jos şi uneori trăgînd, cu bocancii grei, rumeguşul podului peste scuipături. Domnul Duffy şedea şi-l privea fix, fără să-i vadă şi fără să-i audă. După cîţva timp plecară, iar el mai ceru un punch. Stătu mult pînă să-l termine. Era linişte în dugheană. Patronul se lăbărtase la teighea, citînd *The Herald* şi cîscînd. La răstimpuri se auzea cîte un tramvai hurlînd pe strada singuratecă.

Cum şedea aşa, retrăind timpul petrecut alături de ea, şi evocînd alternativ cele două imagini în care i se înfăţişa acum, îşi dădea deodată limpede seama că murise, că încetase să existe, că devenise o amintire. Începu să se simtă prost. Se întreba ce altceva ar fi putut face. N-ar fi putut juca mai departe cu ea comedia amăgirii, nici să trăiască faţă cu ea n-ar fi putut. Făcuse ceea ce i se păruse lucrul cel mai bun. Ce vină i se putea aduce? Acum că ea dispăruse, înţelegea cît de singuratecă trebuie să-i fi fost viaţa, cînd şedea aşa, părăsită, seară de seară, în odaia aceea. Şi viaţa lui va fi singuratecă, pînă cînd va muri şi el, pînă cînd va înceta să existe, va deveni o amintire — dacă-şi va aminti careva de el.

Trecuse de ora nouă cînd plecă din cîrciumă. Seara era rece şi întunecată. Intră în parc prin prima poartă şi merse înainte printre copaci uscaţi. Umblă pe aleile pustii pe unde umblaseră amîndoi cu patru ani în urmă. I se părea că e lîngă el, în întineric. Erau clipe în care parcă simţea cum glasul ei îi atinge urechea, cum mîna ei i-o atinge pe-a lui. Se opri să asculte. De ce îi

refuzase el viața? De ce o condamnase la moarte? Simți cum i se năruie întreg edificiul moral.

Cînd ajunse pe culmea dealului Magazine se opri și privi cursul râului spre Dublin, ale cărui lumini ardeau roșii și primitive în noaptea rece. Privi către poalele dealului și jos, în umbra zidurilor Parcului, văzu culcate niște siluete omenești. Aceste iubiri vinovate și furișe îl umplură de disperare. Măcina în gînd rectitudinea vieții sale; vedea că fusese izgonit de la ospățul vieții. O singură ființă omenească părusese a-l iubi, iar el îi refuzase viața și fericirea; o condamnase la infamie, la o moarte rușinoasă. Știa că faptele întinse lîngă zid îl urmăreau din ochi și abia așteptau să plece. Nimeni n-avea nevoie de el; era izgonit de la ospățul vieții. Își întoarse ochii spre râul cenușiu care scurgea, șerpuind către Dublin. Dincolo de râu văzu un tren de marfă ce ieșea șerpuind din gara Kingsbridge — un vierme cu cap de foc șerpuind prin întuneric, îndărătnic și trudnic. Leneș, se făcu în cele din urmă nevăzut; dar el tot mai păstră în urechi sforăitul trudnic al mașinii, care repeta silabele numelui ei.

O luă înapoi pe drumul pe care venise, zgometul ritmic al locomotivei zvicnindu-i în urechi. Începu a se îndoi de realitatea celor ce i le spunea amintirea. Se opri sub un copac și aștepta să se potolească. N-o mai simțea alături de el în întuneric, nu-i mai auzea glasul. Aștepta cîteva minute, cu auzul încordat. Nu mai auzea nimic — noaptea era cufundată în tăcere. Ascultă iarăși — tăcere deplină. Simți că era singur.

CEI MORȚI

Lily, fata portarului, pur și simplu nu se mai putea ține pe picioare de atîta alergătură. Nici n-apuca bine să conducă un domn în cămăruța dîndărătul ofiului de la parter și să-i ajute să-și scoată paltonul, că iarăși țîrîia soneria la ușa holului și trebuia s-o rupă la fugă prin coridorul desert, ca să deschidă altui musafir. Noroc că nu trebuia să aibă tot ea grijă și de doamne. Domnișoara Kate și domnișoara Julia se gîndiseră la asta și aranjaseră în camera de baie de sus garderoba pentru doamne. Domnișoara Kate și domnișoara Julia stăteau acolo, sporovăind și rîzînd și agîtîndu-se și ieșind una după alta în capul scării, ca să arunce o privire peste balustradă și s-o cheme pe Lily, să le spună cine mai venise.

Grozav eveniment era, în fiecare an, petrecerea cu dans de la domnișoarele Morkan! Veneau toate cunoștințele, membrii familiei, vechii prieteni ai familiei, colegii de cor ai Juliei, toți elevii lui Kate, care nu mai erau copii, și chiar și unii dintre elevii lui Mary-Jane. Nu se întîmplase niciodată să nu le reușească petrecerea. Ani de-a rîndul, de cînd țineau minte, mersese minunat; adică de cînd Kate și Julia, după moartea fratelui lor Pat, lăsară casa din Stoney Batter și-o luaseră pe Mary-Jane — singura lor nepoată — la ele, în casa întunecată și severă din Usher's Island, unde închiriaseră catul de sus de la domnul Fulham, angrosistul de cereale, care sta la parter. Erau, vezi bine, de atunci pe puțin treizeci de ani. Mary-Jane, pe vremea aceea o fetiță cu rochițe scurte, era acum stîlpul gospodăriei, fiind organizistă la biserica din Haddington Road. Făcuse conservatorul și în fiecare an dădea cîte un concert cu elevii, în auditoriul de sus al Vechilor Săli de Concerte. Multi dintre elevi aparțineau celor mai bune familii, din cartierele Kingstown și Dalkey. Bătrîne cum erau, matusile își aduceau și ele contribuția. Julia, deși încărînțise de tot, era încă și-acum soprana solistă a bisericii Adam și Eva, iar Kate, prea subredă pentru a umbla mult, dădea lecții de muzică începătorilor, la vechiul clavier pătrat din odaia din fund. Lily, fata portarului, le făcea treburile casnice. Cu toate că duceau o viață modestă, țineau să mîncească bine; ce era mai ales din toate cele: mușchi de vacă, ceai de trei șilingi, și bere neagră la sticlă, calitatea înfîi. Dar Lily rareori greșea cu ceva la cumpărături, așa că se împăca bine cu cîteși trei stăpînele. Atîta doar că nu stăteau locului. Și singurul lucru care nu-l răbdau de fel era să le răspundă.

Fîrsește, într-o seară ca asta, înțelegeai să n-aibă astîmpăr. Și unde mai pui că trecuse de zece și nici pomeneală de Gabriel cu nevastă-sa. Și-apoi se temeau grozav ca Freddy Malins să nu vină cherchelit. Pentru nimic în lume n-ar fi voit ca vreunul din elevii lui Mary-Jane să-l vadă sub înfrîmarea alcoolului; și-apoi, cînd era așa, îți dădea cîteodată mult de furcă. Freddy Malins totdeauna venea tîrziu, dar se întrebau ce-o fi pătît Gabriel de întîrzie; de aceea se și iveau una-două în capul scării și se aplecay peste balustradă ca s-o întrebpe Lily dacă venise cumva Gabriel sau Freddy.

— O, domnule Conroy — îi spuse Lily lui Gabriel cînd îi deschise ușa — domnișoara Kate și domnișoara Julia ziceau că nu mai veniți în seara asta. Bună seara, doamnă Conroy.

— Cred și eu — răspunse Gabriel — au uitat desigur că dumneaei, nevastă-mii, îi trebuiești trei ore ca să se îmbrace.

Sta pe ștergătorul de la intrare curățindu-și zăpada de pe galoși, în timp ce Lily o conduse pe nevastă-sa pînă la scară și strigă:

— Domnișoară Kate, a venit doamna Conroy!

Cu pași mărunți, Kate și Julia coborîră îndată scara întune-coasă. Amîndouă o sărutară pe nevasta lui Gabriel, spuseră că trebuie să fi înghețat de tot și o întrebă dacă Gabriel o însoțise.

— Aici sînt — viu și nevătămat, tușă Kate! Duceți-vă sus. Vin și eu îndată, strigă Gabriel din întuneric.

Continua să-și șteargă energic picioarele, pe cînd cele trei femei urcau rîzînd scările, către garderoba doamnelor. Fulgi de zăpadă i se aninaseră ca o pelerină ușoară de umerii paltonului și-i puseseră căpute albe la galoși; și pe cînd nasturii paltonului lunecau scrișînd prin butonierele înțepenite de frig, mireasma aerului rece și proaspăt de afară ieșea de prin deschizături și cute.

— Iar ninge, domnule Conroy? întrebă Lily.

Intrase înaintea lui în cămăruță ca să-i ajute să-și scoată paltonul. Gabriel zîmbi auzînd-o cum îi rostește numele în trei silabe, și-o privi. Era o fată subțirică, încă neîmplinită, cu pielea palidă și păr de culoarea paiului. Gabriel o cunoștea de cînd era fetiță și dădăcea, pe treapta cea mai de jos a scărilor, o păpușă de cîrpe.

— Da, Lily, îi răspunse, și cred că-are să țină toată noaptea.

Ridică ochii spre tavanul încăperii, ce se zguduia de tropăitul și tîrîitul picioarelor de la catul de sus, ascultă o clipă pianul și apoi se uită la fata, care-i împăturea cu grijă paltonul la capătul unui raft.

— Spune-mi, Lily, zise el prietenos, mai mergi la școală?

— Nu mai merg, domnule, răspunse fata. S-a isprăvit cu învăță-tura pentru mine.

— O, păi atunci, spuse Gabriel vesel, înseamnă că acuș-acuș ne poțesteți la nuntă, așa-i?

Fata privi peste umăr către dînsul și spuse cu mare amărăciune:

— Bărbații de-acu-s buni doar de palavre și să scoată ce pot de la tine.

Gabriel roși, ca și cum ar fi spus ceva nepotrivit și, fără s-o privească, își zvîrlî din picioare galoșii și-și flichiu energic cu fularul pantofii de lac.

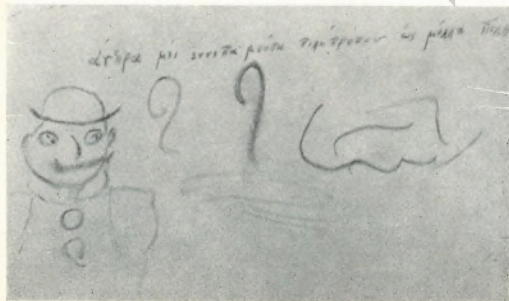
Era un tînăr robust și destul de înalt. Rumeneala vie a obra-jilor i se întindea pînă către frunte, unde se mistuia în cîteva pete roze, difuze, iar pe fața lui netedă scînteiau fără astîmpăr lentilele lustruite și ramele groase, aurite, ale ochelarilor ce-i apărau ochii sensibili și neastîmpărați. Părul lucios și negru, cu o cărare în





2

3



1. Joyce, împreună cu părinții și bunicul din partea mamei, în ajunul intrării sale la școală.
2. Alături de prietenii săi G. Clancy și J. F. Byrne, în anii studenției.
3. Caricatura lui Leopold Bloom, executată de Joyce însuși.
4. La Zürich în 1915.
5. La Paris, în 1924, cu soția și copiii.

4





mijloc, îi era periat înapoi pe după urechi, unde se cîrlițona ușor sub dunga lăsată de pălărie.

După ce-și sfîchii pantofii pînă îi făcu să lucească, se ridică și-și trase mai strîns vesta peste trupul rotofei. Apoi scoase grăbit din buzunar o monedă.

— Uite, Lily, zise, vîrîndu-i-o în mînă, e Crăciunu', nu? Uite, ia, un mic...

Și se îndreptă repede spre ușă.

— A, nu, strigă fata, urmîndu-l. — Serios, domnule, n-aș vrea să-i iau.

— Crăciunul ! Crăciunul ! zise Gabriel, luînd-o la fugă spre scară și făcîndu-i cu mîna cerîndu-i iertare.

Fata, vîzîndu-l ajuns la scară, strigă după dînsul :

— Vă mulțumesc, domnule.

Așteptă în fața salonului să se termine valsul, ascultînd foșnetul fustelor cînd atingeau ușa și tîrșitul pașilor. Mai era încă tulburat de riposta amară, neașteptată, a fetei. Aruncase o umbră asupra dispoziției lui, pe care încerca s-o risipească, aranjîndu-și manșetele și lavaliera. Apoi scoase din buzunarul vestei o hîrtiuță și aruncă o privire asupra notițelor ce și le făcuse pentru toast. Era nehotărît în privința versurilor din Robert Browning, căci se temea să nu depășească înțelegerea ascultătorilor săi. An fi fost mai bun un citat din Shakespeare sau din « Melodii », pe care să-l recunoască. Felul cum bărbații pocneau din călcîie și tîrșitul tălpilor îi aminteau deosebirea de cultură dintre el și ei. Va izbuti doar să se facă ridicul citînd o poezie pe care ei n-o înțelegeau. Vor crede că vrea să facă paradă de cunoștințele lui. Va fi o gafă, cum făcuse și adineaori în cămăruță, cu fata. Folosise un ton fals. Tot toastul lui era fals, de la început pînă la sfîrșit, un eșec total.

Chiar atunci ieșiră de la garderoba doamnelor mătusele și soția lui. Mătusele erau două bătrîne mărunțele, îmbrăcate simplu. Mătușa Julia era cu vreo doi centimetri mai înaltă. Părul ei, tras pînă jos peste urechi, era cenușiu ; cenușie de asemenea, cu umbre mai închise, îi era și fața mare, cu pieile atîrînd moi. Deși îndesată la trup și ținîndu-se drept, ochii leneși și buzele întredeschise îi dădeau înfățișarea unei femei care nu prea știa unde se află sau încotro se îndreaptă. Mătușa Kate era mai vioaie. Fața ei, mai sănătoasă decît a soră-si, era toată numai crețuri și zbîrcituri, semănînd cu un măr roșu, veșted, iar părul, împletit totdeauna la fel, după moda de odinioară, nu-și pierduse culoarea nucii coapte.

Amîndouă îl sărutară din toată inima. Era nepotul lor favorit, feciorul răposatei lor surori mai mari, Ellen, care se măritase cu T. J. Conroy de la Port și Docuri.

— Gabriel, Greta spune că în noaptea asta n-o să mai luai cupeul înapoi pînă la Monkstown, zise matusa Kate.

— Nu, răspuse Gabriel, îndreptîndu-se către nevastă-sa, ne-am săturat anul trecut — nu? Ai uitat, tușă Kate, cu ce guturai s-a ales Greta? Tot drumul s-au zgîlțit ferestrele cupeului și cînd am trecut de Merrión începuse să bată crivățul înăuntru. Mai mare plăcerea. Greta a răcit îngrozitor.

Matusa Kate se încruntă și încuviință din cap la fiece cuvînt.

— Așa e, Gabriel, așa e. Trebuie să bagi bine de seamă.

— Cît despre Greta mea, zise Gabriel, ea ar merge și pe jos, prin zăpadă, dac-am lăsa-o.

Doamna Conroy rise.

— Nu te lua după el, tușă Kate. E un pisălog fără de pereche, zău. Și dacă l-ai vedea acasă, cum pune seara abajur verde la lampă, ca să-i cruțe lui Tom ochii — și stă după el să exerseze la haltere — iar pe Eva o silește să mănînce fiertură de ovăz. Bietul copil — numai cînd vede fiertura și i se face rău ! . . . A, da' stați — ce credeți că mă pune să port acum? N-o să ghiciți !

Izbucni într-un hohot de ris și aruncă o privire soțului ei, ai cărui ochi plini de admirație și fericire se plimbau între timp de la rochia la fața și părul ei.

Cele două matusi riseră cu poftă — grija lui Gabriel era un izvor inepuizabil de glume în familie.

— Galoși ! spuse doamna Conroy. — Cum e umed pe jos, trebuie să încălzi galoșii. Pînă și astă seară a încercat să mă convingă să-i pun — da' eu nu m-am lăsat. Parcă văd că în curînd o să-mi cumpere un costum de scafandru.

Gabriel rise nervos și-și mîngîie cravata cu un gest liniștitor, iar matusa Kate rise să se rupă, nu alta, de mult ce gustă gluma. De pe fața matusii Julia surfula pieri cîrînd și ochii ei lipsiți de vioiciune se îndreptară spre fața nepotului. După un răstîmp întrebă :

— Și ce-s aceia galoși, Gabriel ?

— Galoși, Julia ! exclamă soră-sa. — Pentru numele lui Dumnezeu — cum, nu știi ce-s ăia galoși ? Se poartă peste . . . peste ghețe, Greta, nu-i așa ?

— Da, zise doamna Conroy. Din cauciuc. Avem amîndoi cîte-o pereche acum. Gabriel spune că pe Continent toată lumea poartă.

— A, pe Continent, murmură matusa Julia, clătîndu-și domol din cap.

Gabriel încruntă din sprîncene și spuse, de parcă i-ar fi sărit puțin muștarul :

— Nu-i nici o minunăție, dar Greta îi găsește foarte caraghioși, zice că-i amintesc de Menestrelia lui Christy.

— Da' ia spune-mi, Gabriel, interveni cu discreție vioiciune matusa Kate, firește c-ai avut grijă de cameră. Greta spunea . .

— Da, avem o cameră bună, răspuse Gabriel. Am rezervat una la Hotel Gresham.

— Sigur, zise matusa Kate, nici nu se putea mai bine. Și copiii, Greta, nu ți-e grijă de ei ?

— A, o noapte nu-i cine știe ce ! Și apoi o să vadă de ei Bessie.

— Sigur, spuse iar matusa Kate. — Ce bine-i să ai o fată ca asta, de nădejde ! Uite, Lily a noastră, zău dacă știi ce-i cu ea de la o vreme. Nu mai e deloc cum era.

Gabriel se pregătea s-o întreb pe matusa-sa cîte ceva în această privință, dar ea se întoarse brusc ca să se uite după soră-sa, coborînd scările cu gîtul întins peste balustradă.

— Ei poftim, zise, pe un ton aproape ițit, unde se duce Julia ? Julia ! Julia, unde te duci ?

Julia, care coborîse mai multe trepte, se înapoie și vesti cu blîndețe :

— A venit Freddy.

În același moment o izbucnire de aplauze și o arabescă finală a pianistei anunțară că valsul se sfîrșise. Ușa salonului se deschise și cîteva perechi ieșiră. Matusa Kate îl trase în grabă de-o parte pe Gabriel și-i șopti la ureche :

— Fii băiat draguț, Gabriel, și repede-te pînă jos să vezi dacă-i destul de treaz, și nu-l lăsa sus dacă-i cherchelit. Sînt sigură că-i cherchelit. Sînt sigură.

Gabriel pași spre scară și trase cu urechea peste balustradă. Din cămăruță se auzeau două voci. Apoi recunoscu rîsul lui Freddy Malins. Coborî zgomotos scările.

— Ce bine că-i Gabriel aici ! spuse matusa Kate doamnei Conroy. — Totdeauna mă simt mai în largul meu cînd este aici . . . Ia vezi, Julia, domnișoara Daly și domnișoara Power — doresc să bea ceva răcoritor. Vă mulțumim pentru frumosul dumneavoastră vals, domnișoară Daly. Tempoul a fost minunat.

Un bărbat înalt, cu fața zbîrcită și oacheșă și cu o mustață țepoasă, căruntă, care ieșea cu partenera lui din salon, întrebă :

— Ne dați și nouă ceva să ne răcorim, domnișoară Morkan?
— Julia, adăugă în grabă mătușa Kate, uite-și pe domnul Browne cu domnișoara Furlong. Ia-i înăuntru și pe dumnealor, Julia, cu domnișoara Daly și cu domnișoara Power.

— Eu sînt cavalerul tuturor domnișoarelor, spuse domnul Browne, ținându-și buzele de i se zbirli mustața și zîmbind din toate creșturile feții. — Știți, domnișoară Morkan, de ce sînt eu atît de iubit — fiindcă...

Cum mătușa Kate nu-l mai auzea, nu-și termină fraza, ci le conduse de îndată pe tinerele domnișoare spre camera din fund. În mijlocul încăperii se aflau două mese pătrate puse cap la cap; pe ele, mătușa Julia și portarul întindeau, netezind-o, o față mare de masă. Pe dulapul-bufet stăteau tăvi și farfurii, și pahare, și vrafuri de cuțite, furculițe și linguri. Capacul închis al vechiului clavier pătrat slujea și el drept masă pentru fripturi și dulciuri. Lîngă o comodă, într-un colț al camerei, stăteau în picioare doi tineri, bînd bere caramel.

Domnul Browne își conduse protejatele într-acolo și glumi, invitîndu-le pe toate la un punch pentru domnișoare — fierbinte, tare și dulce. Cum ele spuseră că nu beau niciodată nimic tare, le deschise trei sticle cu limonadă. Apoi îl rugă pe unul din tineri să se dea la o parte și, punînd mîna pe carafă, se servi cu o porție respectabilă de whisky. Tinerii îi aruncară priviri pline de respect, pe cînd sorbea înghiștitura de probă.

— Să-mi fie de bine! zise zîmbind — știți, e prescripție medicală.

Pe fața lui zbîrcită se lăți zîmbetul, iar cele trei domnișoare riseră în ecou muzical la gluma lui, legănîndu-și trupurile încoace și încolo și zîcnind din umeri. Cea mai îndrăzneță spuse:

— Lăsați, domnule Browne, sînt sigură că nu v-a prescris medicul așa ceva.

Domnul Browne mai sorbi o înghiștătură din paharul cu whisky și spuse șăgalnic:

— De — eu îs ca faimoasa doamnă Cassady, despre care se istorisește c-ar fi zis: «Ascultă, Mary Grimes, dacă nu-l iau, să mă silești să-l iau, fiindcă simt că am nevoie».

Fața lui încinsă se aplecase înainte cam prea confidențial și luase un accent dublinez foarte trivial, înct, din instinct, toate trei domnișoarele primiră cuvintele lui în tăcere. Domnișoara Furlong, care era una din elevele lui Mary-Jane, o întrebă pe domnișoara Daly cum se chema valsul pe care-l cîntase; și domnul

Browne, văzînd că e ignorat, se întoarse către cei doi tineri, care-i arătau mai multă stimă.

O tînară femeie, îmbrăcată, într-o rochie de culoarea panselei întră în cameră, bătînd ațîțat din palme și strigînd:

— Cadrilul! Cadrilul!

În spatele ei se ivi și mătușa Kate, strigînd:

— Doi cavaleri și trei domnișoare, Mary-Jane.

— A, îi avem aici pe domnul Bergin și pe domnul Kerrigan — zise Mary-Jane. — Domnule Kerrigan, vreți s-o conduceți pe domnișoara Power? Domnișoară Furlong, îmi dai voie să-ți găsesc un partener? Domnul Bergin. Ah, așa — s-a aranjat!

— Trei domnișoare, Mary-Jane, spuse mătușa Kate.

Cei doi cavaleri își întrebară domnișoarele dacă acceptă să le însoțească, iar Mary-Jane se întoarse către domnișoara Daly.

— Iartă-mă, domnișoară Daly, după ce m-ai fost atît de drăguță și-ai cîntat ultimele două valsuri, acum iar trebuie să te necăjim — dar sînt atît de puține doamne astă-seară.

— Vai, da! nu face nimic, domnișoară Morkan!

— Să știi însă c-am un partener foarte dragut pentru dumneata, domnul Bartell D'Arcy, tenorul. O să-l rog să ne cînte, mai tîrziu. A înnebunit tot Dublinul.

— Frumoașă voce, frumoașă voce! spuse mătușa Kate.

Cum pianul începuse în două rînduri preludiul la prima figură, Mary-Jane îi scoase repede din odaie pe dansatorii recrutați de ea. Abia apucaseră să plece, cînd intră domol mătușa Julia, uitîndu-se mereu în urmă.

— Ce s-a-întîplat, Julia? o întrebă nelineștită mătușa Kate. Cine e?

Julia, care aducea în odaie un vraf enorm de șervete, se întoarse către soră-sa și spuse simplu, de parcă ar fi mirat-o întrebarea: — Ce să fie, Kate, e Freddy — vine și Gabriel cu el.

Într-adevăr, în spatele ei se ivi Gabriel, pilotîndu-l pe Freddy Malins. Acesta, un bărbat spre patruzeci de ani, avea dimensiunile și statura lui Gabriel, dar era mult adus de spate. Fața îi era carnoasă și palidă, cu puțină culoare doar în sfîrcurile groase și lăbărțate ale urechilor și în jurul nărilor largi. Trăsăturile îi erau necioplite, nasul bont, fruntea bombată și țesită în partea de sus, buzele tumefiate și proeminente. Pleoapele grele, dezordinea părului rar, îl făceau să pară somnoros. Rîdea cu poftă și cu glas subțiratic de-o anecdotă ce i-o istorisise pe scări lui Gabriel și își freca de zor ochiul stîng cu mîna stîngă făcută pumn.

— Bună seara, Freddy, spuse mătușa Julia.

Freddy Malins dădu bună-seara domnișoarelor Morkan cu un glas destul de spontan, dacă ținem seama de bălăiala sa obișnuită, apoi, observând că domnul Browne îi rînjea, de lângă bufet, se îndreptă într-acolo, pe picioare cam nesigure, și începu să-i repete cu glas scăzut anecdota ce i-o spusese mai înainte lui Gabriel.

— Nu-i prea făcut, ce zici? îl întrebă mătușa Kate pe Gabriel.

Gabriel, care sta cu sprîncenele cam încruntate, le destinsese repede și răspunse:

— A, nu, aproape că nici nu se bagă de seamă.

— Of, ce băiat și asta! Și cînd te gîndești că biata măică-sa, în ajun de Anul-Nou, l-a pus să jure că se lasă de băutură! Da' hai, Gabriel, în salon!

Înainte de a părăsi odaia, împreună cu Gabriel, îi făcu semn domnului Browne, încruntîndu-se și dînd prevenitor din deget. Domnul Browne îi răspunse clătînd capul și după ce ea ieși, i se adresă lui Freddy Malins:

— Ei, hai Teddy, să-ți torn un pahar bun cu limonadă, să te mai înviezezi nițel.

Freddy Malins, care se apropia de poanta anecdotei sale, respinse propunerea cu o fluturare enervată a mîinii; dar domnul Browne, după ce mai întîi îi atrăsese atenția asupra dezordinei vestimentare, umplu un pahar mare cu limonadă și i-l puse în mînă. Mîna stîngă a lui Freddy Malins acceptă automat paharul, pe cînd dreapta se îndeletnicea tot atît de automat cu netezirea costumului. Domnul Browne, a cărui față zimbea iarăși din toate crețurile, își turnă un pahar cu whisky, în timp ce Freddy Malins, mai înainte să fi ajuns la poartă, explodă, cu timbrul lui strident, într-un acces insolubil de rîs bronșitic; apoi lăsă jos paharul neînceput, care prînse a se revărsa și, cu mîna stîngă făcută pumn, își vîrî încheieturile degetelor în ochiul stîng și începu să și-l frece de zor — tot bîgînd frînturi din ultima sa frază, pe cît îi îngăduia criza de rîs.

.....
Gabriel nu era în stare s-o asculte pe Mary-Jane cîntînd adunării din salon, cufundată în respectuoasă tăcere, o piesă de Conservator, plină de înfloriri și pasagii dificile. Îi plăcea și lui muzica, dar în bucată pe care-o cînta ea nu era nici o melodie și se îndoaia ca asta să fie numai impresia lui, cu toate că o rugăseră, stăruitor, cu toții să le cînte. Patru tineri care, auzind

pianul, veniseră de dincolo de la bufet, rezemîndu-se de ușă, piecără cîteva minute mai tîrziu tipil, cîte doi. Singurele persoane care păreau să urmărească muzica erau Mary-Jane însăși, cu mîinile alergînd pe claviatură sau înălțate deasupra-i în pauze, ca o propteasă în clipa imprecăției, și mătușa Kate care-i stătea alături pentru a întoarce paginile.

Ochii lui Gabriel, iritați de luciul podeli, frecată cu ceară de albine, ce scînteia sub candelabru greoi, se îndreptară asupra pereții de deasupra pianului. Pe el stătea agățat un tablou reprezentînd scena balconului din Romeo și Julieta, iar alături un altul, cu cei doi prinți uciși în Turn, pe care mătușa Julia îl brodase cu lînă roșie, albastră și castanie, pe cînd era fată tînără. Probabil că la școala la care merseseră ele, acest fel de lucru de mînă se predase un an în șir. Și lui îi lucrase măică-sa, cadou de ziua nașterii, o vestă stacojie cu mici capete de vulpi pe ea, căptușită cu atlas cafeniu, și cu niște nasturi rotunzi, de culoarea dudui. Era ciudat că măică-sa nu avusese talent muzical, deși mătușa Kate obișnuia să spună că întrînsa se adunase toată deșteptăciunea familiei Morkan. Atît ea cît și Julia părușeau totdeauna nițelș mîndre de serioasa matroană care era sora lor. Fotografia ei sta în fața ogînzii mari, dintre ferestre. Ținea pe genunchi o carte deschisă și-i arăta ceva în ea lui Constantine care, în uniformă marinărilor de pe un cruciător de război, ședea tîlănit la picioarele ei. Ea era cea care le alesese numele feciorilor ei, fiind foarte simțitoare la demnitatea vieții de familie. Mulțumită ei, Constantine era acum prim-vicar la Balbriggan și tot mulțumită ei, el-insuși, Gabriel, își luase licența la Universitatea Regală. O umbră îi întunecă în treacăt fața cînd își aminti împotrivirea ei ursuză cînd îi spusese că voia să se căsătorească. Anumite vorbe disprețuitoare ce le rostise ea atunci îi mai stăruiau dureros în amintire; spusese o dată de Gretta c-ar avea agerimea țărănului — și asta nu era deloc adevărat; Gretta fusese cea care o îngrijise în casa lor de la Monkstown în tot răstimpul ultimei ei boli.

Își dădu seama că Mary-Jane trebuie să se fi apropiat de sfîrșitul bucății; cînta din nou tema inițială, cu succesiuni agile de game după fiecare frază și, pe cînd aștepta ca ea să termine, resentimentul din inimă i se stînse. Bucata se sfîrși cu un trîi de octave în discant și cu o octavă gravă finală. Aplauze vii o răsplătiră pe Mary-Jane care, roșind și făcîndu-și sul partitura, ieși în grabă din cameră. Cel mai viguros băteau din palme cei patru tineri din

ușă, care plecaseră la bufet la începutul bucății, dar reveniseră când încetase pianul.

Se aranjau perechile pentru cadrulul ce urma. Lui Gabriel îi dădură drept parteneră pe domnișoara Ivors. Era o tânără vorbăreată, cu un fel de a fi foarte deschis și cu o față plină de pistrui și ochi proeminenți, căprui. Nu purta corsaj decoltat și avea prinsă de guler o broșă cu o deviză irlandeză și cu motto.

După ce-și luară locurile, domnișoara Ivors spuse brusc:

— Am să mă răfuiesc cu dumneata.

— Cu mine? răspuse Gabriel.

Ea dădu din cap cu gravitate.

— Despre ce-i vorba? întrebă Gabriel, amuzat de aerul ei solemn.

— Cine-i G.C.? răspuse domnișoara Ivors, ațintindu-și ochii asupra lui.

Gabriel roși; fu gata să încrute din sprâncene, de parcă n-ar fi înțeles, când ea îi spuse de-a dreptul:

— A, mielușel nevinovat! Am descoperit că scrii pentru *Daily Express*. Cum, nu ți-e rușine, omule?

— De ce mi-ar fi rușine? întrebă Gabriel, clipind din ochi și încercând să zîmbească.

— Ei, află că mi-e rușine mie pentru dumneata! spuse domnișoara Ivors cu sinceritate. Când te gîndești — să scrii pentru un ziar ca ăsta. N-aș fi crezut că ești un Briton din Apus*.

Gabriel rămase perplex. Era adevărat că publica un foileton literar, în fiecare miercuri, în *Daily Express*, pentru care era plătit cincisprezece șilingi. Dar asta, desigur, nu făcea din el un « Briton din Apus ». Cățile ce le primea pentru a fi recenzate, aproape că-i erau mai binevenite decât meschinul cec. Îi plăcea să pipăie copertile și să frunzească paginile cântărilor proaspăt tipărite. Mai în fiecare zi, după ce-și termina orele la liceu, obișnuia să cuture cheiurile, coborînd către anticari: Hickey de pe Alea Bachelor, Webb sau Massey de pe cheiul Aston, sau O'Clohissey din strada învecinată. Nu știa ce să răspundă la învinuirea ei. Voia să spună că literatura e deasupra politicii. Dar ei erau prieteni vechi și fusese colegi, mai întîi la Universitate și apoi ca profesori; cu ea nu se putea lansa într-o frază grandilocventă. Continuă să clipească din ochi, încercînd să zîmbească

* Denumire pejorativă folosită de militanții pentru autonomia Irlandei, la adresa adeptilor integrării Irlandei în Marea Britanie (n.tr.).

și murmură fără vigoare că el nu vede nimic rău în a scrie recenzii de cărți.

Cînd le veni rîndul să traverseze mai era bîmbăcit și distrat. Domnișoara Ivors îi prinse prompt mîna și stringîndu-i-o cu căldură, spuse pe un ton blînd și prietenos:

— Bine-nțeles că am glumit. Hai, acum.

Cînd fură din nou împreună, ea îi vorbi despre problema Universității și Gabriel se simți mai în largul lui. O prietenă îi arătase foiletonul său despre poeziile lui Browning. Așa descoperise taina; dar articolul îi plăcea enorm. Apoi spuse pe neașteptate:

— O, domnule Conroy, nu vrei să vii la vară într-o excursie în Insulele Aran? Noi stăm acolo o lună întreagă. O să fie splendid, în plin ocean! Ar trebui să vii. Vine și domnul Clancy, și domnul Kilkelly și Kathleen Kearney. Ar fi minunat să vină și Gretta. Ea e din Connacht, nu-i așa?

— Familia ei — răspuse scurt Gabriel.

— Nu-i așa c-o să vii? spuse domnișoara Ivors, punîndu-i mîna ei caldă pe braț, într-un gest spontan.

— De fapt — zise Gabriel — eu am și aranjat să plec...

— Unde să pleci? întrebă domnișoara Ivors.

— Știi, în fiecare an fac un tur cu bicicleta, cu cîțiva prieteni...

— Bine, da' unde?

— Păi, de obicei ne ducem în Franța, în Belgia, sau poate că în Germania, zise Gabriel stînjinit.

— Și de ce, mă rog, vă duceți în Franța și în Belgia — spuse domnișoara Ivors — în loc să vă vizitați propria țară?

— Păi — zise Gabriel — în parte ca să nu pierdem obișnuința limbilor străine și în parte ca să mă schimbăm.

— Și nu-i mai normal să nu pierdeți obișnuința limbii dumneavoastră — irlandeza? întrebă domnișoara Ivors.

— De — răspuse Gabriel — dacă-i p-asa, nu irlandeza e limba mea — știi bine.

Vecinii lor întorseseră capul să asculte interogatoriul și răspunsurile. Gabriel privea nervos în dreapta și în stînga și se străduia să-și păstreze buna dispoziție în această situație neplăcută, pe cînd fruntea i se roșea din ce în ce mai tare.

— Și n-aveți propria dumneavoastră patrie de vizitat — continuă domnișoara Ivors — pe care n-o cunoașteți, proprii dumneavoastră compatrioți, și propria dumneavoastră țară?

— O, ca să spun adevărul, sînt sătul de țara mea, sînt sătul! izbucni Gabriel.

— De ce? întrebă domnișoara Ivors.
Gabriel nu răspunde, căci riposta îl înfierbîntase.

— De ce? repetă domnișoara Ivors.

Trebuiau să înainteze către dansatorii din față și cum el nu-i răspunsese, domnișoara Ivors zise cu căldură:

— Bine-nțeles, n-ai ce răspunde.

Gabriel încerca să-și ascundă agitația participînd la dans cu mult elan. Evita ochii partenerei sale, căci văzuse pe fața ei o expresie artăgoasă. Dar cînd se înfîlîră în lanțul cel lung, fu surprins să-și simtă mîna strînsă cu căldură. Ea îl privi o clipă ironic, pe sub sprîncene, pînă cînd în cele din urmă el zîmbi. Apoi, chiar pe cînd lanțul se punea iar în mișcare, domnișoara Ivors se ridică pe vîrfuri și-i șopti la ureche: « Briton din Apus ».

Cînd se sfîrși cadrilul, Gabriel se retrase într-un colț îndepărtat al încăperii, unde ședea mama lui Freddy Malins. Era o bătrînă corpolentă, slabă la minte și cu părul alb. Vocea îi era sacadată ca și a fiului ei, ba chiar gîngăvea nițel. I se spusese că Freddy venise și că era aproape treaz. Gabriel o întrebă dacă traversase marea cu bine. Locuia cu fiica-sa, măritată la Glasgow, și venea în vizită la Dublin o dată pe an. Ea-i răspunde cu seninătate că traversarea fusese foarte frumoasă, iar căpitanul se arătase cît se poate de atent cu ea. Ii povesti ce gospodărie frumoasă avea fiica-sa la Glasgow — și ce de prieteni aveau. Pe cînd bătrîna sporovăia înainte, Gabriel încerca să-și șteargă din minte neplăcutul incident cu domnișoara Ivors. Firește, fata ori femeia asta, ori ce naiba o fi, e o entuziastă — dar orice lucru la timpul său. Poate n-ar fi trebuit totuși să-i răspundă așa. Dar nici ea n-avea dreptul să-i zică « Briton din Apus » față de lume, nici măcar în glumă. Încercase să-l facă ridicul de față cu alții, scărîmîndu-l și holbîndu-se la el cu ochii ei de iepure.

O văzu pe nevastă-sa croindu-și drum spre el printre dansatori. Ajungînd lîngă el, îi șopti la ureche:

— Gabriel, mătușa Kate vrea să știe dacă împărți tu gîsca și de data asta. Domnișoara Daly are să taie șunca și eu împart budinca.

— Foarte bine — zise Gabriel.

— Îi trimite înții pe tineri să mănînce, de cum se termină valsul, ca s-avem noi pe urmă toată masa.

— Ai dansat? o întrebă Gabriel.

— Cum să nu. Nu m-ai văzut? De ce te certai cu Molly Ivors?

— Nu mă certam. A spus ea așa?

— Parcă așa ceva. Încerc să-l conving pe domnul D'Arcy asta să cînte. E foarte înfumurat, am impresia.

— Nu m-am certat — zise Gabriel posac — atîta că ținea morțiș să fac o excursie în vestul Irlandei și eu i-am spus că n-am s-o fac. Nevastă-sa bătu din palme, cu mare înсуfețire, și se sălta puțin spre el.

— Ba da, Gabriel, hai să mergem, zău! Mi-ar place să revăd Galway-ul!

— N-ai decît să te duci tu, spuse Gabriel cu răceală.

Ea îl privi o clipă, apoi, întorcîndu-se către Doamna Malins, zise:

— Ăsta-ar fi un soț bun pentru dumneata, doamnă Malins!

În timp ce Gretta făcea cale întoarsă spre ușă, doamna Malins, fără să-i pese de întrerupere, continuă să-i povestească lui Gabriel ce locuri frumoase erau în Scoția și ce peisaj frumos. Ginerile ei, în fiecare an, le ducea la lacuri și acolo mergeau și la pescuit. Ginerile ei erau un pescar amator neîntrecut. Într-o zi la prins un pește mare și frumos și bucătarul de la hotel l-a gătit pentru ei la dejun.

Gabriel nu prea auzea ce-i spunea ea. Acum că se apropia masa, începu iar să se gîndească la toastul lui și la citat. Cînd îl văzu pe Freddy Malins venind spre maică-sa, Gabriel îi lăsă scaunul liber și se retrase la fereastră. Încăperea se golise între timp și în camera din fund se auzea clinchet de farfurii și cuțite. Cei care mai zăboveau în salon păreau sături de dans și stăteau liniștiți de vorbă, în grupuri mici. Degetele calde, tremurătoare, ale lui Gabriel băteau ușor în sticla rece a geamului. Ce plăcut trebuie să fie afară! Ce bine ar fi să poți pleca, să te plimbi singur, înții de-a lungul riului, apoi prin parc! Trebuie să se fi așternut zăpada pe crengile copacilor și pe capul monumentalului lui Wellington, ca o bonetă albă, strălucitoare. Cu cît ar fi mai plăcut acolo decît aici, la petrecere.

Își parcursese însemnările pentru toast: ospitalitatea irlandeză, amintiri triste, Cele Trei Grații, Paris, citatul din Browning. Își repetă o frază pe care o scrisese în articolul său: « Simți că ascuți o muzică torturată de gîndire ». Domnișoara Ivors lăudase articolul. Era oare sinceră? Avea oare realmente o viață proprie, îndărătul agitației ei propagandistice? Pînă în seara asta nu fusese nici o animozitate între ei. Îl intimidă gîndul că va fi și ea la masă și va ridica spre el, în timpul cuvîntării, ochii ei zeflemitori și critici. Poate că nu i-ar displace să-l vadă scelfind-o cu toastul,

Îi veni o idee, care îi dădu curaj. Are să spună, ca o aluzie la mătușa Kate și la mătușa Julia: « Doamnelor și domnilor, generația care acum apune își va fi avut defectele ei, dar în ceea ce mă privește, cred că a avut și anumite calități — de ospitalitate, de humor, de umanitate, care mie mi se pare că lipsesc generației noi, foarte serioase și suprainstruite ce se ridică în juru-ne ». Foarte bine: asta va fi o săgeată la adresa domnișoarei Ivors ! Ce-i pasă că mătușile lui nu-s la urma urmei decât două bătrâne ignorante ?

Un murmur în odaie îi atrase atenția. Domnul Browne venea dinspre ușă, escortînd-o galant pe mătușa Julia, care se sprijinea de brațul lui, surzînd și plecînd capul. În urmă, o răpăială neregulată de aplauze se stînea treptat, pe cînd Mary-Jane luă loc pe taburetul din fața pianului și mătușa Julia, fără a mai zîmbi, se întoarse pe jumătate, ca să i se audă mai bine vocea în încăpere. Gabriel recunoscu introducerea. Era un cîntec vechi de-al mătușii Julia — *Cîntecul Miresei*. Glasul ei, cu timbru puternic și cald, se avîntă cu însuflețire în trîlurile care înfrumusețează aria și, deși cînta foarte repede, nu pierdea nici o notă. Să urmărești vocea fără a privi fața cîntăreței, era să simți emoția zborului rapid și sigur. La sfîrșit, Gabriel aplaudă împreună cu toți ceilalți; iar de la nevăzutul ospăț al tinerilor de dincolo, răzbătura de asemenea aplauze puternice. Sunau atît de sincere, încît un pic de culoare se ivi în obrajii mătușii Julia, pe cînd se aplecă să pună la loc caietul vechi, de cîntece, legat în piele și cu inițialele ei pe copertă. Freddy Malins, care ascultase cu capul plecat într-o parte, ca să audă mai bine, tot mai bătea din palme, după ce toți ceilalți încetaseră. Aplauda și îi vorbea cu însuflețire maică-sii, care dădea din cap grav și lent, în semn de încuviințare. În cele din urmă, se ridică brusc și traversă zoriț camera pînă la mătușa Julia, căreia îi prinse mîna, ținîndu-i-o între palme și scuturîndu-i-o oridecîte ori nu mai găsea cuvinte, sau cînd i se înteeja bîlbîiala.

— Îi spuneam și maică-mii adineori. Niciodată nu te-am auzit cîntînd atît de frumos — niciodată. Nu, niciodată n-ai avut o voce atît de frumoasă. Asta e. Mă crezi ? Asta-i adevărul. Pe cuvîntul meu, pe onoarea mea — asta-i adevărul. Niciodată nu ți-am auzit vocea sunînd atît de proaspăt și de . . . atît de clară și proaspăt, niciodată !

Pe fața mătușii Julia se răspîndise zîmbetul; murmură ceva despre complimente și își eliberă mîna din însoare. Domnul Browne îndreptă către ea palma brațului întins și spuse, pe tonul

unui regizor care înfățișează publicului un artist prodigios: « Domnișoara Julia Morkan, ultima mea descoperire ! »

Ridea el însuși din toată inima de această glumă, cînd Freddy Malins se întoarse către el, spunînd:

— Ei, Browne, serios, nu-i o descoperire prea rea. Tot ce pot spune eu e că de cînd vin în casa asta n-am mai auzit-o cîntînd așa — nici pe departe. Asta-i adevărul adevărat.

— Nici eu, spuse domnul Browne. Cred că are o voce mai bună ca oricînd.

Mătușa Julia ridică din umeri și spuse cu blajină mîndrie:

— Nici acu treizeci de ani n-am avut o voce prea rea.

— De cîte ori nu i-am spus — zise cu emfază mătușa Kate — că-i păcat de ea să-și piardă vremea în corul acela ! Da' n-a vrut să m-asculte ! Părea să apeleze la bunul simț al celorlalți, față cu un copil îndărătnic, în timp ce mătușa Julia își pironise privirea în gol, un vag suris de reminiscență pîlpîndu-i pe față.

— Degeaba i-am spus — continuă mătușa Kate — n-a ascultat de nimeni, nu s-a luat după nimeni — ca o roabă a trudit pentru corul ăsta, zi și noapte, zi și noapte. La șase dimineța, în ziua de Crăciun. Și totul pentru ce ?

— Ei ! . . . Pentru cinstirea lui Dumnezeu, mătușă Kate, nu ? întrebă Mary-Jane, rotindu-se spre ea cu taburetul și zîmbind.

Mătușa Kate se întoarse aprigă către nepoată-sa și zise:

— Știu tot ce trebuie despre cinstirea lui Dumnezeu, Mary-Jane, dar gîndesc că nu-i deloc spre cinstea Papei să scoată din coruri femeile care au robit acolo toată viața lor și să puie mai presus de ele niște băiețani neisprăviți și înfumurați. Zic c-o fi spre binele Bisericii, dac-a făcut Papa una ca asta. Dar drept nu e, Mary-Jane, și bine nu e.

Se înflăcărase de-a binelea și ar fi continuat s-o apere cu patimă pe soră-sa — pentru că lucrul acesta o rîcîia la inimă; dar Mary-Jane, văzînd că toți dansatorii se întorseseră, interveni, împaciuitoare:

— Lasă, mătușă Kate, îl scandalizezi pe domnul Browne, care are alte convingeri.

Mătușa Kate se îndreptă către domnul Browne, care zîmbea acru la această aluzie, și zise grabnic:

— A, eu nu discut dacă Papa a avut dreptate. Nu-s decât o bătrînă proastă și nu m-aș încumeta la una ca asta. Da' mai există și buna-cuviință de toate zilele și recunoștința. Și să fiu eu în locul Juliei, i-aș spune acestui părinte Healey de la obraz . .

— Și-apoi, mătușă Kate — zise Mary-Jane — zău că ne e foame la toți și cînd ne e foame, sîntem toți foarte certăreți.

— Și cînd ne e sete, sîntem certăreți, adăogă domnul Browne.
— Încît ar fi mai bine să mergem la masă — zise Mary-Jane — și să terminăm pe urmă discuția.

Pe palierul din fața salonului, Gabriel găsi pe nevastă-sa și pe Mary-Jane încercînd s-o convingă pe domnișoara Ivors să rămînă la cină. Dar domnișoara Ivors, care își și pusese pălăria și haina, nu voia cu nici un chip să rămînă. Nu-i era cîtuși de puțin foame și deja stătuse mai mult decît îi îngăduia timpul.

— Bine, da' stai cel puțin zece minute, Molly! — spunea doamna Conroy. N-o să întîrzi cine știe ce.

— Să ciugulești și tu ceva — spuse Mary-Jane — după atîta dansat!

— Zău că nu pot — spunea domnișoara Ivors.

— Mă tem că nu te-ai distrat deloc, zise Mary-Jane, abătută.

— Ba m-am distrat foarte bine, te asigur — spuse domnișoara Ivors — dar acum zău că trebuie să mă lăsați s-o sterg.

— Și cum o s-ajungi acasă? întrebă doamna Conroy.

— A, păi nu-s decît cîțiva pași, în sus, pe chei.

Gabriel ezită un moment, apoi spuse:

— Dacă-mi dai voie, domnișoara Ivors, te conduc eu acasă — dacă trebuie într-adevăr să pleci neapărat.

Dar domnișoara Ivors se rupse de lîngă ei.

— Pentru numele lui Dumnezeu, duceți-vă înăuntru la masă și nu vă mai ocupați de mine! Sînt în stare să mă descurc foarte bine și singură.

— De — ești o caraghioasă, Molly, — spuse fără înconjur doamna Conroy.

— *Beannacht libh**, strigă domnișoara Ivors, rîzînd, pe cînd cobora în fugă scările.

Mary-Jane privi în urma ei cu o expresie posacă și uluită, iar doamna Conroy se aplecă peste balustradă, ca să audă ușa de la intrare. Gabriel se întreba dacă era oare el pricina plecării ei neașteptate. Dar nu părea indispusă — plecase rîzînd. Absent, sta cu privirea ațintită în jos, spre golul scării.

În clipa aceea, mătușă Kate ieși cu pași mărunți din sufragerie, aproape frîngîndu-și mințile de disperare.

* „Noapte bună, dragă!” — în limba irlandeză (n.tr.)

— Unde-i Gabriel? strigă. Unde Dumnezeu e Gabriel? Toată lumea așteaptă, sîntem gata să-i dăm drumul și nu-i nimeni să taie gîsca.

— Aici sînt, mătușă Kate, strigă Gabriel, cu subită însuflețire, și-s gata să tai un cînd întreg de gîște, dacă-i nevole.

O gîscă grasă și rumenă trona la un capăt al mesei, iar la celălalt capăt, pe un strat de hîrtie gofrată, împodobit cu frunze de pătrunjel, sta culcată o șuncă mare, desbrăcată de soric și învelită într-o crustă de pesmet; un cochet volănaș de hîrtie îi înconjura osul, iar alături sta o halcă de mușchi de vită, împănăt cu mirodenii. Pe restul mesei se înșirau față în față felurile de mai mică importanță: două edificii de jeleu, unul roșu, altul galben; o farfurie încăpătoare plină cu bucăți de blâncmangă, cu dulceată roșie, un taler mare, în chip de frunză, pe care odihneau ciorchini de struguri vineți și migdale cojite, un altul la fel, pe care sta un bloc solid de smochine de Smirna, o farfurie de cristal cu cremă presărată cu răzătură de nușoară tămîioasă, o cupă mică încărcată cu bomboane de ciocolată și caramеле învelite în poleială de aur și argint, și un vas de sticlă, cu cîteva tulpini înalte de țelină înfipte în el. În mijlocul mesei, de straaj unei fructiere cu picior, ce susținea o piramidă de portocale și de mere de soi, stăteau două carafe bondoare de cristal, de modă veche, una plină cu vin de Porto, cealaltă cu vin negru de Xeres. Pe capacul pianului pătrat își aștepta rîndul o budincă, pe un platou imens, galben, iar îndărătul ei, trei escadroane de sticle, cu bere neagră și bere blondă și apă minerală, aliniată după culorile uniformelor lor, primele două negre, cu etichete cafenii și roșii, al treilea, și cel mai mărunț, cu uniformă albă și centiron verde.

Gabriel își luă vitejește locul în capul mesei și cercetînd tășul cuțitului de tranșat, înfipse cu hotărîre furculița în gîscă. Acum se simțea cu adevărat la largul lui, căci era un as în materie de tăiat o pasăre friptă și nimic nu-i plăcea mai mult decît să se afle în capul unei mese încărcate cu bunătați.

— Domnișoară Furlong, ce să vă trimit? întrebă. — O aripă sau o felie de piept?

— Doar o felie mică de piept.

— Dar pentru dumneata, domnișoară Higgins?

— A, orice-o fi, domnule Conroy.

Pe cînd Gabriel și domnișoara Daly schimbau între ei farfurii cu friptură de gîscă și farfurii cu șuncă și mușchi împănăt, Lily

mergea de la un musafir la altul cu un taler cu cartofi prăjiți fierbinți și rumeni. Asta fusese ideea lui Mary-Jane; ea propusese și un sos de mere pe lângă friptura de gîscă, dar mătusa Kate spusese că ea-una se mulțumise din totdeauna cu gîscă friptă, fără nici un sos de mere și că asta să-i fie mîncarea cea mai rea.

Mary-Jane își servea elevele și avea grijă să li se împartă felurile cele mai arătoase, iar mătusa Kate și mătusa Julia deschideau sticlele de pe pian, bere pentru domni și apă minerală pentru doamne. Era mare forfotă, mult rîs și multă zarvă: strigate să se aducă ba una ba alta; clinchet de cuțite și furculițe; pocneau dopurile de plută, scrișiau și scrișneau dopurile de sticlă. Gabriel se apucă să tale pentru oaspeți și porția a doua, de îndată ce termină ocolul mesei și înainte de a se servi pe sine. Toată lumea protestă zgomotos, încît ajunse la un compromis, sorbind o înghițitură serioasă de bere neagră; se încălzi se tăind friptura, Mary-Jane se apucase liniștită să mănînce, dar mătusa Kate și mătusa Julia tot mai tropăiau cu pași mărunți în jurul mesei, călcîndu-se pe picioare, încurcîndu-se una pe alta și dîndu-și una alteia îndemnuri neluate în seamă. Domnul Browne se rugă de ele să se așeze și să mănînce, de asemenea, și Gabriel; dar ripostară c-aveau timp destul — încît, pînă la urmă, Freddy Malins se ridică și prinzînd-o pe mătusa Kate, o așeză cu sila pe scaun, în rîselele tuturor.

După ce fiecare fu servit din belșug, Gabriel spuse, zîmbind: — Ei, acu dacă mai e cineva care mai poftescă să mai guste ceva, domnul sau doamna respectivă să poruncească.

Toți în cor îl rugară să înceapă și el să mănînce și Lily se apropie cu trei cartofi pe care-i păstrase pentru dînsul.

— Biine — zise Gabriel amabil, sorbind în prealabil încă o înghițitură — binevoiti, doamnelor și domnilor, să uitați de existența mea, cîteva minute.

Se apucă să mănînce și el, fără a lua parte la conversația ce se răspîndise în jurul mesei în timp ce Lily strîngea farfuriile. Subiectul discuției era trupa de operă care juca în acele zile la Teatrul Regal. Domnul Bartell d'Arcy, tenorul, un tînăr oacheș cu mustață la modă, o lăudă foarte mult pe mezzo-soprana trupei, însă domnișoara Furlong găsea că interpretarea ei era cam vulgară. Freddy Malins spuse că în partea a doua a pantomimei de la *Gaiety* cînta o căpetenie de negri care avea una din cele mai frumoase voci de tenor pe care le auzise în viața lui.

— L-ați auzit? îl întrebă pe domnul Bartell d'Arcy de-a curmezișul mesei.

— Nu — răspunse domnul Bartell d'Arcy, nepăsător.

— Fiindcă vedeți, aș fi foarte curios să aud părerea dumneavoastră. Eu — unul găsesc că are o voce grozavă.

— Nu-i altul ca Teddy să descopere ce e bun! se adresa domnul Browne mesenilor pe un ton familiar.

— Și de ce, mă rog, n-ar avea și el o voce bună? întrebă tăios Freddy Malins. Poate fiindcă nu-i decît un negru?

Nimeni nu răspunse la această întrebare și Mary-Jane călăuzi conversația înapoi la opera legitimă. Una din elevele ei îi dăduse un bilet la « Mignon ». Firește — zicea ea — fusese foarte frumos, dar o făcuse să-și amintească de biata Georgina Burns. Domnul Browne își amintea de vremuri și mai îndepărtate: mai ținea minte vechile trupe italienești care veneau la Dublin — Tietjens Ilma de Murzka, Campanini, marelui Trebelli, Giuglini, Ravelli, Aramburo. Pe atunci — spunea el — mai puteai să auzi cîntăreți mari la Dublin. Mai povesti cum, seară de seară ultimele rînduri ale galeriei erau ticsite și cum într-o seară un tenor italian bisă de cinci ori « Let me like o soldier fall », introducînd de fiecare dată un do de sus și cum, uneori, în entuziasmul lor, băieții de la galerie desămău caii de la trăsura vreunei mari primadone și se înghimau ei în loc, s-o ducă la hotel... Acum de ce nu se mai dau marile opere de altă dată, « Dinorah », « Lucrezia Borgia »? Fiindcă nu se mai găsesc voci să cînte în asemenea opere... asta e!

— A — spuse domnul Bartell d'Arcy — eu presupun că există și acum cîntăreți tot atît de buni ca și atunci.

— Unde-s? întrebă domnul Browne sfîdșitor.

— La Londra, Paris, Milano — zise domnul Bartell d'Arcy cu căldură. Caruso, de pildă, gîndesc că e la fel de bun, dacă nu și mai bun, ca oricare dintre cei pe care i-ați amintit.

— Așa o fi — zise domnul Browne — eu însă vă pot spune că mă îndoiesc foarte de una ca asta.

— O, aș da orice să-l aud pe Caruso cîntînd, zise Mary-Jane.

— După mine — vorbi mătusa Kate, care pînă atunci ciugulise un os — n-a existat decît un singur tenor. Care să-mi placă mie, vreau să spun. Da' bănuiesc că nici unul dintre dumneavoastră n-ați auzit de dînsul.

* Vreau să cad ca un oștean (n. tr.)

— Și cine era acela, domnișoară Morkan? Întrebă politicos domnul Bartell D'Arcy.

— Îi chema Parkinson — zise mătușa Kate. Eu l-am auzit când vocea lui era în floare și gîndesc că avea cea mai curată voce de tenor care s-a aflat cîndva în gîtlejul unui bărbat.

— Ciudat — zise domnul Bartell D'Arcy. Eu n-am auzit niciodată de el.

— Da, da, domnișoara Morkan are dreptate. Mi-aduc aminte c-am auzit vorbindu-se de acest Parkinson, dar eu nu l-am mai apucat.

— O voce de tenor englez, frumoasă, pură, dulce și plină — spuse mătușa Kate cu entuziasm.

Cum Gabriel terminase, budinca uriașă fu transportată la masă. Reîncepu clinchetul furculițelor și lingurilor. Nevasta lui Gabriel împărțea budinca trecînd farfuriile mai departe. Cînd ajungeau în dreptul lui Mary-Jane, acestea le garnisea cu jeleu de smeură sau de portocale ori cu blancmangă și dulceată. Budinca era opera mătușii Julia, pentru care primi din toate părțile felicitări. Ea însă găsea că nu era destul de rumenă.

Toți domnii, afară de Gabriel, mîncară cîte puțină budincă, drept omagiu adus mătușii Julia. Cum Gabriel nu mîncă niciodată dulciuri, lui i se păstrase țelina. Și Freddy Malins luă o tulpină de țelină și o mîncă la budincă. Auzise că țelina e strănic de bună pentru sînge, iar el se afla atunci în tratament medical. Doamna Malins, care tăcuse tot timpul cînei, spuse că fiul ei avea să plece peste vreo săptămînă să se odihnească la Mount Melleray. Mesenii începură să vorbească acum de Mount Melleray, ce înviorător era aerul de acolo, ce primitori erau călugării și cum nu cereau nici un ban de la oaspeții lor.

— Și vreți să spuneți — întrebă neîncercător domnul Browne — că oricine pleacă la odihnă acolo poate să tragă la ei ca la hotel și să trăiască ca în sînul lui Avram și apoi s-o ia din loc fără plăți?

— A, mai toți oaspeții donează ceva mînistirii la plecare — zise Mary-Jane.

— Mi-ar place ca și biserica noastră să aibă o asemenea instituție — spuse candid domnul Browne.

Fu mirat să afle că acei călugări nu vorbeau niciodată, se scula la două dimineața și dormeau în sicrie. Întrebă pentru ce făceau asta.

— Așa-i regula ordinului lor — îi răspunse cu hotărîre mătușa Kate.

— Bine, da' pentru ce?

Mătușa Kate repetă că asta era regula — atîta tot. Domnul Browne părea că tot nu înțelege. Freddy Malins îl lămurii, pe cît se pricepu că acolo călugării se străduiau să ispășească păcatele săvîrșite de toți păcătoșii din lumea de-afară. Explicația nu prea era limpede, căci domnul Browne replică rînjind:

— Îmi place foarte mult ideea asta, da' oare nu s-ar putea servi de-un pat cumsecade, cu arcuri, la fel de bine ca de-un sicriu?

— Sicriul — spuse Mary-Jane — are scopul să le amintească sfîrșitul vieții.

Cum subiectul devenise lugubru, fu înmormîntat în tăcerea mesenilor, din care se desprinsese glasul șovăielnic al doamnei Malins, încredințînd în șoaptă pe vecinul ei de masă:

— Sînt oameni buni călugării, oameni foarte evlavioși.

Făcură ocolul mesei strugurii și migdalele și smochinele și merele și portocalele și bomboanele de ciocolată și caramellele, iar mătușa Julia pofti pe toți musafirii să se servească fie cu Porto fie cu vin de Xeres.

Domnul Bartell D'Arcy refuză mai întîi ambele băuturi, dar una dintre vecinele sale îi făcu semn și-i șopti ceva, după care încuviință și el să i se umple paharul. Treptat, pe cînd se umpleau ultimele pahare, conversația încetă. Urmă o pauză, întreruptă doar de susurul vinului și de mișcatul scaunelor. Domnișoarele Morkan, toate trei, își coborîseră privirile spre fața de masă. Cîteva tuși de vreo două ori, și apoi cîțiva domni ciocăniră ușor în masă, drept semn să se facă tăcere. Se făcă tăcere, iar Gabriel își împinse scaunul înapoi și se sculă în picioare.

Îndată ciocăneala spori, întru încurajare, apoi încetă.

Gabriel își sprijini cele zece degete de fața de masă și zîmbi nervos adunării. Cînd întîlni un șir de fețe ridicate spre el, își înălță ochii spre candelabru. La pian se cînta un vals și auzea fustele foșnind cînd se atingeau de ușa salonului. Poate că afară pe chei, stăteau oameni cu picioarele în zăpadă, privind în sus spre ferestrele luminate și ascultînd muzica. Aerul era curat acolo. În depărtare se aștearna parcul, cu arborii încărcăți de nea. Statuia lui Wellington purta o tichie strălucitoare de zăpadă, scînteind pînă departe peste cîmpul alb al celor Cincisprezece Acri, către apus.

Începu:

— Doamnelor și domnilor, îmi revine în seara asta, ca și în anii trecuți, o sarcină foarte plăcută, însă pentru care mă tem că slabele mele puteri oratorice sînt mult prea nevoiașe.

— Nu, nu ! se auzi domnul Browne.

— Dar, oricare ar fi adevărul în această privință, nu pot decât să vă asigur că bunăvoința există și să vă rog a-mi acorda pentru câteva clipe atenția dumneavoastră — cît mă voi strădui să dau glas simțimentelor mele în această împrejurare.

Doamnelor și domnilor, nu e prima oară cînd ne adunăm sub acest acoperiș primitiv, în jurul acestei mese primitoare. Nu este pentru prima oară că ne bucurăm de ospitalitatea bunelor doamne pe care le știm — sau poate ar fi mai bine zis: sîntem victimele marelui ospitalității a acestor doamne.

Describe cu brațul un cerc în aer și tăcu. Toți rîdeau sau zîmbeau spre mătușa Kate și spre mătușa Julia și spre Mary-Jane, care toate trei se îmbujoraseră de plăcere. Gabriel reluă, mai cutezător :

— Cu fiecare an nou, am sentimentul tot mai puternic că țara noastră n-are vreo tradiție care să-i facă mai multă cinste și pe care se cuvine s-o păstreze cu mai multă grijă, ca aceea a ospitalității sale. E o tradiție unică printre popoarele lumii moderne — spun asta din experiența mea — și nu s-au putine locurile pe care le-am vizitat prin străinătate. Unii ar putea spune că la noi așa-i mai mult un nărav decît ceva cu care ne putem mîndri. Dar chiar dacă admitem una ca asta, după mine e un nărav princiar, unul care sper că va fi încă multă vreme cultivat printre noi. De un lucru, cel puțin, sînt sigur. Cîtă vreme acest acoperiș va adăposti pe cele trei doamne la care m-am referit adineaori — și din toată inima doresc ca mulți, mulți ani de aci înainte să le mai vedem aci — atîta vreme tradiția adevăratei, calde și curtenitoare ospitalități irlandeze, ce ne-au transmis-o strămoșii și pe care la rîndul nostru va s-o transmitem urmașilor, va fi vie printre noi.

Un murmur cordial de încuviințare făcu înconjurul mesei. Lui Gabriel îi trecu prin gînd că domnișoara Ivors nu se găsea aci, că făcuse necuviința să plece, și sigur de sine, spuse :

— Doamnelor și domnilor, o nouă generație se ridică în mijlocul nostru, o generație mînată de idei noi și de principii noi. Această nouă generație e serioasă și entuziasă în slujba ideilor ei; entuziasmul ei, chiar cînd obiectivul îi e greșit, este, după mine, în cea mai mare parte sincer. Dar noi trăim într-o eră sceptică, și — de-mi îngăduiți să folosesc această expresie — o eră torturată de gîndire; și uneori mă tem că acestei noi generații, instruită și supra-instruită cum e, îi vor lipsi totuși acele calități de umanitate, de ospitalitate, de humor plin de bunăvoință ce-au aparținut

zilelor mai vechi. Cînd am auzit în seara asta numele tuturor acelor mari cîntăreți de altădată, mi s-a părut, vă mărturisesc, că trăim azi într-un ev mai puțin cuprinzător. Acele vremuri pot într-adevăr fi numite, fără exagerare, vremuri cuprinzătoare și dacă s-au dus pentru totdeauna, să sperăm cel puțin că, în adunări ca aceasta de față, vom continua să vorbim despre ele cu mîndrie și afecțiune, că vom continua să păstrăm cu drag în inimile noastre amintirea acelor oameni mari ce-au pierit și s-au dus dintre noi, dar a căror slavă omenirea nu vrea s-o lase să piară.

— Bravo, bravo, zise tare domnul Browne.

— Totuși, urmă Gabriel, cu o voce mai caldă și mai profundă, de adunări ca aceasta rămîn legate și gînduri mai triste, care nu se vor întoarce în minte mereu; amintiri din adolescență, amintirea schimbărilor, a fețelor celor absenți, cărora le simțim lipsa în seara asta. Drumul nostru prin viață e presărat cu multe asemenea amintiri triste; și de-ar fi să tot cugetăm la ele, n-am mai găsi curajul să ne urmăm inimoși munca printre cei vii. Cu toții avem îndatoriri vii, afecțiuni pentru cei vii, care pe bună dreptate, ne cer eforturi susținute. De aceea, nu vreau să zăbovesc asupra trecutului. Nu vreau să îngădui nici unei predici întinsecate să se strecoare aici, printre noi, în seara asta. Ne-am adunat laolaltă aci, eliberați pentru o clipă de hărțuială și de năvala rutinei noastre de fiecare zi. Ne-am adunat aci ca prieteni, în spiritul buneii tovarășii — prieteni și colegi oarecum, în cultivarea adevăratului spirit al camaraderiei și oaspeții ai — ce nume să le dau — da, sîntem oaspeții celor Trei Grații ale lumii muzicale din Dublin.

* Meserii izbucniră în aplauze și în risete la această aluzie. Mătușa Julia în zadar își întrebă pe rînd vecinii ce spusese Gabriel.

— Spune că noi sîntem cele Trei Grații, mătușa Julia, zise Mary-Jane.

Mătușa Julia nu înțelese, dar ridică ochii zîmbind către Gabriel, care continuă, pe același ton :

— Doamnelor și domnilor, nu voi încerca să joc astă seară rolul ce l-a jucat Paris cu alt prilej. N-o să dau glas nici unei preferințe. O alegere între ele ar risca să fie nedreaptă; ar fi o sarcină ingrată, de care nu mă simt în stare. Căci dacă le contemplu, una după alta, fie pe prima noastră amfitrionă, a cărei inimă bună, a cărei prea bună inimă, a devenit de pomină printre toți cei ce-o cunosc; fie pe sora ei, ce pare înzestrată cu harul veșniciei tineretii și care așa cum ne-a cîntat în seara asta, ne-a prilejuit tuturor o surpriză și o revelație — sau dacă mă gîndesc la cea mai tinăra

dintre gazdele noastre — o citez la urmă, dar cu nemicătorată convingere — talentată, voioasă, muncitoare, cum e — și totodată cea mai bună dintre nepoate — mărturisesc, doamnelor și domnilor, că nu știu căreia dintre ele s-ar cuveni să-i dau mărul de aur.

Gabriel își coborî ochii către mătușile sale și văzînd surîsul ce scălda fața mătușii Julia și lacrimile care o podideau pe mătușa Kate, se grăbi să încheie. Înălță curtenitor paharul cu porto, pe cînd fiecare dintre oaspeții își juca degetele pe paharul său, în așteptare, și spuse cu glas răsunător:

— Să închinăm pentru toate trei! Să le urăm sănătate, belșug, fericire și spor; fie ca, multă vreme de aci înainte, să continue a păstra locul de vază, cucerit prin merit, ce-l au în profesia lor și locul de cinste și afecțiune pe care-l au în inimile noastre.

Toți oaspeții se ridicară în picioare, fiecare cu paharul în mînă, și îndreptîndu-se către cele trei doamne, cîntară la unison, cu domnul Browne drept dirijor:

Mulți ani trăiască,

Mulți ani trăiască,

La mulți ani!

Mătușa Kate își folosea din plin batista și chiar și mătușa Julia părea mișcată. Freddy Malins bătea măsura cu furculița de desert și coriștii se întoarseră unul către altul, ca într-un sfat melodios, cîntînd cu emfază:

Mulți ani trăiască,

La mulți ani!

Apoi, îndreptîndu-se încă o dată către amfitrioane, cîntară iarăși:

Mulți ani trăiască,

Mulți ani trăiască,

La mulți ani!

Ultimele cuvinte fură preluate de către mulți dintre oaspeții dincolo prin ușă sufrageriei, și repetate iarăși și iarăși, în timp ce Freddy Malins, cu furculița ridicată, gesticula asemenea unui capelmaestru.

.....
Aerul tăios al dimineții pătrundea în hol, încît mătușa Kate spuse:

— Închideți careva ușă. Doamna Malins are să se îmbolnăvească pe frigul ăsta.

— E Browne afară, mătușă Kate, zise Mary-Jane.

— Browne e peste tot, zise mătușa Kate, coborînd glasul.

Mary-Jane rîse de tonul mătușii.

— Într-adevăr — zise cu viclenie — e foarte atent.

— S-a instalat aci asemenea gazdăriei aerian — spuse mătușa Kate pe același ton — tot Crăciunul.

Rîse și ea acum, bine dispusă, și adăugă iute:

— Da' spune-i să intre, Mary-Jane, și închide ușa. Doamne ferește, sper că nu m-o fi auzit.

În clipa aceea ușa holului se deschise și domnul Browne păși înăuntru din prag, rîzînd să se rupă, nu alta. Era îmbrăcat într-un palton lung verde, cu manșete și guler din imitație de astrahan, și purta în cap o căciulă mare de blană. Arăta cu mîna în josul cheiului acoperit de zăpadă, dîncotro se auzea pînă în casă un fluierat strident neîntrerupt.

— Freddy are să scoată toate cupeurile din Dublin!

Gabriel venea dinspre cămăruța dîndărătul oficiului; luptîndu-se cu paltonul și privind încolo și încoaie prin hol, întrebă:

— Greta n-a coborît încă?

— Acum se-mbracă, Gabriel, zise mătușa Kate.

— Cine cîntă la pian, sus? întrebă Gabriel.

— Nimeni. Au plecat toți.

— Ba nu, mătușă Kate, zise Mary-Jane. Bartell D'Arcy și cu domnișoara O'Callaghan n-au plecat încă.

— În orice caz, se joacă cineva la pian, zise Gabriel.

Mary-Jane aruncă o privire către Gabriel și către domnul Browne, apoi spuse, strîngînd din umeri:

— Încep să tremur de frig, cînd mă uit la dumneavoastră, domnilor, și vă văd așa încotoșmănați. N-aș vrea să fiu în locul dumneavoastră și să am de mers pînă acasă, la o asemenea oră.

— Nimic nu mi-ar face mai mare plăcere în minutul ăsta, declară domnul Browne voinic, decît o plimbare frumoasă la țară, în pas alergător, sau fie și-o plimbare cu trăsura în galop, da' să aibă-ntre hulse un căluț care știe să-alerge.

— Aveam acasă un căluț foarte bun, și cu toate dichisurile — zise cu tristețe mătușa Julia.

— În veci neuitatul Johnny, spuse rîzînd Mary-Jane.

Mătușa Kate și Gabriel rîseră și ei.

— Da' de ce era Johnny ăsta atît de grozav? întrebă domnul Browne.

— Răposatul și regretatul Patrick Morkan, adică bunicul nostru — explică Gabriel — cunoscut în deobște în ultimii săi ani, sub numele de «bătrînul gentleman», — fierbea clei.

— Ei, și tu, Gabriel, rîse mătușa Kate — avea o fabrică de amidon.

— Ei, clei ori amidon — reluă Gabriel — vorba e că bătrînul gentleman avea un cal cu numele de Johnny. Iar acest Johnny lucra la fabrica bătrînului gentleman, umblînd mereu în cerc, pentru a face fabrica să meargă. Totul era cum nu se poate mai bine; dar iată că vine și partea tragică din istoria lui Johnny: într-o zi, cum era vreme frumoasă, bătrînul gentleman avu chef să iasă și el cu trăsura la o paradă militară în parc, cu lumea bună...

— Dumnezeu să-i odihnească sufletul! spuse mătușa Kate cu milă.

— Amin — zise Gabriel... Și așa, bătrînul gentleman, după cum vă spuseli, îl înhămă pe Johnny și-și puse cel mai bun joben și cel mai bun guler tare și, foarte fâlnic, mîndu-l pe Johnny, plecă de la reședința strămoșilor, care era, pare-mi-se, undeva pe lângă Back Lane...

Toți rîseră, chiar și doamna Malins, de felul cum povestea Gabriel, iar mătușa Kate zise:

— Ei, și tu Gabriel, că doar nu locuia în Back Lane — numai fabrica era acolo.

— ...Plecă de la reședința strămoșilor săi, mîndu-l pe Johnny. Și merse totul bine, pînă zări Johnny statuia regelui Billy* — și atunci, fie că s-a îndorât de calul pe care șade regele Billy, fie că și-a închipuit că-i iarăși acasă la fabrică, fapt e că începu să dea ocol statuii.

Gabriel, în galoși, tropăia în jurul holului, pe cînd ceilalți făceau un haz nebun.

— Tot tropăia mereu în cerc împrejurul statuii, iar bătrînul gentleman, un bătrîn gentleman plin de demnitate, era cît se poate de revoltat.

— Înainte, dom'le! Ce-nseamnă asta, dom'le! Johnny! Johnny! Nemaipomenit! Nu înțeleg ce i s-a năzărit calului ăstuia!

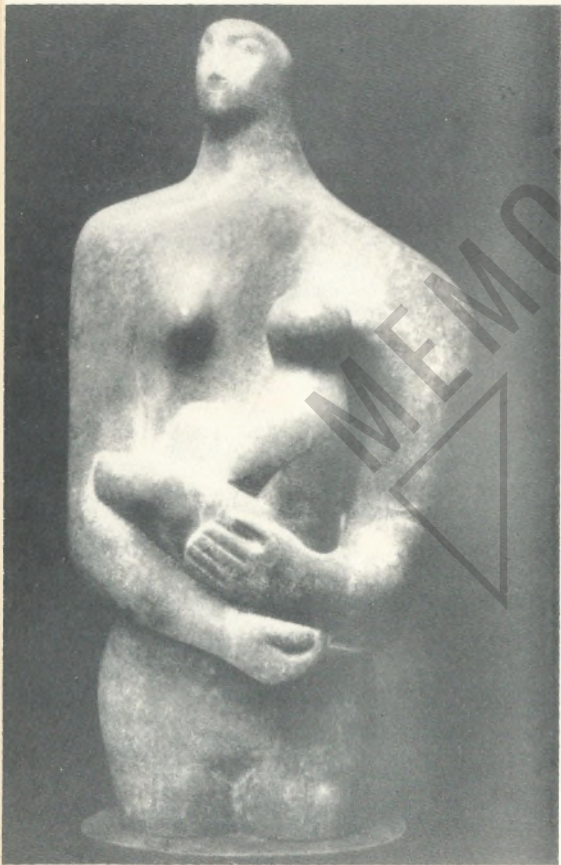
Hohotele de rîs care însoțeau mimarea incidentului de către Gabriel fură întrerupte de o bătaie răsunătoare în ușa holului. Mary-Jane alergă să deschidă și-i dete drumul înăuntru lui Freddy Malins. Freddy Malins, cu pălăria dată pe ceafă și cu umerii zgribuliți de frig, pufăia și scotea aburi, după cît se ostenește.

* Regele Billy este de fapt regele Wilhelm de Orania — William III al Angliei, cuceritorul protestant al Irlandei catolice și rebele, la 1690 (n. tr.).

HENRY MOORE

VARIAȚIUNI PE TEMA MATERNITĂȚII



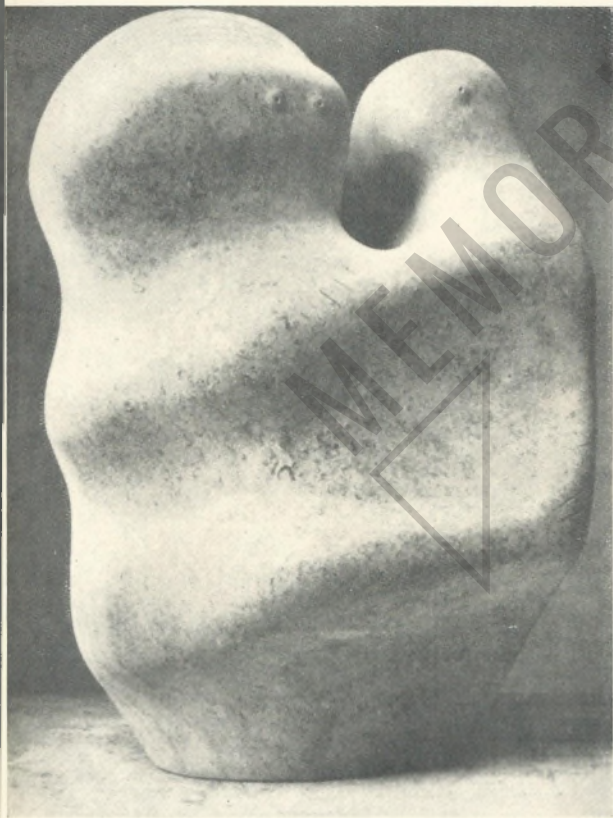


NOTĂ LA SCULPTURA LUI MOORE

Născut în 1898, englezul Henry Moore este unul dintre cei mai iluștri sculptori ai epocii noastre. El nu ia instantanee, nu se oprește asupra particularului, nici nu face stilizări în piatră. În operele sale cele mai semnificative, Henry Moore ilustrează prefacerile pline de zbucium ale materiei și puterea timpului. Ca și în creația shakespeareană, s-ar putea spune că în sculptura lui Moore liniștea mărească apare ca sumă și încheiere a unor tulburătoare furtuni. El polisează convexitățile sculpturilor cu perseverență factorilor atmosferici; concavitățile evocă forțele de eroziune care se aplică asupra regnului mineral și rezistența acestuia. Pentru Moore trupul omenesc «repetă» și cuprinde natura în întindere și adâncime, în diversitate și mișcare. El studiază cochiliile și pietrele, o dată cu oasele. Scheletul uman este pentru sculptor o rocă, ale cărei



forme se conturează într-un proces natural. Între centura pelviană și traforurile ovoidale create de ape în perețele de stîncă, apare numai o diferență de proporție. De aceea, legile regnului mineral înving îndeobște, transfigurează carnalitatea nudurilor și sculptura lui, oricît de stranie ar părea uneori, oricît de opusă anatomismului clasic, capătă o măreție geologică. «Pentru prima oară — scria un cunoscut critic de artă, Werner Hoffmann — cele două motive fundamentale ale interpretării omului sînt unite: corpul e peisaj și în același timp arhitectură, e organic și tectonic». Bratele se întind, punți naturale de piatră, peste torente; coapsele, munți rotunjiți de vreme se desfac cuprinzînd spațiul și lăsînd pîntecele undeva în adîncul genunii. Capul, cea mai înaltă extremitate, cel mai expus, a rămas de aceea cîdat de mic, dar semet, acolo sus, deasupra umerilor. Această viziune a artistului, contaminată uneori de suprarealism, dar monumentală, se exprimă încă de la începuturile carierei sale. În cîteva teme: maternitatea, femeia șezînd, femeia culcată, măștile... Sculptura lui Moore vădește o invenție lucidă (carnetele de schițe confirmă acest lucru), un echilibru în același timp deliberat și emoționant. Pentru o astfel de sculptură cadrul propice nu poate fi decît spațiul liber, natura însăși. Golurile create de sculptor în piatră, metal sau lemn devin obiect, lentile prin care copacii, munții din zare, sînt văzuți ostfel, mai sezișant. Formele sculpturale, odată ieșite pe ușa atelierului devin forma în natură, schimbă natura, integrînd în ea gândirea artistului.



— O singură trăsură am putut găsi — zise.
 — Las' că mai găsim una de-a lungul cheiului — spuse Gabriel.
 — Da — își dădu părerea și mătușa Kate — mai bine să n-o mai ținem pe doamna Malins să aștepte în curent aicea.

Doamna Malins fu ajutată de fiul ei și de domnul Browne să coboare scările și după multe manevre, o urcară în cupeu. Freddy Malins se cățăra și el în urma ei și-i trebui timp îndelungat pînă s-o instaleze, Domnul Browne ajutîndu-l cu sfaturi. Cînd în sfîrșit fu așezată confortabil, Freddy Malins îl pofti pe domnul Browne în cupeu. Urmă un șuvoi confuz de vorbe, apoi domnul Browne se sui și el. Vizitiul își înfășură pătura în jurul genunchilor și se aplecă să întrebe adresa. Confuzia sporî: Freddy Malins și domnul Browne — fiecare scoțînd capul pe cîte o fereastră a cupeului — îi dădeau vizitiului instrucțiuni deosebite. Dificultatea era să se stabilească unde trebuie lăsat domnul Browne pe parcurs; iar mătușa Kate, mătușa Julia și Mary-Jane contribuiau și ele la discuție, din pragul ușii, cu felurite indicații și contradicții și cu risete din belșug. Cît despre Freddy Malins, lui îi pierise graiul de atîta ris. Ba scotea capul pe fereastră, ba îl băga iar înăuntru — pălăria lui alîindu-se în mare primejdie — ca s-o țină în curent pe măică-sa cu murele discuției — pînă cînd în cele din urmă domnul Browne strigă, destul de tare încît să acopere zarva și risetele celorlalți, către vizitiul zăpăcit:

— Știi unde e Trinity College?
 — Da, domnule — răspuse vizitiul.
 — Bun, ia-o glonț pînă-n poarta colegiului — zise domnul Browne — și-apoi avem să-ți spunem încotro s-o iei. Acuma-nțelegi?
 — Da, domnule — spuse vizitiul.
 — Să zbori pînă acolo!
 — Prea bine, domnule — zise vizitiul.

De te bici calului și cupeul o porni tronca-tronca de-a lungul cheiului, depărtîndu-se în corul risetelor și strigătelor de adio.

Gabriel nu ieșise cu ceilalți în prag. Stătea într-un ungher întunecat al holului, privind în sus spre casa scării. O femeie sta în capul primului șir de trepte, în umbră și ea. Nu-i vedea fața, dar deslușea cliinii fusteii, care alternau în nuanțele *terra-cotta* și *rose-saumon*. Era soția lui. Sta sprijinită de balustradă, ascultînd ceva. Gabriel fu surprins de liniștea în care sta cufundată și-și încordă urechea, ca să audă și el. Dar nu prea auzea mare lucru, afară de zarva risetelor și disputei de la intrare, de cîteva acorduri de pian și cîteva note cîntate de glasul unui bărbat.

Stătea nemișcată în întunericul holului, străduindu-se să deslușească melodia pe care-o cânta glasul și, totodată privind în sus, spre soția lui. Era grație și mister în atitudinea ei; părea un simbol. Se întrebă ce simbol putea înfățișa o femeie stînd pe trepte, în umbră și ascultînd o muzică îndepărtată. De-ar fi fost pictor, ar fi pictat-o în atitudinea asta. Pălăria ei de fetru albastru îi scotea în evidență părului, pe fundalul întunecos, în timp ce cliinii fustei contrastau între ei. *Muzică îndepărtată* ar numi ei tabloul, de-ar fi pictor.

Ușa de-afară se închise și mătușa Kate, mătușa Julia și Mary-Jane străbătură holul, apropiindu-se, rîzînd încă.

— Ei, nu e grozav Freddy așa? zicea Mary-Jane. — Zău că-i teribil.

Gabriel nu spuse nimic, ci arătă cu degetul în susul treptelor, unde stătea nevastă-sa. Acum, cînd ușa holului era închisă, glasul și pianul se deslușeau mai limpede. Gabriel le făcu semn să tacă. Cîntecul părea să fie unul vechi, irlandez, iar cîntărețul părea nesigur și de cuvinte și de vocea lui. Vocea, cu inflexiuni de jale din pricina depărtării și a răgușelii cîntărețului, abia deslușea ritmul cîntecului cu versuri ce exprimau durere:

« O, cum cade ploaia pe grelele-mi plete.

Roua mă udă toată,

Pruncului meu îi e frig în culcuș ».

— Ah! exclamă Mary-Jane. Cîntă Bartell D'Arcy — și toată seara n-a vrut să cînte. A, am să-l rog să ne cînte ceva înainte de a pleca.

— O, da, Mary-Jane, roagă-l! zise mătușa Kate.

Mary-Jane le-o luă repede înainte și alergă spre casa scării, dar încă nu ajunsese, cînd dintr-odată cîntecul încetă și pianul fu închis cu bruscchețe.

— O, ce păcat! exclamă ea. — Vine jos, Gretta?

Gabriel o auzi pe nevastă-sa răspunzînd da și o văzu coborînd spre el. Cîțiva pași în urmă-i veneau domnul Bartell D'Arcy și domnișoara O'Callaghan.

— O, domnule D'Arcy — strigă Mary-Jane — ce urît din partea dumitale să te întrerupi cînd noi eram în culmea încîntării ascultîndu-te!

— Toată seara m-am ținut de capul lui — spuse domnișoara O'Callaghan — și doamna Conroy de asemenea — și ne-a spus că e grozav de răcit și nu poate cînta.

— Vai, domnule D'Arcy — zise mătușa Kate — asta a fost curată scorneală!

— Nu se-aude că-s răgușit ca un corb?! se răsti domnul D'Arcy.

Între grăbit în cămară și-și îmbracă paltonul. Surprins de tonul în care vorbise, nimeni nu mai găsea ce să spună. Mătușa Kate încrunță din sprîncene și le făcu semn celorlalți să abandoneze subiectul. Domnul D'Arcy sta încruntat, înfășurîndu-și cu grijă gîtul.

— E vremea asta — zise mătușa Julia, după o pauză.

— Da, toată lumea e răcită — se grăbi să adauge mătușa Kate — toată lumea.

— Am auzit, zise Mary-Jane, că n-a mai fost zăpadă ca asta pe la noi de treizeci de ani; am citit azi dimineață în ziare că ninge în toată Irlanda.

— Mie-mi place zăpada — spuse mătușa Julia cu tristețe.

— Și mie — zise domnișoara O'Callaghan. — Mi se pare că nu-i Crăciun adevărat, dacă nu s-a așternut zăpadă.

— Dar bietului domn D'Arcy nu-i place zăpada — zise mătușa Kate, zîmbînd.

Domnul D'Arcy veni din cămară, unde își înfășurase gîtul și-și închisese toți nasturii și, pe un ton pocăit, le povesti istoria răcelii sale. Fiecare îi dete cîte un sfat și-l spuse că e tare păcat, și-l îndemnară să fie cît mai atent cu gîtul lui în aerul rece de la ora aceea. Gabriel o urmărea din ochi pe nevastă-sa, care nu se alăturase conversației. Stătea chiar sub geamul în formă de evantai, ușor prăfuit, și flacăra gazului lumina bronzul bogat al părului ei, pe care o văzuse uscîndu-și-l în fața focului, cu cîteva zile înainte. Rămăsese în aceeași atitudine, neatentă la ce se vorbea în juru-i. În cele din urmă se îndreptă spre ei și Gabriel îi văzu obrajii îmbujorați și ochii strălucitori. O bruscă revărsare de bucurie îi inundă inima.

— Domnule D'Arcy — spuse ea — ce nume are cîntecul pe care l-ai cîntat adineori?

— Se cheamă *Fata din Aughrim* — zise domnul D'Arcy — dar nu puteam să mi-l amintesc bine. Dece? Îl cunoașteți?

— *Fata din Aughrim* — repetă ea. — Nu-mi aminteam numele.

— E un cîntec foarte draguț — spuse Mary-Jane. Îmi pare rău că nu erați în voce astă seară.

— Lasă, Mary-Jane, nu-l mai necăji pe domnul D'Arcy. Nu dau voie nimănui să-l necăjească! zise mătușa Kate.

Văzîndu-i pe toți gata de plecare, își călăuzi turma pînă la ușă, unde își spuseră noapte-bună.

— Ei, noapte-bună, mătușă Kate, și-ți mulțumim pentru seara asta plăcută.

— Noapte bună, Gabriel. Noapte bună, Greta !

— Noapte bună, mătușă Kate, și-ți mulțumesc mult de tot. Noapte bună, mătușă Julia.

— A, noapte bună, Greta. Nu te vedeam . . .

— Noapte bună, domnule D'Arcy. Noapte bună, domnișoară O'Callaghan.

— Noapte bună, domnișoară Morkan.

— Noapte bună, încă o dată.

— Noapte bună la toți. Mergeți sănătoși.

— Noapte bună. Noapte bună.

Dimineața era încă mohorâtă. O lumină tulbură, galbenă, apăsa casele și riul, iar cerul parcă se lăsa tot mai jos. Călcăi prin lapoviță, iar pe acoperișuri, pe parapetele cheiului și pe gardurile din fața caselor, se așezaseră doar petece și fișii de zăpadă. Lămpile încă mai ardeau, cu o lumină roșietică, în atmosfera întunecoasă, iar dincolo de riul, palatul celor Patru Curți se desprindea amenințător pe cerul împovărat.

Ea pășea în fața lui, cu domnul Bartell D'Arcy alături, purtând la subțioară pachetul cafeniu în care și înfășurase pantofii și ținându-și cu amândouă mâinile poalele fustei, ca s-o ferească de noroi. Atitudinea ei pierduse grația de adineaori, dar ochii lui Gabriel tot mai străluceau de fericire. Își simțea sîngele zvițnindu-i în vine, iar gîndurile i se aștau neînfrînate, mîndre, bucurase, duioase și cutezătoare.

Pășea în fața lui atât de ușoară și de dreaptă, încît îl cuprinsese jîndul să alerge după ea fără zgomot, s-o prindă de umeri și să-i spună la ureche ceva nerod și afectuos. Îi părea atât de firavă încît tînjea s-o aperse de ceva și apoi să rămîna singuri. Clipe ale vieții lor laolaltă, neștiute de nimeni, i se apringeau brusc în amintire ca niște stele. Un plic liliachiu sta lîngă ceașca lui, la micul-dejun, și el îl mîngia cu mîna. Păsările cîrpeau în frunzișul iederii și perdeaua subțire, însoțită, se unduia ușor ; iar el nu putea să mînce, de fericire. Stăteau amîndoi în mijlocul aglomerației, pe peron, și el îi puneă în palma caldă a mînușii un bilet de tren. Stătea cu ea alături, în frig, uitîndu-se amîndoi printr-o fereastră zăbrelită, la un bărbat care făcea sticle lîngă un cuptor ce uia. Fața ei, mirosind în aerul rece ca un fruct aromat, era aproape de tot de a lui, și deodată îi strigă bărbatului de lîngă cuptor :

— E fierbinte focul, domnule ?

Dar omul nu-l auzise în zgomotul cuptorului. Noroc ! I-ar fi putut răspunde printr-o grosolanie.

Un val de bucurie și mai dulce i se revărsă din inimă și-i curse în suvoi fierbinte prin artere. Ca focul duos al stelelor, momente ale vieții lor laolaltă, de care nimeni nu știa și nu va ști vreodată, îi năvăleau în amintire, luminînd-o. Tînjea să-i amintească și ei acele clipe, s-o facă să uite anii existenței searbede împreună și să-și amintească doar clipele de extaz. Căci anii, simțea el, nu stinseseră nici sufletul lui, nici pe al ei. Copiii lor, scrisul lui, grijile ei gospodărești, nu stinseseră tot focul duos din sufletele lor. Într-o scrisoare pe care i-o trimisese pe atunci, îi spunea : « Oare de ce-mi par cuvinte ca acestea atît de searbede și reci ? Fiindcă nu-i nici unul îndeajuns de dulce pentru a fi numele tău ? »

Ca o muzică îndepărtată, aceste cuvinte pe care le scrisese cu ani în urmă, veneau către el din trecut. Îi era dor să fie singur cu ea. Cînd ceilalți aveau să plece, cînd el și ea vor fi în camera dela hotel, atunci aveau să fie singuri împreună. Avea s-o cheme blînd : « Greta ! »

Poate că n-are să-l audă de îndată ; fiindcă tocmai se desbrăca. Apoi avea să simtă ceva în glasul lui. Se va întoarce și-l va privi . . .

La colțul străzii Winetavern înfîlniră o trăsură închisă. Îi părea bine că huruitul ei îl cruța de conversație. Ea privea pe fereastră și părea obosită. Ceilalți schimbau puține vorbe, arătînd o clădire sau o stradă. Calul galopa înainte, trudit, sub cerul posomorît al dimineții, tîrînd după sine cutia ce-i tot troncănea în spate ; iar Gabriel se afla din nou într-un cupeu cu ea, galopînd spre luna lor de miere.

Pe cînd cupeul trecea peste Podul O'Connell, domnișoara O'Callaghan zise :

— Se spune că ori de cîte ori treci Podul O'Connell, vezi un cal alb.

— De data asta eu văd un om alb — spuse Gabriel.

— Unde ? întrebă domnul Bartell d'Arcy.

Gabriel arătă spre statuia acoperită de zăpadă. Apoi îi făcu prietenește semn din cap și-și futură mîna într-acolo.

— Noapte bună, Dan ! spuse vesel.

Cînd trăsura ajunse în fața hotelului, Gabriel sări afară și, fără să țină seama de protestele domnului D'Arcy, plăți vizitiului. Îi dete omului un șiling în plus peste costul drumului. Acesta salută și zise :

— Un an nou cu spor, domnule !

— Și dumitale la fel ! răspuse cordial Gabriel.

Ea se sprijini o clipă de brațul lui, când coborî din cupeu și cîț stătu pe bordura trotuarului, ca să ureze celorlalți noapte bună. Se sprijinea ușor de brațul lui, la fel de ușor ca acum cîteva ore, cînd dansau cu el. Se simțise mîndru și fericit atunci, fericit că ea era a lui, mîndru de grația ei, de atitudinea ei de soție. Dar acum, după ce se reaprinseseră atîtea amintiri, îl străbătu o senzație ascuțită de voluptate, la înțîia atingere a trupului ei, melodios și straniu și parfumat. Pe cînd ea tăcea, îi strînsese tainic brațul, aproape de tot de trupul lui, și ajunși la ușa hotelului, simți că evadaseră din viața și îndatoririle lor, fugiseră de-acasă și de lîngă prieteni, porniseră amîndoi, cu inimi neînfrîinate și arzătoare, către o aventură nouă.

În hol, într-un jeț mare, moțăia un bătrîn, înfășurat într-o husă. A prins în birou o lumină și le-o luă înainte pe scări. Îl urmară tăcînd, pe cînd preșul cel gros, așternut pe trepte, le înăbușea pașii. Ea suia treptele în urma portarului, cu capul plecat, cu umerii plîpînzi roțunjiți ca de-o povară, cu fusta strîns încinsă pe trup în preajma taliei. Ar fi fost în stare să-i înlanțue năvalnic mijlocul și s-o oprească în loc, căci brațele sale tremurau de dorința de-a o cuprinde; numai înfrîngîndu-și unghiile în palmele strînse izbuti să țină în frîu pornirea sălbatică a trupului. Portarul se opri puțin din mers ca să întepenească în sfîșnic lumina din care se scurgeau dîre de ceară. Se opriră și ei. În tăcere, Gabriel deslușea căderea picăturilor de ceară pe tăvița sfîșnicului și-și auzea bătăile inimii, zvîcnindu-și de coaste.

Portarul îi conduse de-a lungul unui coridor și deschise o ușă. Apoi își așeză lumina nestatornică pe o masă de toaletă și întrebă la ce oră doreau să fie treziți dimineața.

— Opt — spuse Gabriel.

Portarul arătă spre butonul luminii electrice, începînd să mormăie o scuză, dar Gabriel îi tăie vorba.

— Nu ne trebuie nici o lumină. Ne-ajunge lumina care vine din stradă. Și eu zic — adăugă, arătînd spre lumină — că ai putea să scoți de-aici acest frumos obiect. Hai, fii drăguț.

Portarul își luă din nou în primire lumina, dar cu înecetăneală, surprins de noutatea ideii. Apoi bombăni noapte bună și ieși din cameră. Gabriel închise ușa cu zăvorul.

Lumina fantomatică a felinarului din stradă, se așternea ca o sulită lungă, de la una dintre ferestre pînă la ușă. Gabriel își aruncă

paltonul și pălăria pe sofa și traversă camera spre fereastră. Privi jos în stradă, ca să îngăduie emoției să se mai potolească. Apoi se întoarse și se sprijini de un scrin, cu spatele la lumină.

Ea își scosesese pălăria și haina și sta în fața unei oglinzi mari, cu leagăn, deschindu-și copcile rochiei. Cîteva clipe Gabriel o privi în tăcere, apoi spuse:

— Gretta !

Încet, ea întoarse spatele oglinzii și veni de-a lungul razei de lumină spre el. Fața ei arăta atît de gravă și obosită încît buzele lui nu cutezau să rostească vorbele ce-l stăruiau în gînd. Nu, nu era încă momentul.

— Arăți obosită — spuse el.

— Sînt nițel obosită — răspuse ea.

— Te simți cumva rău, sau slăbită, cumva ?

— Nu, doar obosită — atîta tot.

Ea înaintă către fereastră și se opri, privind afară. Gabriel așteptă iar, apoi, de teamă că-l va copleși sfiala, spuse brusc:

— Auzi, Gretta !

— Ce anume ?

— Îl știi pe bietul Malins ? zise repede.

— Da. Ce-i cu el ?

— Ei, bietul băiat, se-arată totuși om de treabă pîn' la urmă — continuă Gabriel cu o voce falsă. Mi-a dat înapoi lira de aur pe care i-o împrumutase — nici nu m-așteptam — zău. Păcat că nu se lasă de prietenia cu Browne ăla, fiindcă în fond nu-i băiat rău.

Tremura de enervat ce era. De ce oare părea atît de preocupată ? Nu știa cum ar putea să înceapă. Oare o supăra și pe ea ceva ? De s-ar întoarce spre el, sau de-ar veni lîngă el din propriul ei imbold ! S-o ia așa cum era, ar fi fost o brutalitate. Nu, voia să vadă mai întîi în ochii ei măcar puțină dorință. Ținjea să înțeleagă dispoziția ei ciudată.

— Cînd i-ai împrumutat lira ? întrebă ea, după o pauză.

Gabriel se stăpîni să nu împrăsteie cuvinte neceremonioase, la adresa prostănelului de Malins și lirei lui. Ținjea să strige la ea din tot sufletul, să-i frîngă trupul, s-o domine. Spuse însă:

— A, de Crăciun, atunci cînd a deschis dugheana cea cu felicitări ilustrate de Crăciun, în Henry Street, nu ții ?

Era atît de înfrîgurat de mînie și dorință, încît n-o auzi venind dinspre fereastră. Stătu în fața lui o clipă, privindu-l ciudat. Apoi se înălță brusc în vîrfuri și odihnindu-și ușor mîinile pe umerii lui, îl sărută.

— Ești un om foarte generos, Gabriel, spuse.

Sărutarea ei neașteptată și vorbele ei ciudate îl făcură să tremure de încântare; îi puse mâinile pe păr și începu se i-l netezească încet, înapoi, abia atingându-l cu degetele. Era frumos și strălucitor de când îl spălase. Inima parcă i se revărsa de fericire. Întocmai cum dorise el, venise către dinsul din propriu-i imbold. Gîndurile ei poate cuseseră la fel cu ale lui. Poate că simțise dorința lui năvalnică și apoi o cuprinsese și pe ea pornirea de-a se supune. Acum că o dobîndise atât de lesne, se mira de sfiala lui de mai înainte.

Sta și-i ținea capul între mâini. Apoi strecurîndu-i lute un braț în jurul trupului și trăgînd-o spre sine, o întrebă blînd:

— Gretta, draga mea, la ce te gîndești?

Ea nu răspunse, nici nu se lăsă cu totul în voia brațului lui. Spuse din nou, blînd:

— Spune-mi, Gretta. Mi se pare că știu. Oare știu?

Nu-i răspunse îndată. Apoi, zise, podidind-o lacrimile:

— O, mă gîndesc la cîntecul acela, *Fata din Aughrim*.

Se desprinsese brusc din brațul lui și alergă către pat și, înlănțuind cu brațele zăbrelele căpățiiului, își ascunse fața. Gabriel rămase o clipă înmărmurit, apoi se duse după ea. Trecînd pe lîngă oglinda mare, se zări pe sine, de sus pînă jos, plastronul lat al cămășii peste pieptul bombat, fața a cărei expresie totdeauna îl nedumerea cînd o vedea într-o oglindă și lentilele scilpitoare ale ochelarilor săi cu rama aurie. Se opri la cîțiva pași de ea și întrebă:

— Și ce-i cu cîntecul acela? De ce te face să plîngi?

Ea-și ridică de pe brațe capul și-și uscă ochii cu dosul palmei ca un copil. În glasul lui se strecură o notă mai blîndă decît voise să-i dea.

— De ce, Gretta? — o întrebă.

— Mă gîndesc la cineva de demult, care-l cînta.

— Și cine era aceea persoană de demult? Întrebă Gabriel zîmbînd.

— Era cineva pe care-l cunoscusem la Galway, cînd stăteam la bunica — zise ea.

Zîmbetul pieri de pe fața lui Gabriel. O supărare mohorîtă începea să se adune în ascunzișurile gîndului său și văpăile înăbușite ale dorinței prinseră a-i arde cu minie în vine.

— Cineva de care erai îndrăgostită? Întrebă ironic.

— Era un băiat pe care-l cunoșteam — răspunse ea — îl chema Michael Furey. Cînta cîntecul acela, *Fata din Aughrim*. Era un băiat plăpînd.

Gabriel tăcea. Nu voia ca ea să creadă că-l interesa acel băiat plăpînd.

— Îl văd atît de limpede — zise ea, după o clipă. Ochii cei-avea: ochi mari și întunecați. Și ce priviri, ce priviri!

— O, va să zică ești îndrăgostită de el? zise Gabriel.

— Ieșeam cu el la plimbare — spuse ea — cînd eram la Galway.

Lui Gabriel îl zbură prin mînte un gînd:

— Poate că de asta voiai să mergi la Galway cu fata aceea, cu domnișoara Ivors? spuse cu răceală.

Ea îl privi și întrebă mirată:

— Pentru ce?

Ochii ei îl făcură să se simtă stînjinit. Ridică din umeri și spuse:

— Ce știi eu? Poate ca să-l vezi.

În tăcere, ea își mută privirea de pe fața lui, de-a lungul razei de lumină, spre fereastră.

— A murit — zise în cele din urmă. A murit cînd avea doar șaptesprezece ani. Nu e îngrozitor să mori atît de tînăr?

— Și cu ce se ocupa? Întrebă Gabriel, tot pe un ton ironic.

— Era la uzina de gaz — zise ea.

Gabriel se simți umilit de căderea în gol a ironiei sale și de evocarea mortului, un băiat de la uzina de gaz. Pe cînd el fusese plin de amintiri din viața lor tainică, laolaltă, plin de duioșie, fericire și dorință, ea îl asemuise în gîndurile ei cu un altul. O penibilă viziune a propriei sale persoane îl coplesî. Se vedea ca un tip ridicul, făcînd mici servicii gospodărești mătuoșilor sale, un sentimental bine-intenționat și nervos, ținînd discursuri solemne unor oameni de rînd și idealizîndu-și propriile poftes grosolane — neghiobul vrednic de milă pe care-l zărise în oglindă. Instinctiv, întoarse și mai mult spatele luminii, ca nu cumva ea să observe rușinea ce-i ardea fruntea.

Se strădui să păstreze tonul de interogare rece — dar cînd vorbi, glasul lui sună umil și indiferent.

— Bănuiesc că îl iubeai pe acest Michael Furey, Gretta?

— Eram foarte buni prieteni — zise ea.

Glasul ei era înălțat și trist. Simțînd acum cît de zadarnic ar fi fost să încerce să-o ducă încotro dorise, îi mîngîie o mîină și întrebă, trist și el:

— Și de ce a murit atît de tînăr, Gretta? Tuberculoză, cumva?

— Cred că a murit de dragul meu — zise ea.

O groază nedeslușită îl cuprinsese pe Gabriel la auzul acestui răspuns, de parcă în ceasul cînd el sperase să triumfe, o ființă împal-

pabilă și răzbuătoare venea împotriva-i, strîngea forțe împotriva-i, din lumea ei de umbre. Dar cu un efort al minții se lepădă de groaza aceasta și continuă să mîngîie mîna Grettei. Nu o mai întrebă nimic, căci simțea că-i va spune singură. Mîna ei era caldă și umedă; nu răspundea atingerii lui, dar continua să o mîngîie, cum mîngîiasă atunci înflia ei scrisoare, în dimineața de primăvară.

— Era iarnă — spusese ea, cam pe la începutul iernii, cînd mă pregăteam să plec de la bunica și să vin la școală aici, la maici. Iar el era bolnav în zilele acelea, în casa unde locuia la Galway — și nu-i dădeau voie să iasă — și au scris a lor lui, la Oughterard, c-ar fi pe ducă, sau așa ceva. N-am știut niciodată exact.

Tăcu o clipă și oftă.

— Bietul băiat ! — zise. — Ținea mult la mine și era atît de blînd. Mergeam împreună la plimbare, știi, Gabriel cum e obiceiul la țară. Avusese de gînd să învețe să cînte, dar nu s-a putut, din pricina sănătății lui. Avea o voce foarte bună, bietul Michael Furey.

— Da; și-apoi? întrebă Gabriel.

— Și-apoi, cînd a venit timpul ca eu să plec din Galway și să mă duc la maici, lui îi era și mai rău și nu m-au lăsat să-l văd, încît i-am scris o scrisoare, în care-i spuneam că plec la Dublin și c-o să mă-ntorc la vară și că sper c-atunci o să-i fie mai bine.

O clipă tăcu să-și stăpînească vocea, apoi continuă:

— Și în seara din ajunul plecării mele, eram în casa bunicii, la Nun's Island, și-mi făceam bagajul, și-am auzit cum arunca cineva cu pietriș în fereastră. Geamurile erau atît de ude că nu se vedea nimic, și-atunci am coborît în fugă scara, așa cum eram, și m-am strecurat prin ușa din dos și — colo-n capătul grădinii, sta bietul băiat și tremura.

— Și nu i-ai spus să se ducă acasă? întrebă Gabriel.

— L-am implorat să se ducă acasă îndată și i-am spus c-o să moară dacă stă în ploaie. Dar el mi-a răspuns că nu vrea să mă trăiască. Parcă-i văd ochii, parcă-i văd! Stătea la capătul zidului, unde era un copac.

— Și s-a dus acasă? întrebă Gabriel.

— Da — s-a dus. Și eu eram doar de o săptămînă la maici, cînd a murit și l-au îngropat la Oughterard, de unde erau ai lui. Ah, ziua cînd am aflat că murise!

Se opri, înăbușindu-se de plîns și, copleșită de emoție, se aruncă pe pat, cu fața îngropată în plapumă și trupul cutremurat de suspine. Gabriel îi mai ținu o clipă mîna, nehotărît și apoi,

sfîindu-se să-i tulbure mîhnirea, îi dădu drumul ușor și se duse încet la fereastră.

Adormi curînd.

Gabriel, proptit într-un cot, privi cîteva clipe, fără resentiment, păru-i răvășit și gura întredeschisă, ascultîndu-i răsufările adînci. Așadar, existase acest roman în viața Grettei; un om murise de dragul ei. Acum se putea gîndi, aproape fără mîhnire, ce neînsemnat rol jucase el, soțul, în viața ei. O privea dormind, de parcă nicidec el și ea n-ar fi trăit laolaltă ca soț și soție. Ochii lui curioși zăboviră îndelung asupra obrazului și părului ei, și închipindu-și-o cum treburile să fi fost pe atunci, cînd înflorea frumusețea ei de față, o ciudată și prietenoasă milă pentru ea îl pătrundea în suflet. Nu-i plăcea să-și spună, nici sie-înșuși, că fața ei nu mai era frumoasă, știa însă că nu mai era fața pentru care Michael Furey înfruntase moartea.

Poate că nu-i spusese povestea întreagă. Ochii lui se mutară spre scaunul pe care ea-și aruncase parte din îmbrăcăminte. Una din panglicile juponului spînzura spre podea. O botină sta dreaptă, carîmbul îndoit înapoi, iar perechea ei zăcea pe-o rină. Deslănțuirea de emoții de acum un ceas îl miră. Din ce se trăgea? De la ospătul mătușilor, de la discursul lui herod, din băutură și dans, din voioșia din hol, la plecare, din plăcerea plîmbării de-a lungul cheiului în zăpadă? Biata mătușa Julia! Și ea va fi în curînd o umbră, alături de umbra lui Patrick Morkan și calul lui. Surprinsese o clipă pe fața ei privirea aceea rătăcită, pe cînd intona « Cîntecul Miresei ». În curînd, poate, avea să șadă în același salon, îmbrăcat în negru, cu jobenul solemn pe genunchi. Storurile vor fi trase și mătușa Kate avea să șadă alături de el, plîngînd și suflîndu-și nasul și povestindu-i cum murise Julia. El avea să caute în gînd cuvinte de mîngîiere și n-avea să găsească decît vorbe neputincioase și inutile. Da, da; asta se va întîmpla foarte curînd.

Aerul rece din odaie îi înfioră umerii. Se întinse cu băgare de seamă sub așternut și se culcă alături de nevastă-sa. Unul cîte unul, cu toții deveneau umbre. Mai bine era să treci cu îndrăzneală în acea lume de dincolo, în plina strălucire a unei pasiuni, decît să te oflești și să piei jalnic de bătrînețe. Se gîndi cum ea, care dormea lîngă el, încuise în inima ei, vreme de alția ani, acea imagine a ochilor celui iubit cînd îi spusese că nu dorește să trăiască.

Lacrimi generoase umplură ochii lui Gabriel. Niciodată nu mai avusese un asemenea sentiment față de vreo femeie, dar știa că a simți așa, înseamnă probabil a iubi.

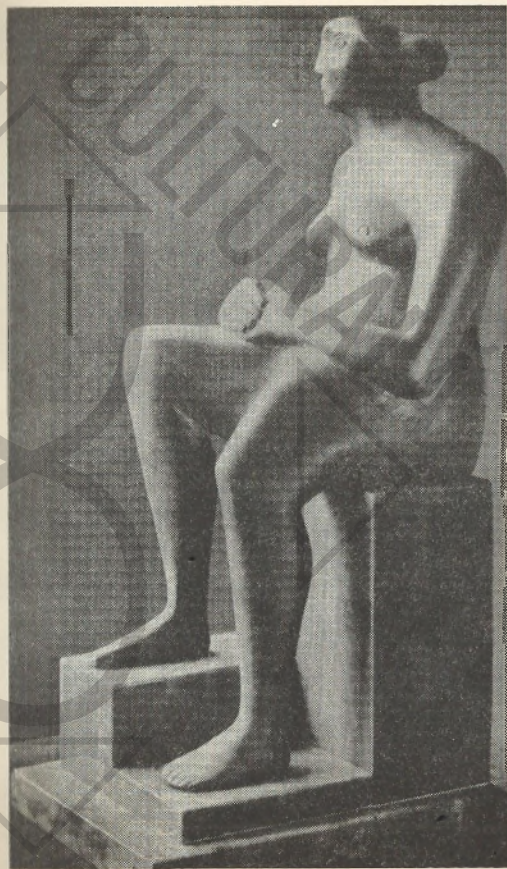
Lacrimile i se adunau tot mai grele în ochi și în semiîntuneric i se păru că mijeste umbra unui tânăr care stă sub un copac ce picura. Alte umbre erau prin preajmă. Sufletul lui se apropiase de ținutul unde sălășluiesc vastele legiuni ale morților. Era conștient — fără s-o poată înțelege — de existența lor îndărătnică și pilpitoare. Propria lui identitate se topea într-o lume cenușie, impalpabilă; lumea solidă, în care cândva acești morți crescuseră și trăiseră, se dizolva și pierdea.

Atingeri ușoare de tăblia geamului îl făcură să se întoarcă spre fereastră. Începuse iarăși să ningă. Privea somnoros cum cădeau fulgii de zăpadă; argint pe negru — pieziș în lumina felinarului. Sosise timpul să pornească la drum, către apus. Da, zările aveau dreptate: ningea în toată Irlanda. Ninge peste fiecare parte a posomoritei cîmpii de mijloc, peste dealurile golașe, ninge domol peste mlaștina Allen și mai departe spre apus, ninge domol peste întunecatele valuri rebele ale Shanón-ului. Ninge și peste întreg cimitirul singuratic de pe deal, unde fusese îngropat Michael Furey. Nînsoarea se așternuse în strat gros pe crucile și lespezile strîmbe, pe gratiile cu săgeți ale porții mărunte, pe scaieții uscați. Sufletul lui se topea încet, pe cînd asculta nînsoarea lăsîndu-se ușor peste univers, lăsîndu-se ușor, ca o pogorie a sfîrșitului cel de pe urmă, peste toți cei vii și cei morți.

În romînește de
FRIDA PAPADACHE



← HENRY MOORE
Studiu de nud
Sculptură →



JAMES JOYCE

Ulysses

FRAGMENT

Capitolul I

Măreț și durduli, Buck Mulligan se ivi în capul scării, purtând un lighenaș cu spumă peste care zăceau încrucișate briciul și oglinda joara. Aerul suav al dimineții îi umfla ușurel în spate halatul galben, fără cordon. Buck Mulligan ridică lighenașul și psalmodie:

— *Introibo ad altare Dei.*

Apoi oprindu-se, cercetă cu privirea treptele întunecoase și întortochiate și strigă aspru:

— Hai, Kinch! Urcă, iezuit mîrșav.

Înaintînd solemn se opri pe platforma de tir. Grav, rotindu-se încet, binecuvîntă de trei ori turnul, cîmpia înconjurătoare și munții care se trezeau. Zărindu-l pe Stephen Dedalus, se plecă spre el, făcînd cruci repezi în aer, bolborosînd și clătînd din cap. Rezemat de ultima treaptă, somnoros și contrariat, Stephen Dedalus privi rece fața care se mișca și bolborosea binecuvîntîndu-l, față cabalină cu păr netuns, grăunțos parcă și de culoarea stejarului deschis.

Buck Mulligan privi o clipă sub oglindă, apoi acoperi brusc lighenașul.

— La cutie, spuse el categoric.

Și adăugă pe un ton de predicator:

— Pentru că, aceasta, o, prea iubiții mei, e cea mai fină Cristotină, trupul și sufletul, fir-ar să fie. Mai încet orga vă rog. Doamnelor și domnilor, închideți ochii. O clipă. Nu merge de la sine cu globulele astea albe. Toată lumea să facă liniște!

Mijindu-și ochii spre cer, Buck Mulligan scoase o șuierătură profundă și poruncitoare, apoi, căzută parcă în extaz, făcu o pauză; dinții lui albi și egali aveau ici-colo scilipiri de aur. Chrysostomos. Drept răspuns, două șuierături puternice străpuseră liniștea.

— Îți mulțumesc, bătrîne, strigă el voios. Taie curentul, te rog. Apoi, dintr-un salt, părăsi platforma de tir și, adunîdu-și peste picioare poalele fluturînde ale halatului, îl privi grav pe Stephen Dedalus. Fața de clar-obscur, grăslie: contur oval, maxilar plin de amărăciune, portret deplin al unui prelat, ocrotitor al artelor, în evul mediu. Un zîmbet blînd îi înflori pe buze.

— Ironie a lucrurilor, spuse el, vesel. Numele absurd pe care-l ai; un grec din antichitate.

Și amenințînd în glumă cu degetul, se îndreptă spre parapet, rîzînd singur. Stephen Dedalus, care pornise după el, se așeză la jumătatea drumului, copleșit, privindu-l cum își potrivea oglinda pe parapet, cum își muia pămătuful în lighenaș și cum își săpunea fața și gîtul.

Glasul voios al lui Buck Mulligan continuă:

— Și numele meu e caraghios: Malachi Mulligan, doi dactili. Dar are o rezonanță elenă, nu-i așa? Săltăreț și însorit ca iedul. Trebuie să mergem la Atena. Ai să vii cu mine dacă se hotărăște mătusa să sculpte douăzeci de lire.

Lăsă pămătuful și strigă, rîzînd încîntat:

— Ai să vii, iezuit insipid?

Apoi oprindu-se din rîs, începu să se radă cu grijă.

— Ia spune-mi, Mulligan, începu Stephen, pașnic.

— Ce, îngerașule?

— Cît are de gînd Haines să mai rămînă în turnul ăsta?

Obrazul bărbierit al lui Buck Mulligan se arătă o clipă deasupra umărului drept:

— Dumnezeu, că sinistru mai e! Saxon greoi. Găsește că nu ești gentleman. Doamne, măgaril ăsta de englezi! Crapă de bani și de indigestie. Pentru că vine de la Oxford. Tu, Dedalus, tu ai adevăratul stil de Oxford. El nu te poate întrece. Mai întîi fiindcă te-am botezat eu, și încă cum: Kinch, spadă fină.

Buck Mulligan începu să-și radă atent bărbia.

— Toată noaptea a delirat în somn despre o panteră neagră, spuse Stephen. Unde-și ține pușca?

— Un biet alienat, spuse Mulligan. Ai tremurat de groază?

— Sigur, recunosc Stephen, realizînd și mai bine spaima din timpul nopții. Să stai în beznă, cu un om pe care nu-l cunoști și care geme, delirează și vrea să împuște o panteră neagră. Tu ai scăpat oameni de la înec. Dar eu n-am nimic de erou în mine. Dacă mai stă aici, o șterge.

Buck Mulligan se strîmbă la clăbucul de pe lama briciului. Cu un salt, sări de pe locul unde se cocoșase și începu grăbit să-și scotocească buzunarele pantalonilor.

— A naibii pacoste! bombăni el.

Apoi reveni la platformă și vîrfî mîna în buzunarul de la piept a lui Stephen.

— Permite-mi să împrumut cîrpa cu care-ți ștergi muci, ca să-mi curăț briciul.

Stephen îi îngădui să-i scoată batista murdă și mototolită; ținînd-o de un colț, Mulligan o păstră o clipă, la vedere, după care își șterse frumos lama briciului cu ea. Apoi, privind batista, spuse:

— Cîrpa aedului. O nouă nuanță artistică pentru școala poezilor noștri irlandezi: verde mucilaginos. Aproape că-i simți și gustul pe limbă, nu-i așa?

Reîntors la parapet, contemplă întînderea golfului Dublin, pe cînd frumosu-i păr de culoarea stejarului deschis îi fremăta în vînt.

— Doamne, șopti el încremenit, iată într-adevăr marea, aceea pe care Algy o numește maica blindă și cărunță. Marea de muci și de bale. Marea contractilotesticulară. *Epi oinopa ponton*. Ah, Dedalus, grecii! Trebuie să-ți fac cunoștință cu ei. Trebuie să-i citești în original. *Thalatta! Thalatta!* Ea e mama noastră mareață, și blindă. Vino s-o vezi.

Stephen se ridică și veni lîngă el, pe parapet. Rezemat în coate, privi de acolo marea și vasul poștal care tocmai ieșea din portul Kingstown.

— Puternica noastră mamă, spuse Buck Mulligan.

Și întorcîndu-și deodată ochii mari și iscoditori de pe întinsul apei la fața lui Stephen:

— Mătușa crede că ți-ai ucis mama. De asta n-ar vrea să am de-a face cu tine.

— Cineva a ucis-o, spuse Stephen, sumbru.

— Zău, Kinch, ai fi putut să-ngenunchezi, totuși, cînd ți-a cerut-o maică-ta, pe patul de moarte. Și eu sînt un animal cu sînge rece, ca tine. Dar cînd mă gîndesc că maică-ta, dîndu-și ultima suflare, te-a rugat să îngenunchezi și să te rogi pentru ea; și cînd mă gîndesc că tu ai refuzat-o! Ai ceva demonic în tine. . .

Mulligan se întrerupse și-și săpuni ușor celălalt obraz. Un zîmbet îngăduitor îi arcui buzele.

— Un măscărici seducător, murmură el. Kinch, cel mai seducător măscărici din cîți există pe lume.

Și se bărbieri cu mișcări prelungi, tăcut și grav.

Stephen, cu un cot rezemat de granitul aspru și cu fruntea proptită în palme, își privea marginea destrămată de la mîneca hainei negre și lucioase. O durere care nu devenise încă duiosie îi răscolea inima. După moarte, maică-sa i se ivise în vis: trupul pustiit, plutind în rochia largă și cafenie cu care fusese îngropată, miroase a ceară și a lemn de trandafir; suflarea ei, buck, mută și plină de muștrări, se îndrepta spre el, împrăștiu un miros slab de cenușă jilavă. Prin firele destrămate ale mînecii vedea marea aceasta pe care, lîngă el, o voce bine întreținută o numise mamă, blindă și mare. Rotundul golfului și-al zării încercuia o masă lichidă, de-un verde spălăcit. În castronul de porțelan alb pus lîngă patul de moarte al mamei, zăcuse fierea verde și viscoasă, zmulă din ficatul putrezit, în crizele de vomă care o făceau să urle.

Buck Mulligan își șterse din nou lama briciului.

— Ah, biet trup de cîine, spuse el cu glas prietenos. Trebuie să-ți dau o cămașă și cîteva batiste. Cum îți vin nădragii de mîna a doua?

— Îmi vin destul de bine.

Buck Mulligan începu să-și radă adîncitura de sub buza de jos.

— Ce ironie! făcu el satisfăcut. Ar trebui să spun: de piciorul al doilea. Dumnezeu știe ce sifilitico-alcoolic l-a lepădat. Am o pereche de toată frumusețea, gri, cu dunguile subțiri ca firele de păr. Ai fi colosal în ei. Nu glumesc, Kinch. Arați al naibii de bine cînd ești înțolit ca lumea.

— Mulțumesc, spuse Stephen. Dacă sînt gri nu pot să-i port.

— Nu poate să-i poarte, vorbi Buck Mulligan adresîndu-se feții din oglindă. Protocolul e protocol. Își ucide mama, dar să poarte pantaloni gri, asta nu.

Închise meticulos briciul și, cu vîrfurile mîngîietoare ale degetelor, își pipăi pielea netedă.

Stephen își desprinsese privirea de pe mare și o întoarse spre fața plină, cu ochii albaștri fumurii, mereu în mișcare.

— Tipul cu care am fost aseară la Corabie, spuse Buck Mulligan pretinde că ai P. G. D. Este sus, la Dotyville, cu Conolly Norman. Paralizia generală a demenților.

Făcu o jumătate de roată în aer cu oglinda, ca să trimită cît mai departe scîlpirile veștii acesteia în soarele care acum scînteia pe mare. Îi rîdeau buzele și marginile dinților albi și lucitori; rîsul îi cuprinsese întregul bust puternic și mușchulos.

— Privește-te, bard îngrozitor.

Stephen se înclină, cu părul ca țepii de arici, spre oglinda care i se oferea tăiată de-o spărtură curbă. Așa cum mă văd ceilalți. Cine mi-a ales mutra asta? Și botul ăsta de javră care se cere despu-recată? Și el mă întreabă același lucru.

— Oglinda am șterpelit-o din odaia servitoarei, spuse Buck Mulligan. I se potrivește grozav: mătușa ține numai slute, pentru Malachi. Nu-l duceți în ispită. Și-o cheamă Ursula.

Rise din nou, apoi depărtă oglinda de ochii atenți ai lui Stephen.

— Furia lui Caliban când nu te recunoști în oglindă. Dacă ar mai trăi măcar Wilde ca să tragă cu coada ochiului la tine.

Stephen se dădu înapoi și, arătând cu degetul oglinzii, spuse cu amărăciune:

— E un simbol al artei irlandeze, oglinda asta crăpată, a unei slujnice.

Brusc, Buck Mulligan își trecu brațul pe sub al lui Stephen și-l duse cu el de-a lungul parapetului, cu briciul și oglinda zdrăgănând în buzunarul în care le vîrîse.

— Nu-i bine că te tachinez așa, Kinch, nu? spuse el blînd. Dumnezeu știe că ești mai înzestrat decît oricare dintre ei.

Parează din nou. Se teme de ascuțișul artei mele așa cum eu mă tem de-al lui. Oțelul rece al penitei.

— Oglinda crăpată a unei slujnice. Spune-i asta bovinului de jos și stoarce-i o liră. Pute a bani și găsește că tu nu ești gentelman. Babacu-său a făcut gologani vînzîndu-le zulușilor jalapa sau punghîindu-i în toate felurile, ca un măgar. Zău, Kinch, dacă noi doi am putea măcar să lucrăm împreună am izbuti să facem ceva pentru insula noastră. S-o elinizăm.

Brațul lui Cranly. Brațul lui.

— Și cînd te gîndești că trebuie să cerșești mila porcilor ăstora. Numai eu singur știu cît prețuiești. De ce n-ai mai multă încredere în mine? De ce ești zburlit împotriva mea? Haines te ațîță? Dacă încearcă să facă gură aici, o să-l aduc pe Seymour și-l aranjăm mai rău decît a fost aranjat Clive Kempthorpe.

Izbucliri de glasuri bogate de tineri bogați în odăile lui Clive Kempthorpe. Fețe palide. Se țin de burtă de-atîta ris, proptindu-se unul într-altul. Crăp de ris! Anunț-o pe mama, cu menajamente, Aubrey! O să crăp! Cu cămașa ruptă în fîșii care bat aerul și cu izmenele la călcîie, el topăie și se clatină în jurul mesei, fugărit de Ades de la Magdalen College înarmat cu o foarfecă de croitor. Chipul unui vițel înspăimîntat și poleit cu marmeladă de portocale. Nu vreau să-mi tai izmenele! Nu face pe nebunu!

Prin fereastra deschisă, strigătele sperie amurgul care se coboară peste curtea de onoare. Un grădinar surd, în șorț, mascat cu mutra lui Matthew Arnold, își împinge mașina de tuns pe pașiștea întunecată și privește de-aproape dansul firelor de iarbă căsăpîte.

Pentru noi înșine... neopaganism... Omphalos.

— Lasă-l în pace, spuse Stephen. Nu i se poate reproșa nimic, decît noaptea.

— Atunci, ce e? întrebă Buck Mulligan nerăbdător. Dă-i drumu! Eu sînt sincer cu tine. Ce ai împotriva mea?

Se opriră o clipă ca să privească spre capul bont Bray Head care zăcea pe apă ca botul unei balene adormite. Stephen își eliberă liniștit brațul.

— Vrei să-ți spun?

— Da. Ce e? răspunse Buck Mulligan. Eu nu-mi amintesc de nimic.

Vorbînd, îl privi pe Stephen drept în față. O adiere abia simțită îi trecu peste frunte, fluturîndu-i ușor părul blond și nepieptenat, trezindu-i în ochi licăriri de îngrijorare, argintii.

Deprimat de propria lui voce, Stephen începu:

— Ți-aduci aminte prima zi cînd am venit din nou la voi, după moartea mamei?

Buck Mulligan își încrunță brusc sprîncenele:

— Ce? Unde? Nu-mi aduc aminte de nimic. Nu-mi aduc aminte niciodată decît ideile și senzațiile. Cum? Pentru numele lui Dumnezeu, ce s-a întîmplat?

— Tu pregăteai ceaiul, continuă Stephen, și eu am traversat coridorul ca să mai aduc nițică apă caldă. Maica-ta ieșea tocmai din salon, cu un musafir. Și te-a întrebă cine e în camera ta.

— Da? se miră Buck Mulligan. Și eu ce-am spus? Habar n-am!

— Ai spus: o, nu-i decît Dedalus, a cărui mamă a crăpat ca o vită.

O roșeață care-l făcea să pară mai tînăr și mai atrăgător îmbujoră obrazii lui Buck Mulligan.

— Am spus eu așa? Și ce-i rău în asta?

Își stăpîni, nervos, stînjeneala.

— Și ce-i moartea, a măică-ti, a ta sau a mea? Tu n-ai văzut-o murind decît pe măică-ta. Eu, la Mater sau la Richmond, vîd zilnic oameni care crăpă, și-i văd tăiați felii în sala de disecție. Nu-i pur și simplu bestial? Toate astea n-au nici o noimă. Tu ai refuzat să îngenunchezi și să te rogi pentru măică-ta care ți-a cerut-o

pe patul de moarte. De ce? Fiindcă ai în tine blestemata fire de iezeit, deși reacția-i invers. Pentru mine toate astea nu sînt decît batjocuri și bestialități. Lobii cerebrali nu-i mai funcționează. Ea cheamă doctorul, pe Sir Peter Teazle și culege florile de aur de pe plapumă. Fă-o să se simtă mulțumită, cît mai e acolo. N-ai vrut să-i împlinești ultima dorință și acum, iată, îmi faci mître că n-am fost solemn ca un cioclu de la Lalouette. Ce tîmpenie! Se prea poate să fi spus așa. Dar n-aveam de loc intenția să pîngăresc memoria mamei-ti.

Pe măsură ce vorbea, îi revenea și îndrăzneala. Ca să-l împiedice să-i mai atingă rana cea mai dureroasă a inimii, Stephen afirmă, rece:

— Nu mă gîndeam la ofensa adusă mamei.

— Atunci la ce? Întrebă Buck Mulligan.

— La insulta adusă mie, răspunse Stephen.

Buck Mulligan se răsuși pe călcîie.

— Ce tip imposibil! exclamă el.

Se depărtă repede mergînd de-a lungul parapetului. Stephen rămase la postul lui privind spre țarm marea calmă. Marea și țarmul se estompau. Sîngele îi pulsă în ochi, tulburîndu-i vederea; își simțea febra obrazilor.

Din turn, o voce puternică strigă:

— Ești sus, Mulligan?

— Vin, răspunse Buck Mulligan. Și, întors către Stephen, spuse:

— Uită-te la mare. Îi pasă ei de insulte? Dă-l încolo pe Loyola, Kinch, și hai jos. Saxonul își cere grătarul de dimineață.

O clipă, capul lui Mulligan se ivi în virful scării, la nivelul platformei.

— Nu mai rumega toată ziua lucrurile astea. Nu-mi cere logică. Leapădă meditațiile sumbre.

Capul lui Mulligan pieri dar zumzetul din ce în ce mai slab al vocii lui răzbătea prin golul scării:

Și nu te mai opri în drum să cugești la

Amara taină a iubirii

Căci Fergus, el, conduce carele de bronz.

Umbra pădurilor plutea în pacea dimineții între turn și marea pe care o privea Stephen. În golurile Golfului și-n larg albea oglinda apei, lovită parcă ușurel de pîntenii unor picioare fragile și grăbite. Sînt alb al mării nebuloase. Accentele înlănțuite, două

cîte două. O mînă culegînd coardele harpei și contopind accentele îngemănate. Valuri perechi ale cuvîntului, stropi de argint viu sclipind pe întunecatul flux.

Un nor porni să acopere, domol, soarele, întîrind cu umbra lui verdele mării. Ea se afla acolo, în spatele lui Stephen, bol plin cu ape amare. Cîntecul lui Fergus: îl cîntam singur, în odaia mea, lungind prelungile acorduri sumbre. Și ușa ei era deschisă; dorea să mă audă. Tăcut, cu teamă și cu milă, veneam la patul ei. Pîngea, în așternutul ei nenorocit. Da, Stephen, din pricina cuvîntelor acestora: *amara taină a iubirii*.

Unde, acum?

Secretele ei: vechi evantai de pene, carnete de bal cu ciucuri, impregnate cu mosc, un șirag de chihlimbar în sertarul încuiat cu cheia. O colivie agățată la fereastra înșorită a casei în care trăise pe cînd era copilă. Se ducea să-l vadă pe bătrînul Royce în pantomima lui Turko cel Cumplit și rîdea laolaltă cu ceilalți cînd el cînta:

Eu sînt strengorul

Care are harul

Să se facă nevăzut.

Veselie fantomală, pierită în fum: mireasmă demosc.

Și nu te mai opri în drum să cugești.

Strînsă cu grija și rînduită în memoria naturii, cu jucăriile ei de copil. Un asalt întreg de amintiri. Paharul cu apă pe care ea și-l lua de la robinetul din bucătărie după ce primea cîmîecătura. Un măr scobit și umplut cu zahăr nerafinat, rumenindu-se pentru ea pe-un colț al vetrei, într-o seară întunecoasă de toamnă. Unghiile ei frumoașe, înroșite de sîngele păduchilor striviți în cămășile copiilor.

În vis, tăcută, venise la el: trupul slăbit, plutind în larga rochie de înmormîntare, îi mirosea a ceară și a lemn de trandafir; suflarea ei plecată peste el în taine mute, împrăstia o slabă adiere cu miros de cenușă jilavă.

Ochii ei sticloși, din fundul morții, ațîntiți asupra sufletului meu ca să mi-l zguduie și să mi-l încovoie. Numai asupra mea. Lumina spectrală care îi lumina agonia. Lumina spectrală pe-o față chinuită. Răsufierea ei puternică și aspră, horcîind a groază, pe cînd toți se rugau în genunchi. Ochii ei ațîntiți asupra mea, ca să mă doboare parcă. *Liliata rutilantium te confessorum turba circumdet: jubilantium te virginum chorus excipiat.*

Vampir! mîncătoare de cadavre!

Nu, mamă. Lasă-mă în pace și lasă-mă să trăiesc.

— Hai, Kinch !

Glasul lui Buck Mulligan răsună din lăuntrul turnului. Și se apropie de virful scării, strigând mereu. Stephen, cutremurat încă de tipătul sufletului, simțea mersul arzător al soarelui și, în spatele lui, aeriene, cuvintele prietenești.

— Hai, Dedalus, coboară ca un șoricel cuminte. E gata masa. Haines își cere scuze că ne-a trezit azi noapte. Totul e-n regulă.

— Vin, spuse Stephen, întorcându-se.

— Hai odată, pentru numele lui Dumnezeu, și-al meu, și-al nostru, al tuturor.

Capul lui Mulligan dispăru, apoi apăru din nou.

— I-am spus care e, după tine, simbolul artei irlandeze. I se pare grozav. Tapează-l de-o liră. De-o guinee, vreau să zic.

— În dimineața asta mă plătește, anunță Stephen.

— Bani de la șandramaua de școală? întrebă Buck Mulligan. Cît? Patru lire? Împrumută-ne și nouă una.

— Dacă vă trebuie.

— Patru suverani strălucitori ! strigă Buck Mulligan încântat. O să-i ardem un chef glorios și o să facem praf druizii șontorogi. Patru suverani atotputernici.

Cu brațele ridicat și bocănind cu piciorul pe fiecare treaptă a scării de piatră, Buck Mulligan coborî, cîntînd fals, cu accent Cockney :

*Să fie cheful cît mai mare
Cu whisky și cu bere în pahare
De-noronare
În ziua de încoronare,
Să fie cheful cît mai mare
În ziua de încoronare.*

Soarele cald se veselea deasupra mării. Lighenașul nichelat scînteia, uitat, pe parapet. Să-l ia? De ce? Sau să-l lase acolo, toată ziua, prietenie lepădată într-un colț?

Stephen se întoarse la lighenaș, îl ținu o clipă în palme, simțindu-i răcoarea, adîmeciînd sub spumă lichidul viscos în care zăcea pămătuful. Așa duceau sfintele daruri la Clongowes. Acum sînt altul, și totuși același. Slugă, mereu. Sluga unei slugi.

În camera mare a turnului, boltită și întunecată, halatul lui Buck Mulligan se agita în jurul vetrei, eclipsîndu-i sau descoperindu-i lucirea galbenă. Prin despicăturile subțiri și înalte ale feres-

telor, două sulii de lumină blîndă cădeau pe lespezile pardoselii și, întîlnindu-le razele, fumul gros al cărbunilor și al slăninei prăjite se rotea ca o morișcă lentă.

— O să ne asfixiem, spuse Buck Mulligan. Haines, vrei să deschizi ușa?

Stephen puse lighenașul pe bufet. Un bărbat înalt se sculă din hamacul în care stătuse lungit pînă acum, se îndreptă spre ușă și deschise canaturile interioare.

— Ai cheia? întrebă el.

— E la Dedalus, spuse Buck Mulligan. Pe naiba ! Mă asfixiez ! Și urlă, fără să se întoarcă de la foc :

— Kinch !

— E-n broască, spuse Stephen, apropiindu-se și el.

Cheia se răsuci de două ori scrișnind puternic ; îndată ce ușa cea grea apucă să se deschidă, lumina bine venită și aerul limpede pătruseră în încăpere. Haines rămase în prag, privind afară. Stephen, își trase valiza pînă la masă, se așeză pe ea și așteptă. Buck Mulligan aruncă ouăle prăjite pe farfuria aflată la îndemînă. Apoi, cărînd la masă farfuria și-un ceainic mare, le așeză acolo cu zgomot și oftă ușurat.

— Mă tolesc, cum spunea luminarea cînd... Dar gata ! Nici un cuvînt mai mult despre asta. Scoală-te, Kinch. Pîine, unt, miere. Apropie-te, Haines. Tăinul e gata. Blagostovește-ne, Doamne, pe noi și darurile tale. Unde-i zahărul ? Ah, putoarea ! Nu-i pic de lapte.

Stephen se duse să ia din bufet pîinea dublă, borcanul de miere și untul. Buck Mulligan se așeză, brusc indispus.

— Afurisită putoare mai e și asta ! Și doar i-am spus să vină la opt.

— Putem să-l bem și fără lapte, spuse Stephen. E o lămîie în bufet.

— Să te ia naiba, cu tipicurile tale de la Paris, cu tot, spuse Buck Mulligan. Eu vreau lapte de la Sandycove.

Haines părăsi pragul și spuse liniștit :

— Vine femeia cu laptele.

Dumnezeu să te binecuvînteze, strigă Buck Mulligan sîrînd de pe scaun. Așează-te. Toarnă ceai. Zahărul e în pungă. M-am săturat să mă tot lupt cu blestematele astea de ouă. Tăie omleta în fel și chip și trînti cîte o porție în fiecare farfurie declamînd :

— În nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti.

Haines începu să toarne ceaiul.

— Vă pun câte două bucățele la fiecare, spuse el. Zău, Mulligan, tu faci ceai, nu glumă.

Buck Mulligan care tăia felii groase de pâine îi răspunse cu o voce mieroasă, ca de babă:

— Când foc ceai, foc ceai, cum zicea mătușa Grogan: Și când foc apă, foc apă.

— Asta-i ceai! declară Haines.

Buck Mulligan continuă să taie și să se strîmbe.

— Așa foc, doamnă Cahill, zice ea. Mă jur, doamnă, zice doamna Cahill, că e lăsat dela Dumnezeu să nu le faceți pe amîndouă în aceeași oală.

Și întinse fiecareia dintre comesenii cite o tartină groasă, înfiptă în vârful cuțitului.

— Iată culoare locală pentru cartea ta, Haines, continuă el extrem de serios. Cinci rînduri de text, zece pagini de note despre Dundrum, despre băstinași și despre divinitățile lor pisciforme. Tipăriți Ursitoarelor, în anul Vîntului celui mare.

Apoi, întorcîndu-se spre Stephen, ridică din sprîncene și-l întreabă cu cea mai pură curiozitate:

— Îți amintești, scumpe confrate, dacă ceaiul-tucal al mătușii Grogan e menționat în Mabinogion sau în Upanișade?

— Nu cred să fie, spuse Stephen extrem de serios.

— Adevărat? făc Buck Mulligan, la fel de serios. Și de ce nu crezi, mă rog?

— Îmi închipui, spuse Stephen mîncînd, că nu există nici în Mabinogion, nici în afara lui. Mătușa Grogan era, pe cît se pare, rudă cu Mary Ann.

Buck Mulligan zîmbi fericit.

— Încîntător! Și vocea i se făcu mieroasă, pe cînd își arăta dinții albi și clipea poznaș din ochi. Asta e părerea ta? Încîntător, zău așa!

Apoi încruntîndu-se pe neașteptate și începînd din nou să taie cu strășnicie felii mari de pâine, scandă cu o voce aspră și răgușită:

Bătrînei Mary Ann, adică,

Se știe că puțin îi pasă

Cînd fustele și le ridică...

Îndopîndu-se cu friptură. Mulligan mesteca, icnea.

O siluetă acoperi lumina ușii.

— Laptele, domnule.

— Intră, spuse Mulligan. Kinch, dă cana.

O bătrînă înaintă și se opri lîngă Stephen.

— Frumoasă dimineață, domnule, începu ea. Lăudat fie Domnul.

— Cine? făcu Mulligan aruncîndu-i o privire. A, sigur...

Stephen întinse mîna în spate și luă de pe bufet cana de lapte.

— Insularii, îi spuse într-o doară Mulligan lui Haines, îl pomenesc la fiecare două vorbe pe colecționarul de prepuțe.

— Cît, domnule? întrebă bătrîna.

— Un litru, spuse Stephen.

O privi pe cînd ea umplu mai întîi măsura și apoi cana, cu un lapte bogat, imaculat. Nu al ei. Tițe bătrîne, jegărite. Femeia mai turnă o măsură plină și încă un pic. Arhaică și misterioasă, venise dintr-o lume-a dimineții, poate ca mesager. Lăuda bună-tatea laptelui, turnîndu-l. De cu zori, ghemuită lîngă vaca răbdătoare, pe izlazul umed, vrăjitoare pe ciuperca ei veninoasă, degetele zbîrcite și agile apăsînd ugerul fișnitor. Mugetele prietenesti cu care o întîmpinau vitele mătăsoase de rouă. Mărgăritar al pașunilor și biată bătrînă, așa i s-a spus din timpuri străvechi. Istovită de viață, mereu pe drumuri, jalnică formă a unei nemuritoare slujindu-și cuceritorul și iubitul nepăsător, tîitoare pentru amîndoi, o mesageră a dimineții tainice. Dacă venise să servească sau să acuze, Stephen n-ar fi putut spune; dar nici să-i ceară vreo favoare nu ținea de loc.

— E foarte bun, într-adevăr, spuse Buck Mulligan, turnînd laptele în cești.

— Gustă-l, domnule, îl îndemnă bătrîna.

Și Mulligan bău, la îndemnul ei.

— Dacă ne-am putea ține zilele numai cu hrană sănătoasă ca asta, îi spuse el ridicînd glasul, n-am mai avea țara plină de dinți stricați și de intestine purulente. Trăim într-o mlaștină spongioasă, mîncăm ca vai de lume, și ulițele ne sînt pavate cu praf, bălegar și cu scuipați de fizici.

— Sînteți student la medicină, domnule? îl întrebă bătrîna.

— Exact, răspunse Buck Mulligan.

Stephen asculta, într-o disprețuitoare tăcere. Ea își înclină capul bătrîn în fața celui ce vorbește tare, a vrăciului, a doftorului ei: de mine, habar n-are. Și tot așa, în fața duhovnicului care, pentru groapă, îi unge cu mir tot hoitul, în afară de coapsele impure, căci zămisliță e din carnea bărbatului, nu după chipul și asemănarea Domnului, prada aceasta a șarpei. Și tot așa, în fața vocii

puternice care o silește acum să tacă și să privească temătoare și uimită.

— Înțelegi ce spune? o întrebă Stephen.

— Vorbiți franțuzește, nu-i așa, domnule? îl întrebă ea pe Haines.

Haines îi ținu cu încredere un discurs și mai lung.

— Vorbește irlandeza, interveni Buck Mulligan. Cunoști gaelica?

— Bănuiam eu, după cum sună, că-i irlandeza. Sinteți din apus, domnule?

— Sînt englez, declară Haines.

— E englez, spuse Buck Mulligan, și e de părere că în Irlanda trebuie să vorbim irlandeza.

— Sigur că așa s-ar cuveni, spuse bătrîna, și tare mi-e rușine că eu n-o pricep. Cei care știu s-o vorbească mi-au spus că e o limbă aleasă.

— Aleasă e puțin spus, vorbi Buck Mulligan. Irlandeza e minune curată. Mai toarnă ceai, Kinch. Nu vrei și dumneata o ceașcă?

— Nu, mulțumesc, domnule, răspuse bătrîna trecîndu-și brațul prin inelul bidoanului de lapte și dînd să plece.

Atunci Haines:

— Ai socoteala? N-ar fi mai bine să-i plătim, Mulligan?

Stephen umplu din nou cele trei cești.

— Socoteala, domnule? Bătrîna se opri locului. Cam șapte dimineți a cite o jumătate litru a doi peni, e șapte ori doi, adică un șiling și doi peni; mai sînt aste trei dimineți a cite un litru a patru peni, face un șiling și cu unu și doi peni face doi și doi, domnule.

Buck Mulligan oftă și, după ce-și umplu gura cu o coajă de piine unsă din gros cu unt pe amîndouă părțile, își întinse picioarele și începu să-și scotocească buzunarele pantalonilor.

— Plătește și fil vesel, îi spuse Haines, zîmbind.

Stephen umplu o a treia ceașcă, adăugînd cam o lingură de ceai care abia dacă dădu puțină culoare laptelui minunat; Buck Mulligan scoase la iveală un florin, îl răsuci între degete și strigă:

— Minune!

Și făcîndu-l să circule de-a lungul mesei, spre bătrîna, spuse:

— Nu-mi cere mai mult, scumpo. Ți-am dat tot ce-am putut.

Stephen puse moneda în palma șovăitoare a femeii.

— Îți datorăm doi peni, spuse el.

— Nu-i nici o grabă, domnule, răspuse ea, luînd banul. Nu-i nici o grabă. Bună ziua, domnule.

Făcu o plecăciune și ieși, urmată de cîntecul duios al lui Buck Mulligan:

*Inima inimii mele, dacă era mai mult
Mai mult aveai acum la picioare.*

Apoi, întorcîndu-se spre Stephen:

— Zău, Dedalus, sînt lefter. Dă fuga pînă la șandramaua de școală și adu-ne ceva gologani. Astăzi, barzii trebuie să bea și să petreacă. Irlanda așteaptă azi ca fiecare să-și facă datoria.

— Asta-mi amintește că azi trebuie să vizitez biblioteca voastră națională, spuse Haines, ridicîndu-se.

— Mai întâi baia noastră, se amestecă Buck Mulligan.

Întorcîndu-se spre Stephen îl întrebă drăgălaș:

— Azi e ziua ta de îmbăiere lunară, Kinch?

Și adresîndu-i-se lui Haines:

— Pentru bardul impur, a nu-și spăla jegul decît o dată pe lună e o chestiune de onoare.

— Întreaga Irlandă e scăldată de Golfstream, răspuse Stephen lăsînd miera să-i picure pe-o felie de piine.

Din colțul unde-și înnoada cravata ușoară în jurul gulerului larg al cămășii de tenis, Haines vorbi:

— Dacă-mi permiți, mi-ar face plăcere să-ți adun aforismele într-o culegere.

Mie îmi vorbește. Ei se spală, se îmbăiază, se freacă și se răs-freacă. Muștrări de sine. Conștiință. Și totuși, rămîne o pată.

— Aforismul cu oglinda crăpată a slujnicii ca simbol al artei irlandeze e grozav.

Buck Mulligan, lovindu-l cu piciorul pe sub masă pe Stephen, îi spuse cu multă căldură lui Haines:

— Așteaptă să-l auzi vorbind despre Hamlet.

— Nici nu doresc altceva, spuse Haines adresîndu-i-se tot lui Stephen. Tocmai la asta mă gîndeam, cînd a intrat biata bătrîna.

— O să-mi iasă ceva gologani? întrebă Stephen.

Haines rîse și, luîndu-și pălăria moale, gri, din cîrligul hamacului:

— De unde vrei să știu?

Făcu cîțiva pași spre ușă. Buck Mulligan se plecă spre Stephen și-i spuse cu brutalitate:

— Acum îți viri copitele. De ce-ai spus asta?

— Cum de ce? E vorba de scos gologani. De la cine? De la lăptăreasă? Sau de la el? Cap sau pajură. Atîta tot.

— I-am împuiat capul cu tine, spuse Buck Mulligan, și iată că tu te chiorăști la el ca un păduchios și dai drumul ironiilor tale sinistre de lezuit.

— Slabe speranțe și de la el și de la ea, continuă Stephen.

Buck Mulligan oftă tragic punînd mîna pe brațul lui Stephen:

— De la mine, Kinch.

Și schimbîndu-și brusc tonul, adăugă:

— La drept vorbind, cred că ai dreptate. Să-i ia naiba dacă merită altceva. De ce nu-i joci pe degete, ca mine? Lua-i-ar dracu pe toți. Trebuie să ne descurcăm.

Se ridică și, cu un aer grav, își desfăcu cordonul și-și scoase halatul, spunînd resemnat:

— Mulligan despuiat de veșminte sale.

Își goli buzunarele pe masă.

— Iată-ți cîrpa.

Apoi, punîndu-și gulerul tare și cravata rebelă, le vorbi, ca și neastîmpăratului lanț de ceas, ocărîndu-le. Mîinile i se înfundară în cufăr și răscoliră acolo pe cînd el cerea o batistă curată. Muștrări de conștiință. Doamne, trebuie să fixăm personajul. Îmi trebuie sc mînuși maro și ghețe verzi. Contrazicere. Mă contrazic pe mine însumi. Fie, mă contrazic. Istețul Malachi. Un proiectil negru și lăbărțat zbură din mîinile lui grăitoare.

— Iată-ți pălăria de Cartier Latin.

Stephen o ridică și și-o puse pe cap. Din prag, Haines le strigă:

— Veniți, flăcăilor!

— Sînt gata, răspuse Buck Mulligan, îndreptîndu-se spre ușă. Hai, Kinch. Cred că ai înfulecat tot ce-a rămas. Trecu pragul cu pași măsurați, grav și fără urmă de împotrîvire, și spuse aproape cu tristețe:

— Leșînd, se întîlni cu Butterfly.

Stephen, luîndu-și bastonul de frasin de lîngă perete, porni după ei; pe cînd coborau scara, trase masiva și greoaia ușă de fier și-o încuie, punînd cheia uriașă în buzunarul dinlăuntru al hainei.

La capătul de jos al scării, Buck Mulligan îl întrebă:

— Ai luat cheia?

— O am, spuse Stephen, trecînd înaintea lor.

Mergea primul. Îl auzea din spate pe Buck Mulligan biciuind cu prosopul de baie vîrfurile mai înalte ale ferigilor și ale buruienilor.

— Jos, domnule! Cum îndrăznești, domnule!

Haines întrebă:

— Plătești vreo chirie pentru turn?

— Douăsprezece lire, răspuse Buck Mulligan.

— Secretariatului de Stat pentru Război, completă Stephen, vorbind peste umăr.

Se opriă, apoi Haines, după ce examină turnul, spuse în concluzie:

— Iarna, cred că degeri, în el. L-ai botezat Martello, nu-i așa?

— A fost clădit la porunca lui Billy Pitt, cînd francezii stăpîneau marea. Dar al nostru e *omphalos*.

— Ce părere ai despre Hamlet? îl întrebă Haines pe Stephen.

— Nu, nu, strigă Buck Mulligan îndurerat. Nu sînt la înălțimea lui Thomas d'Aquina și a celor cincizeci și cinci de argumente fabricate de el ca să-și susțină teoria. Așteaptă pînă torn cîteva halbe în mine.

Se întoarse spre Stephen și netezindu-și colțurile vestei de culoare galbuie, îi spuse:

— Sub trei halbe n-ai să izbutești, nu-i așa, Kinch?

— Părerea mea așteaptă de atîta vreme că poate să mai aștepte încă, răspuse Stephen, apatic.

— Mă faci să mor de curiozitate, spuse Haines, binevoitor. E cumva un paradox?

— Ei! făcu Buck Mulligan. Sîntem cu mult dincolo de Wilde și de paradoxuri. E cît se poate de simplu. Kinch' dovedește cu ajutorul algebrei că nepotul lui Hamlet e bunicul lui Shakespeare și că el însuși e umbra propriului său tată.

— Cum? se miră Haines, arătîndu-i cu degetul pe Stephen. El însuși, adică el?

Punîndu-și prosopul la gît ca pe un patrafir, Buck Mulligan, care se prăpădea de rîs, îi șopti la ureche lui Stephen.

— O, umbră a lui Kinch, bătrînel! Iafet în căutare de tată!

— Dimineața sîntem totdeauna obosiți, îi spuse Stephen lui Haines. Și-ar fi o poveste cam lungă.

Buck Mulligan, trecînd din nou înaintea lor, își ridică brațele spre cer:

— Doar sfînta halbă e în stare să-i dezlege limba lui Dedalus.

— Vreau să spun că turnul și faleza aceasta îmi evocă oarecum castelul Elsinore. A căruia temelie stă povîrînită-n mare, nu-i așa?

Buck Mulligan se întoarse brusc spre Stephen, dar nu spuse nimic. În clipa aceea de luminoasă tăcere, Stephen își văzu limpede

costumul de doliu prăfuit și jalnic între vestmintele lor de culoare deschisă și veselă.

— E o poveste minunată, spuse Haines, făcându-i din nou să se oprească.

Ochi, palizi ca marea în răcoarea vântului, mai palizi încă, siguri și prudenți. Cîrmuitorul mării privea spre sudul golfului pustiu, unde nu se zărea decât firul de fum al vasului poștal, întins pe strălucirea orizontului, și pînza unei corăbii care plutea în zig-zag, în fața Muglinului.

— Am citit undeva o răstălmăcire teologică a poveștii, spuse el dus pe gînduri. Noțiunea de Tată și Fiu. Fiul străduindu-se să se identifice cu Tatăl.

Imediat, Buck Mulligan le arătă o față năpădită de zîmbet. Îi privi; gura frumos desenată i se deschise a voioșie; ochii, din care își alungase brusc orice licărire de inteligență, începură să-i clipească, cuprinși de o veselie nebună. Își clătina încoace și încolo capul, moale ca de marionetă, sub borurile largi și blegi ale panamei, și începu să declame cu o voce plină de fericire puerilă și liniștită:

*Un tip, așa ca mine, o să găsești mai rar
Mi-a fost evreică mama și tata porumbel.
Degeaba vrea Dulgherul să mă-nteleg cu el.
Deci beau pentru apostoli și beau pentru Calvar.*

Și ridicînd un deget preventiv, continuă:

*Iar celui care crede că nu aș fi divin
Un strop nu-i dau, cînd apa o voi preface-n vin
Ci o să-nghit o apă stătută-n poloboace
Atunci cînd iarăși vinul în apă-l voi preface.*

Strînse cu putere în brațe, în semn de adio, bastonul lui Stephen, porni în goană spre-un colț stîncos al falezei, mișcîndu-și brațele pe lîngă coapse ca pe niște aripiare de pește sau ca pe niște aripi de pasăre gata să-și ia zborul, și declamă mai departe:

*Adio! Vreau lui Petru să-i spuneți, dinadins
Că Fiul sfînt pornit-a spre Tatăl său de sus.
Lui Pavel dați-i veste că moartea am învins
Pe muntele Măslinilor e vînt și, deci, m-am dus...*

Alergă în fața lor spre grotă extrem de adîncă, săltîndu-se sprinten, fluturîndu-și minile ca pe niște aripi, pe cînd pălăria moale și turtită fremăta la adierea vîntului proaspăt care îi purta strigătele scurte, ca de pasăre.

Haines, care pînă atunci își mai stăpînise rîsul, veni lîngă Stephen și-i spuse:

— Fără îndoială că n-ar trebuie să rîdem. S-ar putea zice că-și cam rîde de cele sfînte. Asta nu fiindcă aș fi eu cine știe ce credincios. Totuși, veselia lui face lucrurile oarecum inofensive, nu ți se pare? Cum ți spunea? Iosif Dulgherul?

— Balada lui Isus Glumețul, răspuse Stephen.

— Oh, făcu Haines, ai mai auzit-o?

— De trei ori pe zi, după masă, spuse Stephen, laconic.

— Nu ești credincios, așa-i? Întrebă Haines. Credincios în sensul îngust al cuvîntului. Lumea creată din nimic, minunile și Dumnezeuul concret.

— Pentru mine cuvîntul credincios n-are decât un singur sens, răspuse Stephen.

Haines se opri ca să scoată din buzunar o tabacheră netedă, de argint, pe care clipea o piatră verde. O deschise apăsînd pe resort cu degetul mare și o întinse spre Stephen.

— Mulțumesc, spuse acesta luînd o țigară.

Haines se servi și el, apoi închise cu pocnet capatul. Puse tabachera înapoi în buzunar, scoase din vestă o brichetă de nichel, suci roțița și, după ce-și aprinse țigara, îi oferî lui Stephen, în căușul palmelor, flacăra fitilului.

— Firește, continuă el cînd porniră iar. Ori crezi, ori nu crezi, nu-i așa? Eu, personal, nu prea accept ideea unui Dumnezeu concret. Bănuiesc că n-o susții...

— Dumneata pe semne că vezi în mine un groaznic specimen de liber cugetător, răspuse Stephen posomorît.

Mercea înainte, vorbind numai cînd era întrebat, tîrîndu-și bastonul pe lîngă el. Virful de metal îl urma ușurel pe potecă, scrîșnindu-i lîngă călcîie: prietenul meu intim care merge după mine strigînd Steeeeeeeephenn. O diră sinuoasă de-a lungul potecii. Diseară au să calce pe ea, cînd s-or întoarce, pe întuneric. Haines vrea cheia. Cheia îmi aparține, căci eu plătesc chiria. Mînînc pîinea lui amară. Să-i dau și cheia. O să mi-o ceară. I-am citit asta în ochi.

— La urma urmei, începu Haines...

Întors spre el, Stephen văzu că privirea rece care-l măsura nu era de loc răuvoitoare.

— La urma urmei, cred că te poți elibera. Mi se pare că ești singur stăpîn pe dumneata.

— Sînt slugă la doi stăpîni, spuse Stephen, un englez și o italiancă.

— Italiancă? făcu Haines.

O regină țicnită, bătrână și geloasă. În genunchi în fața mea.

— Și mai există un al treilea, continuă Stephen, un al treilea care are nevoie de mine pentru lucruri mărunte.

— Italiancă? repetă Haines. Cum adică?

— Imperiul britanic, răspune Stephen făcându-se roșu la față, și sfînta biserică romano-catolică și apostolică.

Înainte de-a vorbi, Haines își desprinsese de pe buza de jos cîteva firisoare de tutun.

— Asta pot s-o înțeleg, spuse el calm. Aș îndrăzni chiar să spun că un irlandez așa trebuie să gîndească. Noi, englezii, avem sentimentul că nu v-am tratat prea drept. Firește, istoria e de vină.

Titlurile pompoase și puternice își sunau triumful clopotelor de bronz în memoria lui Stephen: *Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*; creșterea lentă, modificările ritualului și ale dogmei aidoma cu propria și prețioasa lui gîndire, o alchimie de stele. Simbolul apostolilor în liturghia papei Marcellus, vocile contopite într-una, întonînd un solo al credinței: și în dosul cînte-cului acestuia, îngerul de pază al bisericii militante, dezarma și amenința căpeteniile ereticilor. O hoardă de ereziarhi pusă pe goană cu mitrele strîmbe: Fotius și stirpa lui de zeflemişti căreia îi aparținea și Mulligan; apoi Arius, războindu-se o viață întreagă împotriva consubstanțialității Fiului și-a Tatălui; și Valentin, lepădînd cu dispreț trupul pămîntesc al lui Crist, și subtilul eretic african Sabellius care susținea că Tatăl era el însuși propriul său Fiu. Cuvintele de mai adineaori ale lui Mulligan, spuse ca să-și bată joc de străin. Deșartă batjocură. Hăul îi așteaptă, cu siguranță, pe toți cei care țes vînt; le ies în întîmpinare sfîdîndu-i, dezarmîndu-i și zdroyndu-i cumplitii îngeri războinici ai Bisericii. Oastea lui Mihail care o apără din totdeauna cu scutul și cu lancea, la ceasul bătăliei.

Bravo! Bravo! Aplauze prelungite. *Zut! Nom de Dieu!*

— Firește, spunea vocea lui Haines, eu sînt britanic și gîndesc ca atare. Pe de altă parte, n-aș avea nici un chef să-mi văd țara în mîinile evreimii germane. Și, în ceasul de față, mă tem că asta e problema noastră națională.

Doi bărbați, în picioare pe marginea falezei, pîndind marea: un om de afaceri, un marinar.

— Se duce spre Bullock Harbour.

Marinarul dă din cap oarecum disprețuitor, arătînd spre nordul golfului.

— Acolo apa are cam cinci brațe. Și-o să fie cărat într-acolo de fluxul de la ora unu. Azi se împlinesc nouă zile.

Omul care s-a înecat. O barcă cu pînze, virînd în jurul golfului pustiu, în așteptarea balotului umflat, țîșnit din fundul apelor, care își va legăna spre soare fața puhavă, albă de sare. Lată-mă!

Începură să coboare poteca întortochiată care ducea la golf. Buck Mulligan stătea în picioare pe o stîncă, numai în cămașă; cravata neprinsă în agrafă îi flutura peste umăr. Un tînar care se agățase de un colț de stîncă, lîngă el, își mișca încet, ca o broască, picioarele verzi în gelatinoasă adîncime a mării.

— Frate-tău e cu tine, Malachi?

— E jos, la Westmeath. Cu Bannoni.

— Tot acolo? Am primit o carte poștală de la Bannon. Află că a dibuit o bucățică dulce și tînră. Îi zice Poza Mică.

— Instantaneu, ai? Expunere scurtă.

Buck Mulligan se așază să-și deschie ghețele. Un bărbat ceva mai vîrstnic își scoase la iveală, lîngă pîntenul stîncii, fața roșie și gîfîitoare. Se cățără din piatră în piatră, apa îi luca pe țeastă și pe cununa de păr cărunt, apa îi șiroia în valuri mici pe piept și pe pîntec, și-i țîșnea din chiloții negri și grei care-i atîrnau în jurul coapselor.

Buck Mulligan făcu loc lîngă el avalanșei acestuia greoaie și, privind spre Haines, se închină pios, atîngîndu-și cu unghia degetului mare fruntea, buzele și osul pieptului.

— Seymour e iar în oraș, spuse tînărul, prinzîndu-se din nou de pîntenul stîncii. A lăsat bată medicina și încearcă la armată.

— Ei, drăcie! făcu Buck Mulligan.

— Pleacă săptămîna viitoare, să toacească. O știi pe roșcovana aia din Carlisle, Lily?

— Da.

— Vrăjea cu el, noaptea trecută, pe chei. Taică-său e putred de bogat.

— I s-a umflat burta?

— Întreabă-l pe Seymour, nu pe mine.

— Seymour, ofițer tîmpit, făcu Buck Mulligan.

Dădu din cap aprobîndu-se singur și, pe cînd își scotea pantalonii, rosti în picioare următorul truism:

— Roșcovanele, cînd fac chestia aia, parcă sînt capre.

Apoi, parcă speriat pe neașteptate, își pipăi bustul pe sub cămașa umflată de vînt.

— S-a dus a douăsprezecea coastă, strigă el. Sînt Uebermensch.
Kinch știrbul și cu mine, sîntem supraoameni.

Se căzni să scape de cămașă și o aruncă spre spate, peste
celelalte vestimente.

— Ai de gînd să te vîri aici, Malachi?

— Da. Fă-mi loc în pat.

HENRY MOORE: Pagină de carnet



Tînărul se împinse cu putere înapoi în apă și, din două mișcări
prelungi și precise, ajunse în mijlocul golfulețului. Haines se așază
pe o stîncă și începu să fumeze.

— Nu intri? îl întreabă Buck Mulligan.

— Mai tîrziu, îi răspunse Haines. Nu pot, cu mîncarea în gît.
Stephen făcu stînga împrejur.

— Eu plec, Mulligan.

— Lasă-mi cheia, Kinch, să nu-mi ia vîntul cămașa.

Stephen îi întinse cheia. Buck Mulligan o așază peste vraful
de haine.

— Și doi peni, pentr-o halbă. Aruncă-i colo.

Stephen aruncă doi peni pe grămada moale. Îmbrăcat, dezbrăcat.
Stînd drept, cu palmele lipite în fața pieptului, Buck Mulligan rosti
solemn:

— Cine pe săraci îi fură, pe Dumnezeu împrumută. Așa grăit-a
Zarathustra.

Și trupul lui durduliu se prăvăli în apă.

— Ne revedem curînd, spuse Haines întors spre Stephen
care pornise în sus, pe potecă, și zîmbind încă la amintirea
irlandismului deslănțuit.

Corn de bivol, copită de cal, zîmbet de saxon.

— La Corabie, strigă Buck Mulligan. Douăsprezece jumătate.

— Bine, spuse Stephen.

Se înălța pe coturile potecii.

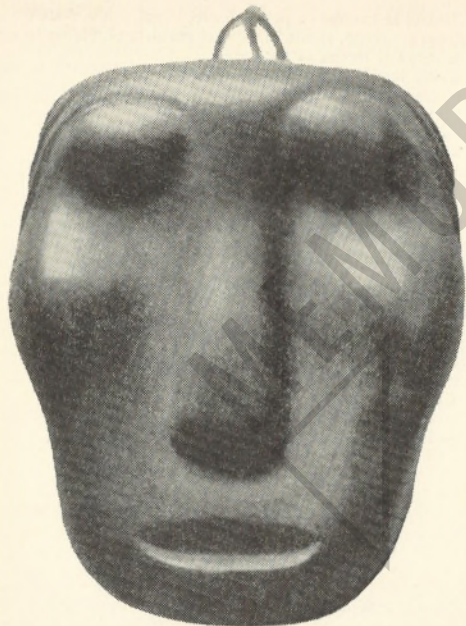
*Liliata rutilantium
Turma circumdet
Jubilantium te virginum*

Nimbul cenușiu al preotului în firida în care se îmbracă, discret.
La noapte nu mai vreau să dorm aici. Și nici acasă nu pot să
mă duc.

O voce cu sunete plăcute și prelungi îl chema din mare. La
cotitură, Stephen își flutură mîna. Vocea îl strigă din nou. Un cap
lucios și castaniu, de focă, departe, pe mare, rotund.

Uzuratorul.

În romînește de GELLU NAUM
și SIMONA DRĂGHICI



HENRY MOORE: Mască

JAMES JOYCE

Muzică de cameră

Aud mereu tumultul apelor
Cu mugete sparte,
Trist ca un pescăruș stingher sburînd,
În fața-i departe,
Cînd vînturi plîng pe-ntînsul apelor,
Veșnic deșarte.
Reci vînturi, vînturi sure-aud suflînd
Sub pasu-mi oriunde
Aud gemînd noianul apelor
Ascunse, afunde.
De-i noapte-ori zi le-aud mereu curgînd
Vii, umbrele unde.

În romînește de TAȘCU GHEORGHIU

Cîntec

Fată cu părul de aur,
Ieși la fereastră, te rog !
Te-aud, te-aud îngîinînd
Un cîntec vesel, cu foc !
Iată, mi-am închis cartea —
Nu, nu mai vreau să citesc !
Mă uit la albele flăcări
Ce pe podea dănțuiesc.
Lăsat-am cartea de-o parte,
Și din odaie-am ieșit:
Te-am auzit pe-ntunerice, —
Cîntecul ți-am auzit,
O, cum cîntai tu, în noapte,
Un cîntec vesel, cu foc !
Fată cu părul de aur,
Ieși la fereastră, te rog !

În romînește de PETRE SOLOMON

Pe plaja de la Fontana

Gemînd şindriila-n vînt răsună,
Nebune scînduri gem în grind;
Şi-o mare sură prund adună,
Cu mîl de-argint.

În valuri gri, mai reci şi-n vînt
Gemînd, la cald, l-înfăşur tandru,
Şi-ating şi braţu-i tremurînd,
De băieţandru.

În jur e spaimă, vâl cernit
De spaimă cade-asupra firii
Şi-n piept, ce-adînc neţărîmurit
Chinul iubirii!

Simple

O bella bionda
Sei come l'onda?

Din roaă şi din nimbul scînteilor fragil
O pînză de tăcere urzeşte recea lună
În lînîştea grădinii în care un copil
Foi de salată simple şi fragede adună.

Şi stele-aprinde-n păru-i lunara roaă vie
Cînd fruntea i-o-nfioară sărutul lunii pal
Şi culegînd ea-ngîndă molcom o melodie:
Eşti blondă, cum e unda, frumoasă ca un val!

De-aş fi avut urechea de ceară să mă apăr
Şi aria copilei să-mi zboare pe la tîmple
Cu suflul în zale împotrivit şi teafăr
De ea, culegătoare, sub lună,-a celor simple.

O floare dăruită ficei mele

Suav trandafirul alb şi suave
Mîinile-i care l-au întins
Suflatu-i prins de palori mai frave
Decît valul vremilor stîns.

Mîndră, ca roză mai gingaşe poate —
Minune-a virginei stihii —
Tu-nvălui în priviri curate
Copila-mi cu vine-azurii.

În romîneşte de TAŞCU GHEORGHIU

Ecce Puer

Din negrul trecut
un fiu s-a născut.
Chin şi voioşie
inima-mi sfîşie.

Viaţă-n leagăn — calmă
şi-ntînsă ca-n palmă.
Să-l umple privirea
Mila şi iubirea.

Tînăra viaţă,
pe sticlă — o ceaţă.
Lume nouă iară
vine ca să piară.

Pruncul doarme dus.
Un bătrîn s-a dus.
O, fie-ţi iertat
fiul — tată-uitat!

În romîneşte de MARCEL BRESLAŞU

* Aceste versuri au fost scrise cu prilejul naşterii nepotului lui James Joyce şi la cîteva săptămîni după moartea propriului său tată — John Joyce.

Mărturisiri despre James Joyce

...Acum despre experimentul dumitale literar. Este un lucru considerabil pentru că ești un om considerabil și în compoziția dumitale congestionată aști un puternic geniu al expresiei. Dar nu cred să duci undeva. Elaborînd, ai întors spatele oamenilor obișnuți, nevoilor lor elementare, timpului lor limitat și puterii de înțelegere. Care-i rezultatul? Ghicitori vaste. Ultimele două lucrări ale dumitale au fost mai amuzante și mai interesante de scris, decît vor fi de citit vreodată.

H. G. WELLS

James Joyce spunea mereu că în inima unui om nu e loc decît pentru un singur roman (pe vremea aceea nici nu începuse să lucreze la *Ulysses*), și că dacă scrie, totuși, mai multe, nu e decît unul și același roman, mascat în mod artificial prin alte cuvinte.

ITALO SVEVO

Există la James Joyce ceva care te face să te gîndești la marii scriitori ai Renașterii: această poftă formidabilă de a exprima viața, viața în totalitatea ei, ceea ce a fost caracterul distinctiv al unui Rabelais ca și a unui Montaigne, a unui Shakespeare ca și a unui Cervantes, a unui Rubens ca și a unui Tintoretto. Este tulburător să te gîndești că trei secole după La Bruyère și celebra frază inițială prin care debutează «Caracterele», descoperirea vieții constituie încă o asemenea atracție pentru unele spirite, încît o pot vedea cu ochii noi.

EDMOND JALOUX

...Trebuie să observăm că scriind «Oamenii din Dublin», «Portret al artistului» și «Ulysses», James Joyce a făcut la fel ca toți eroii naționali irlandezi ca să atragă respectul intelectualilor din toate țările pentru Irlanda. Opera sa redă Irlanda, sau mai curînd dă tinerei Irlande, o fizionomie artistică, o identitate intelectuală; ea face pentru Irlanda ceea ce opera lui Ibsen a făcut, la timpul său, pentru Norvegia; aceea a lui Strindberg pentru Suedia. ... Pe scurt, se poate afirma că prin opera lui James Joyce, Irlanda își face o apariție senzațională în marea literatură europeană.

VALÉRY LARBAUD

...Nu încipe încă deodată că între realism, neo-realism, realism magic, Proust, Joyce și Sachlichkeit, și chiar suprealism, există raporturi destul de strînse care-l interesează pe cineastul cult. ...

UMBERTO BARBARO

Se știe că opera lui Joyce e un sistematic monolog interior, cea convorbire neîntreruptă pe care omul viu o poartă cu sine însuși, e o operă de-o îndrăzneală deconcertantă.

LUIGI RUSSO

Joyce a reușit să zugrăvească cele mai mărunte detalii psihologice, are iscusința monologului interior, dar esența nu se poate bea așa cum e, ea trebuie diluată cu apă. Joyce e un scriitor pentru scriitori.

ILYA EHRENBURG

Ca scriitor mi-am îndreptat întotdeauna privirea mai mult spre secolul XIX, decît spre al XX-lea; iar dintre marii romancieri ai veacului nostru, la cei de felul lui Proust, James, Conrad, Joyce, Joyce din *Dubliners*, și Thomas Mann, de exemplu, care derivă cu toții direct din secolul trecut. ...

GIORGIO BASSANI

Am adunat *Ulysses* frîntură cu frîntură din revista americană *Little Review*, și ani de-a rîndul n-am știut că era istoria unei singure zile în Dublin. Dar petrecînd între șapte și opt mii de zile în Dublin n-am pierdut din vedere nici realismul cărții nici poezia ei. N-am ars-o; și nici nu m-a dezgustat. Dacă domnul Joyce va dori din parte-mi o atestare ca autorul unei capodopere literare i-o voi da cu tot dinadinsul și cu sincer entuziasm.

G. B. SHAW



DAN GRIGORESCU

Joyce irlandezul

Se distinge în literatura anglo-saxonă o adevărată tradiție a non-conformismului irlandez. Bineînțeles, nu e indiferent dacă insatisfacția scriitorilor din această « primă colonie a coroanei engleze » (care era, în același timp, « colonia rămasă cea mai departe de cucerirea totală ») a produs o artă a sarcasmului, înregistrând largi ecouri ale evenimentelor din planul social, sau dacă protestul antifilistin (manifestat, poate, cu aceeași vehemență iconoclastă) se îndrepta mai ales împotriva unor canoane stilistice conservatoare. Direcția de dezvoltare a literaturii de tipul Swift—Sheridan—Shaw nu poate fi, în nici un caz, confundată cu aceea exprimată de efortul de înnoire a cuvîntului din paginile lui Wilde, Yeats, George Moore. Ele însă nu se exclud. Adevărul e că, la o privire mai atentă, nici această din urmă orientare literară nu poate fi judecată la nivelul « arabescului verbal »; că și aici se descifrează adesea un autentic dramatism al existenței, măturisit uneori direct. El corespunde unei aspirații (formulată, e drept, mai puțin limpede) spre frumusețe. Nu o dată, în limitele concepției care guvernează această creație, idealul de puritate a condus pe scriitori pe un drum care se depărta de acele regiuni ale vieții unde se plămădea însăși puritatea. Negurile, așternute (uneori cu bună știință chiar de artiști) pe acest drum desășurat în amănitoare serpentine, nu pot să acopere, însă, cu totul acele melesuri de unde, însetați de aer curat, pornea opera lor.

Cazul lui Joyce este, sub acest raport, de o tragică elocvență. Cel căruia în copilărie i se spunea *Sunny Jim*, Jim cel vesel, avea să rămână în memoria cunoșcîtorilor din anii maturității ca un trist *Dedalus* (nume frecvent în scrierile sale), neaflînd ieșirea din labirintul construit de el însuși. Așa cum au constatat unii biografi ai săi* chiar din anii în care « Jim cel vesel » nu încetase să mai existe, o neliniște vecină cu spaima începuse să caracterizeze trăirile adolescentului de la colegiul iezuit Belvedere. Rare sînt cazurile în care tragismul existenței să se exprime cu atita amărăciune în operă. Poate că nici viața lui Kafka, petrecută sub semnul unor sfîșietoare incertitudini, nu e sugerată de creația lui cu atita acuitate ca în cazul lui Joyce. Cel care credea că literatura are obligația să exprime « sentimentul sfînt al bucuriei », care își stabilea etimologia numelui plecînd de la francezul *joyeuse* sau de la latinescul *joco*, va înregistra cu și mai teribilă durere năruirea idealurilor sale.

E, oare, o coincidență că, asemenea compatriotului său Shaw (care, înaintea creării primelor piese de răsunset, a scris un eseu despre Ibsen), Joyce

* Matricla Hutchinsers. *James Joyce's World*. Methuen, 1957 și Kevin Sullivan. *Joyce Among the Jesuits*, Columbia University Press, 1958.

debutează sub semnul operelor dramaturgului norvegian? În 1899, piesa *Contesa Kathleen* a lui Yeats provocase un adevărat scandal. Sinceritatea aspră cu care erau înfățișate tămișii irlandezi, contrazicând viziunea idilică, devenită tradițională pe scena teatrului din Dublin, Joyce a fost singurul student al universității care a refuzat să semneze protestul redactat împotriva piesei. Argumentele tânărului de 17 ani topeau laolaltă apelul la adevăr și concepția despre libertatea artistului înțeleasă ca o datorie exclusivă de « a se constitui prizonier numai al propriei opere. În sprijinul acestei demonstrații era citat teatrul lui Ibsen pe care, însă, paradoxal, Joyce îl socotește ca « dă răsunos marilor întrebări puse de societatea contemporană ».

El va păstra, în întreaga lui creație, acest respect înflorat pentru adevăr, spus răspicat împotriva convenției romănțioase. « Am o stimă, dacă vrei superstițioasă față de adevăr » – avea să-i scrie el fratelui său, mulți ani după incidentul provocat de *Contesa Kathleen*. Și va nutri în permanență convingerea că regăsește adevăr în dramele lui Ibsen și, mai târziu, în cele ale lui Hauptmann: de altminteri, va traduce în zori (atras – după cum mărturisea – de prezentarea adevărului social), iar singura lui piesă, *Exilații*, va dovedi influența ibseniană.

Primii ani ai acestui secol nu pot fi discutați, în istoria culturii irlandeze, fără a aminti de existența unui tânăr de 20 de ani, studentul firav și blond pe care-l chema James Joyce. Era o perioadă în care scriitorii grupai în jurul lui Yeats, Synge și Moore, încercau să dea prestigiu culturii irlandeze, să o integreze în vasta mișcare a valorilor europene, împotriva izolării orgolioasă predicată de intelectualitatea sovăină a « lui Verzi ». Joyce nu s-a alăturat grupului Yeats; dar simpatia lui (declarată încă de pe atunci) înclină spre această operă de împotrărire a literaturii și artei din țara lui.

Poziția lui anti-conservatoare poate fi detectată încă din vremea începuturilor paradoxale lui creații; paradoxală, provocând un neputzibil sentiment de surpriză, cum este, de pildă, acela pe care-l încerci cînd afli că, în aceeași vreme în care folosea esul *Noua dramaturgie a lui Ibsen* (publicat în *Fortnightly Review*) ca pe un prilej de a ataca violent ipocrizia și dulcogăria, pamfletarul putea compune versuri de o delicată vibrație, traduce Verlaine, cultiva melancolia sonoră, în tradiția liricii elizabetane. Nimic nu prevestea fraza abruptă, expresia crudă, construcția critică din operele sale ulterioare.

Oameni din Dublin, de pildă, culegerea de nuvele care și-a așteptat ani în șir editorul, e mai evident legată de literatura naturalistilor francezi decât de propriile romane de mai târziu. Dar nici influența școlii lui Zola nu poate să explice înclinația lui Joyce spre recrearea realității psihologice profunde, în care (asemenea, cîndva, lui Stendhal) tînea să pătrundă fără podoba împovătoare a metaforei. Trăsăturile de caracter ale personajelor se desprind dintr-un vălășag foarte greu de definit, din trăiri adesea nebulose și contradictorii.

Unii exegeți¹ au văzut aici, în succesiunea cronologică a novelor (mărturisită, de altminteri, de autor, ceea ce, după părerea noastră, face ca discuția să fie inutilă) un pretext pentru înșiruirea simbolurilor teologale ale virtuților. Alții² au crezut că pot descifra ordinea tradițională a păcatelor capitale și a virtuților cardinale. Speculațiile de acest gen se dovedesc, însă, cu totul exterioare, de vreme ce virtuțile (indiferent de ordinea în care ar fi înșiruite,

sînt încălcate într-o manieră care demonstrează o concepție unică, aceea filistină a « păcătoșilor ». Tom Kernan din *Grația*, care trece dezinvolt din cabaret în biserică; Holohan (*Mama*) care fură banii unei biete femei, fac parte din categoria de oameni prezentați de Shaw în *Cosletă* însuși a lui John Bull, căioasă replică la idealizarea « patriarhalei » Irlandă. Ca într-o viziune apocaliptică, într-un fantastic macabru ca în Rollinat, totul se descompune, frumusețea se risipește definitiv, văzduhul se umple de duhuri pestilențiale, pînă și zăpada care cade peste Irlanda are ceva de diluviu prevestind moartea. Dacă succesiunea novelor o respectă pe aceea a păcatelor din Evanghelie, ea nu face decît să sublinieze corespondența dintre moravurile unei epoci și ipocrizia religioasă pe care fostul elev al colegiului iezeit o va urî întreaga viață. La urma urmei, de ce nu l-am crede pe autorul însuși care, într-o scrisoare din 1905 adresată fratelui său, stabilea o corespondență între suita novelor și aceea a amintirilor sale din copilărie, apoi din adolescență, urmate de însemnări din anii maturității, toate culminînd cu « întîmplări ale vieții publice din Dublin »? De ce s-ar complica sensurile operii lui Joyce chiar și acolo unde intenția de complicare nu există din partea autorului?

Tehnica naturalismului, viziunea dezagregării, atmosfera neagră, de mistere, înconjoară o tematică ale cărei rădăcini reale sînt ușor de descoperit. Simbolismul lui Rollinat (dar și al lui Maeterlinck din *Interior*) se însoțește aici cu expresionismul pictural (grupul « Die Brücke » fusese constituit cu cîțiva ani în urmă) pentru a înfățișa chipul unei realități cutremurătoare, dar care nu e surprinsă în aspectele ei cu semnificații mai largi. Drama eroilor săi e uneori grotescă, altelei de dimensiuni hiperbolice. Joyce nu mai pianota o *Muzică de cameră* (sub acest titlu fusese publicate, după chinuloare experiențe editoriale, versurile sale); acordurile erau mai puternice, de dans macabru; dar nu aveau – și niciodată opera lui nu va surprinde – rezonanțe simfonice. Chiar dacă a deseriș cu minuire orșul, cu « răbdarea unui pictor figurativ », Joyce a făcut din el o adevărată necropolă în care corupția fizică și morală a uelsi viață; fantastic și burlesc; și, în același timp, terorizant. Într-o necropolă peste care cad ninsori « ca în ziua Judecării de Apoi », nu pot cînta orchestre.

George Russell, prieten cu artiștii din grupul Yeats-Moore, îl declarase lui Joyce, cu cîțiva ani în urmă: « Nu e destul haos în dumneata ca să ai din creă o lume ». Acum, în *Oameni din Dublin*, se dovedea că tînarul scriitor alcătuse o întreagă lume, fără să fi avut nevoie de haos. Implicațiile alegorice duc la corespondențe reale, logice. Cartea, publicată la intervenția lui Ezra Pound, a fost întîmpinată de o critică amabilă, dar lipsită de entuziasm; în tot cursul primului an de la apariție n-au fost vîndute decît 499 de exemplare. Era limpede că adevăratul sens al cărții nu fusese înțeles.

Dublinul ale cărui străzi și cafenele, a cărui viață e descrisă alt de amănunțit, era orașul unor înverșunate lupte politice. Și ele sînt cîteodată descoperite în opera lui Joyce. În 1891, el scrisese un poem intitulat *Et tu, Healy*, pamflet împotriva unui politician, Fin Healy, ale cărui intrigi duseseră, în cele din urmă, la răsturnarea lui Parnell, fruntașul luptei pentru independența Irlandei. În viziunea copilului de nouă ani, Parnell era Cezar, Healy era Brutus, ucigașul prin trădare a protectorului său. Aceste amintiri ale unor ani îndepărtați apar și în *Oameni din Dublin*. Holohan, de pildă, hotărât fără scrupule, e simbolul trădării, al meschinăriei, este, cum aveau să descopere comentatorii, « luda, Calin, Iago, Rosenkrantz, Guildenstern sau Healy ».

Bătăjocirea celor sfinți, tomă care revine obsedant în nuvele, luînd adesea dimensiuni înspăimîntătoare, ne descoperă, la o analiză mai atentă și alte

¹ Jean Paris, *James Joyce par lui-même*, Le Seuil, 1957.

² Joseph Majault, *Joyce, Classiques du XXe siècle*, Editions Universitaires, 1963.

semnificații decât cele de ordin teologal. E adevărat totuși că Joyce conferă crimelor făptuite de oameni, proporții universale. Cînd cele trei creaturi hidoase, numite parodistic « cele trei grații » bătrînele decăzute din *Surorii*,ucid un preot, copleșit de gravitatea păcatului său, un biet nenorocit, care putrezește încetul cu încetul, cerul și pămîntul, cei vii și cei morți asistă la făptuirea crimei.

Tînărul care își pierde învîțătorul, singurul sprijin moral al existenței sale, trăiește această împrejurare cu o intensitate răscolitoare, amintind dureroasă revelația a morții ecaterinei din *Surorii*, viitorul Stephen din *Portretul artistului*, în drama sa care antrenează întregul univers?

E, desigur, greu de înțeles atmosfera aceasta stranie, unde totul se amplifică halucinant, dacă nu ne gîndim la mediul specific irlandez unde se desfășoară dramele *Oamenilor din Dublin*. În insula în care atotputernicia clerului catolic se vedea contrariată de rezistența surdă a unei populații credincioase unui creștinism primitiv, unde tradițiile religiei celtice mai erau respectate în unele așezări izolate, era și firesc ca luptele religioase să ia asemenea proporții. Încă dinaintea represiunilor ordonate, în secolul al XVII-lea, de Cromwell, țărani irlandezi vedeau în preoții catolici niște aliați ai ocupanților englezi. De atunci, acest sentiment se adîncise și mai mult, ciocnirile politice fiind aproape întotdeauna însoțite de implicații religioase. La aceasta s'ar adăuga ura fostului elev al Colegiului Belvedere, cel care, la sfîrșitul unui an școlar, a refuzat să se prezinte la examenul de catehism. Astfel, se explică, poate, frecvența cu care apare aici motivul teologic, exacerbat pînă la acel absurd, de pildă, din marea rostită de Gabriel Conroy din *Cei morți*, descoperind întreaga alcătuire hidoasă a vieții pe care o trăise cei din preajmă.

Pictura descrierii e violentă și sumbră; ani copilăriei, ai tineriei, potrecuți în acest oras, cereau să fie răzбunați. Evoluția autorului spre negarea tradiției filistine a burgheziei irlandeze constituie substanța *Portretului artistului ca om tînr*. Desenului halucinant (dar precis) din *Oamenii din Dublin* îi la locul simbolului pe care, în ani următori, Joyce îl va transforma « în rașinea de a fi și în fermentul » * scrierilor sale. Împrejurările epice ale *Portretului* nu depășesc obișnuitul: un scriitor prezintă transformarea unui băletandru crescut în atmosfera catolică, într-un apostat a cărui unică religie va fi arta. După ce parcurge etapele tradiționale ale evoluției juvenile (fervearea mistică, impulsurile sexuale, părăsirea credinței, ambițiile literare, primele creații) **, eroul — eliberat de constrîngerile obiceiurilor — ajunge în pragul unei vieți libere. Dar, în acest cadru atât de simplu, apar nenumărate corespondențe, care fac din *Portret* o operă construită în parte pe date ale realului, în parte pe simbolistică.

Acest « Telemac modern » care e Stephen Dedalus, eroul cărții, reprezintă, după cum crede Valéry-Larbaud, « omul care rămîne deoparte de amestecul de interese și de pofte care-i animă pe oamenii activi; omul de știință, omul fanteziei, stînd în defensivă, cu toate forțele absorbite de dorința de a cunoaște, a înțelege și a exprima » ***. De la bun început, deci, eforturile de descriere a simbolurilor din *Portret* ar trebui îndreptate în direcția aflării sensului lor de cunoaștere. Joyce nu urmărește simbolul irațional, construcția arbi-

trară, întâmplătoare. Stephen Dedalus este, așa cum s-a observat, personificarea omului care se eliberează de teroarea trecutului animalic: Thezeu, găsește, în fundul labirintului, pe Minotaur (simbol al teluricului) și-l ucide. În același timp, însă, el devine, pe măsură ce înaintează, prizonier al propriei opere, într-o asemenea măsură, încît nu mai e în stare să recunoască urma minilor sale în zidurile pe lângă care trece, obsedat de groaza că nu-i mai este dat să găsească ieșirea. Un simplu fir înșă ajunge să conducă pe cel care s-a răscălit, înăpoi, sub orizontul larg, eliberîndu-l definitiv de spaime. Anii de colegiu, înțunați de teama păcatului, de viziunile apocaliptice sugerate de predicatorii care vorbesc despre pedepsele infernului, sînt lăsați în urmă și studentul își cîștigă tot mai mult independența, ridicîndu-se împotriva orașului și a lui Dumnezeu, ieșind din coridoarele labirintului, Stephen Dedalus va restabili legătura cu viața într-o declarație impresionantă prin dorința de a stabili certitudinile: « Da. Da. Da, încep să strig, mîndru, cu toată libertatea și puterea sufletului său, asemenea celui al cărui nume îl purta. Era un lucru viu, nou, capabil să se dezvolte, frumos, impalpabil, imperisabil... Un dor de ducă îl ardea tălpile, picioarele erau gata să alerge pînă la marginea pămîntului. Inima parcă îi striga: înainte! înainte! Seara se lăsa peste mare, noaptea cobora spre cîmpii, zorile se aprimeau dinaintea drumețului, arătîndu-i munți, chipuri necunoscute... Încotro? »

Întrebarea e tulburătoare, sugerînd incertitudinile. Dar sensul general al textului e speranță, încrederea în frumos. Atmosfera *Oamenilor din Dublin*, a zăpezilor uriașe, se schimbă aici, în transparența dimineții, într-una de lumină copleșitoare. Mai presus de biografia lui Joyce, aflăm în *Portret* un rezumat al întregii sale filozofii care va căpăta proporții mai largi, va deveni mai explicită în *Ulysses* și în *Veghele lui Finnegan*. Faptele narativului sînt încărcate cu sensuri algebrice, personajele se transformă în simboluri. Aluzii, istorice, mitologice, literare, sînt foarte numeroase; fiecare frază, fiecare propoziție se pretează la prelungiri, la ramificări, la comparații. « Joyce — nota Albers — amestecă brutal două surse de inspirație despărțite prin șapte secole: pictura realistă, care ne este familiară și romanul alegoric din secolul al XIII-lea ». Roman ezoteric, căruia Joyce avea să-i adauge o funcție nouă, aceea a expresiei interioare. Eroul nu apare numai în perspectiva înțelegerii de către alții, dar mai ales în aceea a propriei viziuni, a unei obsesive auto-analize. « Forma epică apare, în ipoteza ei cea mai simplă, decurgînd din literatura lirică, atunci cînd artistul insistă și meditează asupra lui înșuși, pentru al faptului liric. Această formă duce în cele din urmă la transformarea centrului emoțional de gravitate într-un punct de impact al artistului și al celorlalte persoane. Povestirea nu mai e pur personală. Personalitatea autorului trece în naratiunea înșuși... » preciza Joyce, mod de a spune că o creație literară, chiar dacă se preocupă de analiza propriei conștiințe, nu poate face abstracție de personalitatea altora, de acel punct unde se întîlnesc preocupările eroului principal cu acelea ale altor indivizi care se pot regăsi în individualitatea lui. Și, sub acest raport, simbolul *zborului*, care domină capitolul ultim al *Portretului unui artist*, capătă o semnificație largă, cuprinzînd năzuințele de eliberare a omului din temnița propriului eu.

Adevărul e, însă, că acest elan se consumă, în cartea lui Joyce, în încercarea de a atribui fiecărui personaj « o viață proprie, intangibilă și estetică ». Omul săvîrșește « misterul estetic », după cum declară autorul *Portretului*; această aspirație exclusivă spre determinarea unui domeniu propriu, estetic, reduce viața eroului literar la datele unui proces logic, din care sînt excluse

* J. Majault, op. cit.

** Ibid.

*** Valéry-Larbaud, L'Ouvrre de James Joyce, în Nouvelle Revue Française, avril 1922

imprevizibilul și pasiunea mistuitoare a existenței. Dedalus, cu toate că urmează un model real, cu toate că încerca să devină un purtător al idealurilor unei întregi umanități însetate de adevăr, aduce un simplu simbol, o noțiune nere, exprimată, cum spunea Richard Ellmann, *, «într-un stil de o abruptă sălbăcie».

Era, astfel, prevestit *Ulysses*, opera cea mai discutată a romancierului irlandez. Din 1906, Joyce anunța că lucrează la un nou roman. Cartea avea să apară în 1922, după cincisprezece ani de muncă. Un volum de opt sute de pagini tipărite cu corp mic de literă, al cărui text folosește un vocabular de treizeci de mii de cuvinte. Monologul interior e însoțit de episoade foarte felurite, relateate în maniere diverse, utilizând, așa cum s-a constatat, absolut toate figurile existente de stil. Intenția alegorică e afirmată la fiecare pagină, acțiunea e înlocuită cu o relatare discontinuă a unor fapte petrecute într-o singură zi (16 iunie 1904), într-un singur oraș (Dublin). Toate acestea contribuie la lectura romanului să fie foarte dificilă, cititorul avind mai de grabă de descifrat enigme decât de pătruns un înțeles.

Acțiunea? O poveste simplă, obișnuită. La ora 8 dimineața, Stephen Dedalus, care trăiește în turnul Sandymount, pe fărâma mării, se hotărăște să se despartă de prietenii săi și să se retragă în singurătate. La ora 9, dă lecții de solfegiu, la 11 se întoarce spre oraș. Astfel, în primele trei capitole îl regăsim pe eroul din *Portrait*, ușor îmbătrânit. Capitolul IV: ora 8 în casa lui Leopold Bloom, agent de schimb. Bloom se scula, trece în bucătărie, lese la măcelar, se întoarce să-și pregătească dejunul, duce o lungă discuție cu soția sa, Molly. Pleacă din nou, merge la baia publică, participă apoi la o înmormintare, trece prin redacția unui ziar, la masa la un restaurant, zăbovește citiva vreme într-o bibliotecă, intră într-un bar, se îndreaptă spre plajă unde privește la o fată care se îmbăiază, pleacă la o maternitate pentru a afla vești despre o prietenă internată acolo, se întâlnește cu câțiva prieteni, se duce la bordel, se îmbată în tovărășia lui Stephen, se întoarce acasă unde, într-un lung monolog, Molly își spune povestea vieții.

Urmărind numai această schemă, nimeni nu poate bănui complexitatea romanului. Cinea compară impresia pe care o produce cartea cu aceea a unei tapiserii de Aubusson: din pragul sălii imense în care e expusă, ea pare o simplă pată de lumină și de culoare. Cu cât se va apropia mai mult, vizitatorul va observa că în fiecare registru se desfășoară o poveste autonomă, care însă se încadrează în țesătura întregii tapiserii. *Ulysses* este o epopee a existenței banale, reconstituită cu o halucinantă minuțiozitate. Peisajul nu e nebulos, incert, ci reconstituit cu amănunțime, ca într-o miniatură. Pe acest fundal, se mișcă oamenii Dublinului, cu ticurile lor, fiecare dintre ei devenind purtătorul unui adevăr propriu. Drumurile lor se încrucișează într-o desăvârșită amestecare: ziaristi, soldați, prostituate, jurați, proști, negustori, sugerind un adevărat microcosmos. Dublinul lui Bloom e acela al lui Joyce: reflecțiile eroului sînt cele ale autorului, identificarea se realizează într-o asemenea măsură, încît e peste putință să se descopere între ironiilor și sarcasmului lui Bloom, dacă nu ne referim la viața lui Joyce, la prietenii ei și la inimicile sale.

În povestea acestei zile de la începutul secolului, o zi fără importanță și fără relief (dar la care se vor referi adesea istoricii literaturii moderne), nu se neglijează nici un detaliu. Senzațiile lui Bloom, gândurile lui, miasele străzilor și ale barurilor, amintirile care se amestecă fără încetare cu tresăririle conștiinței

în fața impresiilor prezente, cu unele cuvinte lipsite de semnificație, totul se învâlmășește într-un stil lipsit de unitate, liric și violent, acordînd același spațiu descrierii obiective (adesea obscene) și monologului interior. Viața cu adevărat larvară a unui individ nesemnificativ într-o zi nesemnificativă, lipsită de dramatism. Ceea ce e senzational în această povestire a omului care și destinul și gândurile cele mai intime, e că fiecare ceas al zilei domnului Bloom corespunde unui cînt din epopeea homerică. În mormintarea la care asistă, reprezintă funeraliile lui Elpenor; vizita la jurnal = drumul lui Ulise la Eol; bordelul nu e decât insula lui Circe; întoarcerea acasă e sosirea în Ithaca; silueta fetei văzută pe plajă e aceea a frumoasei Nausicaa etc.

Intenția lui Joyce este evidentă: viața cea mai banală se desfășoară pe un plan similar cu acela al unei epopei, pe aceeași structură poetică. Judecata, însă, e reversibilă: dimensiunile epopeii pot fi reduse la spațiul întîmplărilor banale dintr-o zi oarecare a unui individ ștears, ceea ce n-ar fi deosebit în continuarea opiniei unor enlisti care au considerat *Odiseea* o epopee a preocupărilor domestice, în contrast cu *Iliada*, epopeea eroică. Relativismul gândirii lui Joyce are efecte dintre cele mai însemnate: în ordinea lucrurilor, sublimul și banalul fiind interschimbabile, valoarea nu poate fi decât aproximativă. Și, cel puțin după cite permite descrierea sensurilor romanului, impresia că *Ulysses* urmărește numai transformarea cotidianului în epopee e mai degrabă a exegetilor decât a lui Joyce. Romanul se înfățișează ca o permanentă țesătură dintre efecte și cauze, dintre adevăr și aparență, dintre individ și alegorie, făcînd astfel și mai dificilă deslușirea înțeleșurilor. Dar structura însăși a cărții respinge limitarea sensului ei la monologul interior; individul se mișcă într-un spațiu social amănunțit descris, alegoriile îl proiectează în cosmos, descrierea obiectivă se întrepătrunde cu analiza psihanalitică, astfel încît personajul obiectiv se dezvoltă mai puțin ca un purtător al sensurilor simbolice decât ca un om cu o viață independentă. Senzațiile și dorințele sale devin intruparea arhetipică a unor manifestări ale speciei, subconștientul lui Ulise-Bloom sau al lui Telemach-Stephen răbufnește asemenea oricăru subconștient uman pus în împrejurări identice.

Joyce creează, astfel, un întreg univers, o tapiserie uriașă ale cărei ultime fire le țese Penelopa-Molly în ultimul capitol al romanului, în acel monolog de 40.000 de cuvinte neîntrerupt de nici un semn de punctuație. Naratiunea pură perfect inteligibilă, de un echilibru clasic, alternează cu fraze ale subconștientului, ritmate în sincope, al căror sens e foarte greu de desprins. Pe alocuri, dialogul cel mai banal e urmat de discuții filozofice subtile, argoul se supra-nuștile stilului elegiac, exactitatea științifică halucinantă, precizia uscată a frazei juridice elanului pastoral. Comentarii au descoperit în capitolul VII, de pildă, 96 de figuri retorice, în capitolul XV o savantă utilizare a mișcărilor muzicale, sau în capitolul XIV (unde se sugerează creșterea unui prunc în pitecele mamei), o adevărată istorie a limbii engleze de la vechea saxună pînă la slangul american, trecînd prin Chaucer, Mandeville, Malory, Bunyan, Pepsy și terminînd cu Ruskin și Carlyle. E acesta o dovadă că în haosul aparent al romanului domnește o ordine strictă a nuanțelor, a imaginilor, a cuvintelor, a sonorităților, obținută, e drept, prin artificii obscoate. Dar aceste artificii sînt folosite pentru portretizarea unor personaje pe care *Oamenii din Dublin* îi schilap: la rîndul său, Dublinul însuși se transformă din oraș-decor într-un orap-actor. Indiferent de corespondențele cu epopeea homerică, *Ulysses* oferă suficiente motive de meditație asupra destinului uman. Și concluzia lui Joyce e clară: oamenii rămîn întemnițați în propriul eu, relațiile spirituale și carnale

* James Joyce, Gallimard, 1962.

dintre ei nu modifică această tragică izolare. Sînt concluziile unui scriitor care a căutat cu deznădejde comunicarea cu oamenii dar, neînteles, a sîrșit prin a se închide definitiv în granițele personalității sale pe care nu le va mai depăși pînă la sîrșitul vieții.

Dorința de comunicare e demonstrată nu numai de episoadele narate cu mai multă limpezime, dar și de cîteva efuziuni sentimentale (rare). Izolarea e dictată uneori de drame ale vieții: înstrăinarea dintre Molly și Bloom nu s-ar fi produs dacă fiul lor ar fi trăit. Amindrea lui puțințe cîtedată în reflecțiile celor doi, asemenea «unui surd pierdut». Stephen vibrează încă amîndîndu-și-o pe mîică-sa. Dar acestea sînt mult prea rare pentru a schimba fondul trist, de un cenușiu întunecat, al romanului, pe care viața se proiectează, ternă și obositoare. Chiar dacă, asemenea stîncilor, el nu-și dezvăluie mîeria decît celor care au curajul să o caute în străfundurile apei (comparația îi aparține lui Joseph Majault), nu se poate contesta că romanul oferă prea puține puncte de sprijin celor care ar vrea să se apropie de el cu dorința de a culege aici «bucuria vieții» făgăduită de Joyce cu dureroasă sinceritate.

Erau anii în care profilul lui Joyce căpătase acea linie aspră, amară, sesizată de Brăncuși într-un celebru portret dedicat scriitorului irlandez. Răspunsul lui Joyce a fost pronunțat tocmai în *Veghea lui Finnegan*, unde cercetătorii au crezut că pot descoperi într-un termen ca «hierarchitectiptitoploftical» o caracterizare a Colanlei fără sîrșit. Se pare că Joyce n-a vrut să se recunoască în portretul hieratic, în acea înfățișare de pasăre stranie care veghează, parcă, tristă, asupra unor mistere. Linia dură a lui Brăncuși încheie, însă, un lirism tandru, rod al unei prețuiri îndelungate. Marele artist caracteriza, de fapt, nu numai personalitatea scriitorului, ci și opera lui care «manifesta revelator esențele unor experiențe brute» așa cum vorbea despre ea Joyce însuși.

Se descifrează aici o înrudire spirituală dintre cei doi creatori, acea substanță nouă a operei lor, născută de a exprima permanențele, elanurile. Numai că, în cazul lui Joyce, aceste elanuri se vor frînge dureros, spre sîrșitul vieții.

Ulysses e un roman al zilei și al conștientului. *Veghea lui Finnegan*, al nopții și al inconștientului. O carte scrisă într-un răsăm de 17 ani, la construcția căreia au fost folosite elemente din 19 limbi. Într-un cîntec de petrecere se vorbește despre întîmplarea unui zidar, care a căzut de pe schele și, socotit mort de tovarășii săi, e cufundat într-un butoi de bere și vegheat de ei. Se trezește la zgomotul destupării unei sticle de whisky. Acesta e motivul de inspirație. Construcția romanului se face pe temelii cicliului lui Vico*, luptele lui Finnegan din vechea istorie, mitică, a Irlandei, corespunzînd cu faza teocratică, cruciadele lui Earwicker fazei «aristocratice»; episodul hangului și al fililor săi, fazei «monarhice»; iar Anna Livia sugerează ultima fază, «anarhică» din filozofia italianului. În acest plan, acțiunile se amestecă, se întretaie, se întrerup reciproc, se risipesc, contopindu-se într-o imagine fantastică, fără contur.

Căderea lui Finnegan, însoțită de o onomatopee tunătoare (un cuvînt de 99 de litere), sugerează prăbușirea din Paradis a primului om. Trezit de cuvîntul magic, «whisky», el e repede cufundat din nou în bere, dispariția lui definitivă coincidînd cu ivirea unui al doilea Finnegan, Earwicker, hangiu care, împreună cu frumoasa sa soție, Anna Livia, cucerește orașul. Gonit din Phoenix

Park pentru că nu a știut să răspundă unui chestionar, e condus în închisoare, acuzat de niște crime înfricoșătoare. E interogată de patru judecători (care sînt, în același timp, cele patru elemente, punctele cardinale, evanghelisti, înțelepții Irlandei) și condamnat să fie aruncat pe fundul unui lac. Apărătorul său e Anna Livia care citește un manifest redactat de fiul lui Earwicker, Sem, scriitorul, dar a cărui glorie va fi înșușită de Shaun, celălalt fiu. Earwicker o iubeste pe fiica sa, Plurabelle (incestul e prezentat în amănunt), dar îl are ca rival pe Shaun. Sem și Shaun se luptă pînă în zori, cînd lumina întrerupe brusc firul povestirii.

Logica din *Ulysses* lasă loc halucinației. Poate că într-adevăr visul lui Earwicker să rezume, așa cum s-a susținut, istoria omenirii. Poate că miraculosul omie să cuprindă aici un simbol al istoriei omenirii din cele mai obscure începuturi ale ei. Dar e foarte evident că toate aceste sensuri (atribuite, de altfel, de critici) sînt atît de obscure încît cu adevărat *Finnegan* se rotește prin noapte, asemenea unei planete stînte care a ieșit de pe orbită.

În *Ulysses*, fiecare scenă constituia un simbol și în romanul publicat în 1939, fiecare cuvînt are ambiția să cuprindă o alegorie. Onomatopoei, alterații, calambururile, li se alătură dezarticulările de cuvînte, recomponerea lor arbitrară, astfel încît orice posibilitate de comunicare dispăre. Cuvintele noi apar prin modificarea rădăcinilor, a particulelor, prin prefixări și sufixări surprinzătoare, împrumutate dintr-un număr uriaș de limbi și dialecte. *Songlorians*, de exemplu, sugerează dintr-odată francezele *sang* (sînge), *glorie* (glorie) și *sanglots* (suspine), «esența războiului», cum le numea Jean Paris. Alături de ele, mai apar aici rezonanțe din «agarians», partid politic așa-ziș țărănesc din Irlanda, precum și *sans-gloire* (fără glorie), *angle* (unghii), toate sîrșind în rezonanță finală: *rien* (nimic). Michel Butor, unul dintre scriitorii care au înbrățișat literatura non-sensului, declară că «Joyce a urmărit să materializeze în același timp sunetul și ecoul său», ceea ce, la drept vorbind e prea puțin pentru o operă literară căreia li se consacră aproape două decenii de muncă susținută. Dacă această uimitoare «epopee babiloniană» ar fi fost creată numai pentru desăvîrșirea autorului, lucrurile nu ar mai fi fost discutabile. Dar *Veghea lui Finnegan* a fost publicată, cum le numea Jean Paris, destinată unui auditoriu. Și, astfel, se presupune că încă un cititor, cît puțin în afara scriitorului, ar fi putut înțelege acest jargon înspăimîntător, în spatele căruia, probabil, se ascund idei și sentimente. Ceea ce e greu de susținut chiar și de către cei mai entuziaști admiratori ai săi, Butor, de pildă, printre ei.

Această literatură critică, greu de descifrat chiar și în momentul în care ești în posesia «cheii» a făcut ca întreaga operă a lui Joyce să fie socotită «inaccessibilă», «un simplu joc de cuvînte». Ceea ce, iarăși, e inexact. Nuvelele, într-o măsură și *Ulysses*, anunță prezența unei personalități care pune omul, sentimentele și gîndurile lui, în centrul întregului univers; a unei personalități care a urmărit cu înverșunare să prezinte oamenilor și orașele țării sale, cuprinse de această molimă neagră a filistinismului. Cînd sentimentul acesta al demnității umane e învîluit în cețuri de nestrăpuns (și, chiar dacă le-am da la o parte, am găsi în spatele lor pe legendarii Finnegan transformat într-un bețiv grotesc), zbuciumul lui Joyce devine steril. Proust pleca de la fapta psihologică pentru a descrie cronica unei întregi societăți. Kafka înfățișa, în drama omului-gîndac, prăbușirea unui întreg sistem. Dostoevski

* Jean Paris, op. cit.

* Reconnaissance de l'archipel Joyce. In *La vie intellectuelle*; mai 1948.

descoperirea sufletului omenesc ca sursă a unor procese subtile de o logică implacabilă. Gide însuși, în «*actul grațuit*» al lui Lafcadio vedea o determinare, barbară e adevărat, dar *declarat* inexplicabilă. Joyce respinge cauzele, nu le caută, dar logica lui urmează uneori intuitiv, alături întemeliată pe solide raționamente, logica însăși a vieții, greu de cuprins în formule. Când părăsește acest domeniu al determinărilor, edificiul său se prăbușește. Ceea ce începe în *Ulysses* și se desăvârșește necrușător în *Finnegon*.

Nu e lipsit de semnificație că Robbe-Grillet, unul dintre cei care s-au declarat elevii lui Joyce, referindu-se la maestrul său, scria: «*Semnificațiile lumii nu mai sînt, în jurul nostru, decît parțiale, provizorii, contradictorii, contestate... Romanul modern e o cercetare, dar o cercetare care-și creează ea însăși semnificațiile de care are nevoie. Are realitatea vreun sens? Artistul contemporan nu poate răspunde acestei întrebări: el nu știe nimic. Tot ce ar putea spune e că realitatea va avea, poate, un sens după ce va trece el, cu alte cuvinte, după ce opera va fi terminată*».

Joyce nu s-a gândit niciodată la «*non-sensul*» realității. Pentru el, chiar și *Finnegon* era «*un mod nou de a spune un adevăr vechi*». Dar rezultatele la care a dus această încercare de «*a construi mai multe planuri ale harașiiunii al căror subiect estetic e unic*» au constituit arme și argumente pentru apologetii «*literaturii iraționalului*».

Acesta e marea dramă a lui Joyce, omul care, vînd să se răzbuie pe o lume strîmb alcătuită, prigonit pentru inflexibilitatea lui demnită, pentru non-conformismul său, l-a tălmăcit lipsa de logică în alegorii neiertătoare. Drama celui care, prin creația lui, a conștientizat principiile proclamate la începutul unei tumultuoase existențe, cînd literatura trebuia să exprime, în concepția sa, «*bucuria vieții*».



ION BIBERI

Monologul interior la James Joyce

Evoluția scrisului literar în ultimele secole pare a fi fost dominată de trecerea gradată de la arta esențial oratorică a esteticii clasice, exprimînd stări sufletești clare și comunicabile, la depășirea retoricii tradiționale și expresia stărilor subliminale. Scriitorul clasic era influențat de tehnica vorbiturii la tribună. Agora, senatul, amvonul au înrîurit tehnica scrisului, impunînd discursului o structură logică, în vederea persuasiunii auditorului; desășurarea vorbirii vi a fi deci treptată, menajată, recunoscînd o «*compoziție*» riguroasă, ce nu va întîrzia, de altminteri, să fie codificată; fraza va fi larg cadentată, echilibrată, «*numeroasă*». Scrisul lui Cicero sau Bossuet alcătuiau modele de expunere. Chiar cînd mișcarea larg oratorică a frazei avea să fie întretăiată într-o cadență mai puțin amplă, gîndirea devenind concentrată sau expunerea analistă, ca în scrisul clasicilor francezi ai secolului XVIII, scriitorul apărea ca un vorbitor, adresîndu-se unui public. Literatura a fost, într-un cuvînt, o expresie a unei arte sociale, de tribună sau de salon, rod al unei vieți sociale active. Scriitorul era ținut să exprime gîndurile limpezite, bine conturate; el nu întrupa decît pe omul social, integrat într-o comunitate, cu care schimbă valori.

Alături de această filiație, se poate urmări o altă orientare, mai interioară, propunîndu-și urmărirea vicisitudinilor vieții interioare. În literatură, apărăa de asemenea omul singuratic, pentru care viața lăuntrică există. Descrierea, aventura, expunerea istorică, văzută dintr-o perspectivă este înlocuită la această familie de scriitori cu notația unei nuanțe de simțire, a unei deveniri intelectuale și morale în timp, a unei evoluții autobiografice. Am putea urmări această devenire, dela Augustin, Jérôme Cardan, Montaigne, Jean-Jacques Rousseau, Goethe, creatorul tipului de «*Bildungsroman*» (roman al unei formații interioare), Séanancourt sau Benjamin Constant, pînă la notația jurnalului intim și explorarea subconștientului, în literatura contemporană.

Era firesc ca arta scrisului, la aceste două orientări, să fie diferită. Elocvența, expunerea logică, stilul cadentat și armonios avea să-și disocieze simetria, adaptîndu-se meandrelor devenirii interioare și stărilor obscure, destrucătoare și illogice ale vieții subconștientului. Această disociere va fi cu atît mai accentuată, cu cît sonda aruncată în viața subconștientului va pătrunde mai adînc. Ajungînd la zonele subliminale ale personalității, acolo unde simțirea și gîndul se desprind din fiziologie, năzînd să exprime palpitul propriu al vieții interioare, dincolo de putința formulării, așadar propunîndu-și să se apropie de un inefabil personal, expresia literară reclamă o primenire tehnică. Monologul

interior reprezintă o încercare de reînnoire a artei scrisului, apărind ca termenul ultim al unei evoluții, începută încă de la mijlocul veacului trecut.

Opoziția dintre cele două formule ale artei scrisului în proză, ar putea fi surprinsă în teatru, în momentul când actorul, încetînd de a se mai adresa direct sau indirect publicului, vorbește cu sine într-un scurt *o parte*. Ne aflăm însă în fața unei simple indicații, căci aceste reflecții, conținute în vorbirea cu sine a unui actor, sînt fugitive și foarte fragmentare. Monologul interior își propune surprinderea directă, nu numai a unei gândiri sau stări emotive, ci însuși procesul intim al elaborării gândului, urmărit în continuitatea lui. Nu ne mai aflăm în fața unui om ce se adresează, sub o formă sau alta, unei mulțimi, ca în opera scriitorilor clasici, ci a unui om care și trăiește drama interioară cu acuitate și care și-o exprimă nemijlocit și fără artificii. În fapt, scriitorii care au folosit tehnica monologului interior au ales, în general, momente de mare răvășire interioară, în care cadența vieții la un vîrtej de maelstrom. Acest fapt ne pare a fi de o semnificație esențială: el dovedește că monologul interior nu este o elaborare convențională, voită, urmărită conștient de artist, care vrea să-și afirme, prin aceasta, originalitatea. Monologul interior este condiționat de însuși fondul emoțional al trăirii. Vrem să spunem, că scriitorii moderni care, în urmărirea evoluției interioare a eroilor lor, au folosit tehnica tradițională a scrisului în tot timpul cît eroii lor trăiau cotidian, și tot timpul cît se limitau la zonele clare și formulabile ale gândirii, au simțit nevoia înmălărierii acestui scris în momentul cînd personajele lor intrau într-o stare de mare criză interioară. Astfel, chiar înalte de folosita monologului interior, scrisul artistic, urmărind aceste stări de conștiință, și-a modificat structura, în sensul unei relaxări și a unei emancipări de sub regulile retoricii.

Exemplul oferit de Dostoevski, în romanul său în scrisori, *Sărmanii oameni*, ni se pare, în această privință, concludent. În lungul cărții, scrisul eroului a respectat tehnica obișnuită: în ultima scrisoare, însă, răvășit și pierdut, aflîndu-se într-un mare naufragiu interior, scrisul personajului devine incoherent, fragmentat, cu repetiții, interogări stupefiate, cu invocări inutile, stil scadent în izbucniri și întrepreri.

Monologul interior își află astfel nu numai obiectul, dar și rațiunea sa de a fi în nevoia unei expresii mai adaptate stărilor sufletești de mare tensiune dramatică, în care se dezvoltă o psihologie, ce s-a născut abia.

Istoricul monologului interior, prefigurat, de altminteri, în unele opere anterioare apariției lui, comportă cîteva precizări, întrucît a făcut obiectul unor revendicări *pro domo*, destinate a statornici o prioritate.

Prima lucrare scrisă în tehnica vorbirii eroului cu sine însuși, fără martor și fără intenția de comunicare directă sau indirectă, aparține lui Dostoevski, în nvela *Krotkaia* (decembrie 1876), în *Jurnalul unui scriitor* (folosim traducerea franceză: *Journal d'un écrivain* (Dnievnik pisatelja), Paris, Bossard, 1927, pp. 316 ș.u.).

Un om se află în prada unei mari prăbușiri interioare, în fața corpului soției sale, care se sinucisese. Dostoevski reconstituie vorbirea interioară a eroului, care se adresează, în răstimpuri, unui spațiu nevăzut. Nvela este precedată de o prefață, în care autorul justifică folosirea noului mod de expunere: «...dacă un stenograf, scrie Dostoevski, ar putea auzi și transcrie tot ceea ce (eroul) spune, textul ar fi mai aspru și întîrîțat («rude et raboteux») decît acela care l-am reprodus, dar cred că procesul psihologic ar fi fost același ».

Fără îndoială, monologul interior nu ajungea, în această operă, la expresia lui cea mai înaltă, așa cum îl cunoaștem în opera lui Joyce, dar orientarea și principiul, se vedeau cu claritate: «...Merg încoace și încolo, (își spune eroul) încercînd să-mi explic faptul: dease ore mă frămînt pentru a-l explica, fără să reușesc a-mi aduna gândurile. În fapt, nu fac decît să merg încoace și încolo, încoace și încolo »... sau în altă parte: «Mă îngel? Pare aceasta adevărat? Se poate oare spune că un atare lucru este cu putință? Din ce pricină a murit această femeie? »...

Se poate urmări în acest fragment diferența de expresie, de ritm, de topică a frazei, între scrisul tradițional, ordonat, respectînd anume reguli de progresiune și desfasurare logică a gândirii, și această expresie întîrîțată, plină de repetiții, incoherență, stîngace, adevărată gingăveală. Este opoziția dintre gândul roșunjit și clar, exprimat într-o frază bine încheiată a scriitorului clasic și vorbirea nesupravegheată, a omului copleșit de o dramă, care-l descumpănește.

Intuiția artistică avea să conducă însă cu cîteva ani mai înainte pe Tolstoi la o folosință directă, am spune instinctivă a monologului interior, deși fără justificare teoretică prealabilă. Sînt pașajele din *Război și Pace*, în care se expun momente dramatice, stări de suflet excepționale, ca acelea trăite de un personaj în timpul unui atac, stările de crepuscul a unui soz fizic, produs de o rănire în război, momentele agonice trăite de unul din eroi, rînit mortal, ca și stările de reverie, sau de tranziție dintre veghe și somn. Este cu deosebire semnificativ, monologul interior al prințului Andrei, rînit grav, din care vom desprinde două fragmente: «...Și deodată, șirul acestor idei se rupe și prințul Andrei auzi (fără să știe dacă aiurează, sau aude în realitate) o voce lină, șoptită, care-i repeta fără încetare în tact: *Piti — piti — piti*... cîrmei revelînd o stare de tranziție între veghe și dorm, cu senzații bizare, incerte, în care bolnavul distinge vag obiecte înconjurătoare, neputînd să le distingă de viziunile lui halucinatorii: «...Potate că năui decît cămașa mea de pe masă, își zicea prințul Andrei (zărînd prin încetarea minții un obiect alb, l. B.), iar acestea sînt picioarele mele și asta-i ușa; dar ce se tot întîmplă și se depărtează și *piti-piti-piti* — și *piti-piti-piti*... Ajunge, încetăze, te rog lasă-mă, se rugă din suflet prințul Andrei de cineva... Și deodată gîndul și sentimentul acela de la început îl învață din nou, cu neobișnuită limpezime și forță.»

«Da, iubirea (se gîndi el iarși, cu o luciditate perfectă), dar nu iubirea care...» etc. etc. (*Război și Pace*, vol. III. Partea III, cap. 32, pag. 554 ș. urm., Ed. Espla. Biblioteca pentru toi).

Trebuie citit și recitit întregul pasaj, care, prin profunzimea și subtilitatea analizei, ușurată prin folosința monologului interior, reprezintă cea mai adîncită expresie a stărilor de suflet confuzionale și delirante, din întreaga literatură universală. Numai un medic psihiatru, în același timp literat, va putea aprecia adevărul acestor pagini.

Tot din aceeași nevoie de adaptare a stilului la starea sufletească de tensiune dramatică sînt și pașajele din *Anna Karenina*, exprimînd drama interioară precedînd sinuciderea *Anei* și examenul de conștiință al Dariai Alexandrovna sau a stărilor de oboseală a lui Ștefan Arkadievici.

Așadar, monologul interior apare ca o necesitate tehnică a expresiei stărilor de suflet complexe, delivrescente, sau de mare încălțare emoțivă. Realizat de scriitorii de subtilă și adîncită viață interioară și îngăduind revelarea vieții lăuntrice frămîntate a unor eroi în momente de tensiune dramatică,

monologul interior a fost presimțit și mai înainte de scriitori ca Edgar Poe (în *Inima revelatoare*), sau pur teoretic, ca Bourget, în romanul său *Cosmopolis*. Dacă însă la Edgar Poe, tehnica expunerii presupune un auditor, iar stilul nu depășește ordonanța scrisului tradițional, nu putem tăgădui calitatea de precursor al noului scris la Robert Browning, care, prin pătrundere și subtilitate psihologică, redă în cap. VII: *Dominus Hyacinthus de Archangelis, Pompeium Procuratur*, din *The Ring and the Book* (1868—1869), sau în două poeme: *Prince of Hohenstein* — *Schwaben* și *Saviour of Jesus*, pagini de monolog interior sustinut, răspunzând caracteristicilor noii tehnici.

Mai târziu, în 1900, Arthur Schnitzler, într-o năvălă *Leutnant Gustl*, expune, la rându-i, tot o stare de criză interioară, înselare de crimăe destinate, de gînd, conduse de voia asociațiilor libere, de pauze și discontinuități, de tranziții de la nevoia de înregistrare fugitivă de evenimente exterioare la reflexii rapide, amintiri izvorite spontane, amestecîndu-se cu senzații organice, stări de opresiune, interogări, perplexitate și luncări în deznădejde, pînă la liberarea finală. Într-un cuvînt, urmărim, în această năvălă, un film interior ritmat cu repeziune, în care se închipuiește « stenografia » vorbirii cu sine a unui candidat la sinucidere, lunced de la luciditatea veghe la destrămarea obnubilării și a semi-somnului: . . . « oh, am devenit nebun de-abinelea. . . Unde tot merg? Ce fac, aici pe stradă? . . . Da, dar încotro s-o iau? N-am vrut să intru la Leidinger (o cafenea, l. B.)? Ha, Ha! să mă așez pe un scaun, printre oameni. . . cred că tot! o să-și dea seama, numai văzîndu-mă. . . Da, dar ceva trebuie să se întîmple? Ce anume? Nimic, nimic. . . nimeni n-a auzit ceva — nimeni nu știe nimic de cele ce s-au întîmplat. . . cel puțin în momentul acesta. . . Dar dacă m-aș duce la el acasă (la adversarul lui: l. B.) și dacă l-aș ruga să tacă? . . . Ah, nu, prefer să-mi zbor creierii. . . Ar fi oare mai nimerit? Mai nimerit? mai nimerit? » . . . Arthur Schnitzler: *Gesammelte Werke*. Erzählende Schriften. Fischer Verlag, Berlin, [Band I, p. 273].

Toate aceste realizări ale monologului interior s-au urmărit independent unele de altele, dovadă spontaneitatea elaborării lui și necesitatea artistică ce s-a impus scriitorului de a exprima direct zonele profunde și frîntime ale vieții interioare.

Vom putea distinge acum o altă orientare, înfăptuită într-un alt sector literar, luînd, în fapt, o manifestare de neașteptată continuitate, urmărită timp de cîteva decenii. Ne referim la filiera Gérard de Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont și, în general, la mișcarea simbolistă, puternic influențată de muzica wagneriană. Călsuzirea s-a făcut pe căi multiple: Nerval revela viața onirică (Aurélia); Baudelaire unifică realitatea cu gîndul, prin corespondențe subtile, plimbînd omul prin « pădurea de simboluri » a lumii, înmădiind, alături de Aloysius Bertrand, expresia, prin elaborarea poemului în proză, realizînd astfel învadrarea poeziei în proză, prin muzicalitate și unduire emotivă; prin a sa « alchimie a verbului », Rimbaud « inventa culoarea vocalelor » și exprima « tăceri și nopți »; el nota în același timp inexplicabilul, « fixa ameteții de prăpăstie » (« *je fixais des vertiges* »), ajungînd la « halucinația cuvîntelor » adică la tot atâtea revoluții formale; prin Lautréamont, fascinat de poezia *Nopților* lui Young, literatura franceză își anexa evaziunea royeriei și gratuitatea totală a spiritului, într-o somptuoasă viziune de feerie și rece intelectualitate; Mallarmé, în prestigiosul său poem în proză, *le Démon de l'Analogie* dădea cuvîntului intensitate, iradiere obsesivă, valoare în sine. Mișcarea simbolistă, înțelegă în întregul ei, prin reprezentanții muzicismului verbal și al corespondenței ideii cu o lume de semnificații ideale, relua,

așadar, peste decenii, un filon de sensibilitate, ce începuse cu Novalis și romantismul german.

A doua formă a monologului interior, realizată independent de Tolstoi, Dostoievski, Browning sau Schnitzler, avea să apară în anul 1887, ca expresie a acestei mișcări, într-un roman al lui Edmond Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, « Dafinii au fost tăiați, » (fragment dintr-un cîntec popular) presimțit fiind și de Jules Laforgue, într-un scurt poem (*Eclair de gouffre* — Lumină de prăpăstie).

În romanul lui Dujardin, monologul interior ajunge la o orchestrare poetică susținută care, deși apărută autotul spontan, la redactarea cărții, a fost explicată de acesta, patruzeci de ani mai târziu, (*Le monologie intérieur*, Paris, Albert Messein, ed. 1931). Această ultimă lucrare plină de interes, de altminteri, îndreptățește însă obiecția parțialității: autorul, revendicîndu-și paternitatea elaborării monologului interior ca tehnică a scrisului, folosită exclusiv în formă definitivă statornicită într-o operă de mai mare întindere, minimizează meritul înaintașilor, deși îi menționează în parte. Restabilind lucrurile, înțelegem să subliniem meritele romanului lui Dujardin, ca un rod original al mișcării simboliste și ca operă, în care monologul interior a fost folosit ca tehnică exclusivă de expresie.

Romanul lui Dujardin aduce în proză un suflu poetic delicat și fluid, folosind în același timp procedee muzicale wagneriene, pe care James Joyce avea să le reia mai târziu, dîndu-le amploare și bogate rezonanțe. Dujardin stabilește teoretic în studiul său (op. cit. pp. 54 și urm.) că nervura de susținere a romanului « *Les lauriers sont coupés* », sub raportul organizației muzicale, este folosirea motivului wagnerian, nedezvoltat însă după modelul simfoniei clasice și redus la o frază izolată, izvorită dintr-o mare tensiune emoțională. Motivul wagnerian astfel definit, prezent mai cu desebire în *Parsifal* și în *le Inelul Nibelungilor*, dar, în general, neglat organic de elaborarea muzicală a monologului interior. Autorul compară, așadar, o pagină de Wagner, conținînd o « succese de motive nedezvoltate, exprimînd, fiecare, o mișcare de suflut », cu monologul interior, structurat, la rîndu-i, pe motive verbale, legate între ele printr-o undă emoțională și nu printr-o conexiune logică.

Vom înțeli în romanul lui Dujardin, pasaje scrise în această tehnică, în care vom recunoaște aceeași disocieră a scrisului tradițional, aceeași repetiție de cuvinte și procedee de sugestie exprimînd stări emoționale, înțelime în pasaje citate, la precursorii noii tehnici: . . . « te-ai simți bine, vișind în leneveala unei serii, la fereastră, vișind la dragostea, la iubita ta, te-ai cufunda într-o calmă seară, și ai visa; ai visa la dragostea pe care ai păstrat-o curată, la o iubită pe care, într-o seară castă, nu ai îmbrățișat-o; te-ai simți bine, vișind în bucuria calmă a serii. . . Aci, noaptea de răcoroasă, întunecată: noaptea mai răcoroasă, mai întunecată; în spatele tău, camera mai caldă, mai jilavă și luminată; afară e răcoare, dar înăuntru e mai cald, mai bine; afară e răcoare, aproape frig; deși aceste grămizi de întunecime, pînă la urmă, sînt triste » . . . etc, etc. (op. cit. pag. 54—55).

Lectura, în timpul unei călătorii la Paris, a acestui roman, de dimensiuni restrînse și suflu mai degrabă scurt, dar semnănd un nou limbaj poetic, a deschis lui James Joyce nesfîrșite perspective. Scriitorul englez i se sugera mijlocul prin care se putea explora vastul continent al lumii interioare, dincolo de limpezimea treziei și simetriile logice. Începutul timid a lui Edouard Dujardin, interferîndu-se, de altminteri, cu experimentările altor exploratori

al subconștientului, avea să ajungă la Joyce la o creație masivă și monumentală, unică în istoria literaturilor. Deși timidă în relațiile ei, la Dujardin, această semnalare fusese pentru Joyce, hotărâtoare. Era « prilejul » pe care Goethe îl pune la originea oricărui poem și care avea să reveleze pe Joyce, în ceea ce acesta avea mai intim, mai profund. Monologul interior apărea, în fapt, ca un semn spiritual al timpului, condiționat de adâncul suferințelor pe care avea să-l exprime: este ceea ce explică convergența căutărilor diferiților noatori, lucrând independent unii de alții, ca și necesitatea apariției lui, mijloc inedit de expresie la un conștient suferințos nou. Înainte de a poposi asupra monologului interior folosit de James Joyce, vom putea preciza conținutul acestui vocabul, printr-o definiție cuprinzătoare, încercată, de altminteri, de Dujardin (op. cit. p. 59): « Monologul interior este, în poezie, discursul neproștat și neadresat vreunui auditor, prin care un personaj își exprimă gândirea sa cea mai intimă, cea mai apropiată de viața înconștientă, gândire anterioară oricărei organizații logice, adică în stare născută, prin mijlocirea razelor directe, reduse la un minimum sintaxial, dând în acest mod cititorului impresia unui vălmășag de gânduri, exprimate fără alegere ».

Poziția lui James Joyce în literatura mondială pare, în prezent, bine stabilită. Admirația unui cerc restrâns a devenit cu timpul recunoaștere unanimă a genialității scriitorului. Reditări, traduceri, comentarii, biografii, monografii erudite, teze de doctorat, amintiri, se succed. Opera lui James Joyce face obiectul preocupărilor susținute din partea marelui public. Faptul pare surprinzător, date fiind dificultățile opuse la lectură de ultimele două cărți ale scriitorului. Trebuie să o recunoaștem din capul locului: accesul în universul joycean presupune o inițiere prealabilă în mijloacele de expresie și intențiile ultime ale acestui scris. Ne vom întreba, așadar, care este drama interioară din care porcede această operă? Care sînt telurile ultime urmărite de Joyce, în elaborarea artei sale poetice? Care îi sînt mijloacele de realizare?

Socotim că Joyce și-a propus să rezolve problema centrală a poeziei, cu toate implicațiile sale epistemologice, filozofice și de tehnică a scrisului: expresia inefabilului prin cuvînt, cunoașterea prin actul poetic. În această privință, scriitorul irlandez se integrează într-o familie de spirite care, desprinsă din romanticismul german și Hölderlin, cuprinde pe Gustave Flaubert (din *Spiriturile Sfîntului Antoniu*, mai ales), Rimbaud, (cu deosebire în *Illuminations*; *Une saison en enfer* (*Délire II*) și Mallarmé, în *Un coup de dé* și *Le Démon de l'analogie*. Ne aflăm în fața efortului suprem al conștiinței umane de a cuprinde principiul nedeterminat al lucrurilor: *Tò ápeiron* (*Tò ápeiron*) al lui Anaximandru, ca și al dramei făuritoare umane. S-ar putea spune că această temerară încercare eșuase, în operele înaintașilor. Hölderlin, în apropierea lui de esență, a ajuns la momentul în care « organele erau sfărîmate, iar maestrul era nebul », rătăcind în incoherență; Gustave Flaubert a ajuns la o relativă sterilitate, și, după opinia noastră, la un grav eșec: *Bouvard et Pécuchet*; Rimbaud, după răzvrătire și iluminări, se închide în tăcere; Mallarmé își urmărește căutările absolutului în malaxarea cuvîntului, într-o savantă dispoziție tipografică a textului, în obscuritate și hermetism.

James Joyce era înarmat cu alte mijloace. Drama cunoașterii poetice era alimentată la acest scriitor de un vast registru de discipline mentale, adîncind o viață lăuntrică frîntăntă. Cuvîntul, care, după versul memorabil al lui Hugo, este o « flință vie », nu era numai simțit, cîntărit, înmădiat în toate

resursele și decantările lui, ci îmbogățit prin teimele studiilor filologice, prin cunoașterea mai multor limbi străine, dialecte sau vorbiri de argot, prin cunoașterea adîncă a istoriei, album de fapte, vieți și nume evocatoare; a mitologiilor cu fabulația lor înaripată și rezonanțele numelui eroilor mitici; a geografiei, evocînd peisaje și contururi de pămînturi, pîrînd, la rîndul lor, alte nume; a literaturilor antice și moderne, mișnind de fabule redată în cuvînte; a științelor tehnice sau teoretice, folosind mecanisme purtînd nume barbare sau dezvăluind științelor trans-codificate, de asemenea îmbrăcate în simboluri verbale, sau semne matematice; în sfîrșit, cunoașterea științelor biologice, medicale și a psihologiei aduceau poetului imagini vizibile sau nevizibile ale formelor ca și a corespondențelor lor verbale, sau îi ușurau coborîrea în propriile adîncuri, unde toate aceste eșouri din afară, reminiscențe de studii abstracte sau de călătorii reale sau imaginare se învîlmășeau în meandrele capricioase ale vieții subconștiente, în momentele de extaz sau oboseală, de introspecție lucidă sau de păsire leneșă, unduirilor interioare.

Toate aceste aluvii disparate au avut o convergență în atelierul de lucru al poetului; toate l-au ajutat să-și exprime lumea dinlăuntru și să deslușească viața din afară. Într-o surprindere pe care a vrut-o totală, prin mijlocirea cuvîntului și a unei noi tehnici de expresie. Spre deosebire de poezii anterioare, care ne apar liniari prin orientare și unidimensionali prin lumea pe care o exprima, Joyce apare ca un artist în același timp cuprinzător de lumi și poet al tuturor dimensiunilor interioare. Vorbind despre opera lui James Joyce, va trebui să ne referim la o pluralitate de universuri, exprimate printr-o multiplicitate de tehnici. Cititorul urmărește adesea descumpănă, în opera lui Joyce, interferențele nesfîrșite dintre peisaje și percepția fugitivă, dintre o reminiscență și un fragment de gînd, adesea înformat, dintre îmbrăcirea dorinței și tenacitatea obsesiei, dintre zborul elanului poetic și ținutarea în sordid sau obsenitate. Se învîlmășesc în crimele, în opera poetului, viziuni și vise, se afirmă tendințele ancestrale ale instinctului, se concentrează într-o aceeași clipă, devenirea unei vieți individuale și curbia de evoluție a mai multor civilizații, într-o deșădărire totală, scriitorul aruncă punți de legătură între toate planurile lumii, contractează spațiul și se emancipează de timpul exterior, confundîndu-se în durată proprie: fantazia înțelnește cotidianul, semnificativul și esențialul merg, în proza poetului, alături de refrenul stupid sau de nimicurile pe care le călăuzesc orice conștiință în momentele sale de oboseală; eoul direct al ambianței se turbură brusc în nelămuritului halucinației; luciditatea și veghea se destramă în reverie și în nesfîrșitul continent al vieții onirice. Intersecția permanentă a planurilor nu înfrîie însă să ajungă la o simultaneitate care, deși urmărește viața în cursul ei, surprinde totuși trăiri totale, etajate, în care coexistența stărilor interioare disparate dă vieții o rezonanță simfonică, adesea lipsită de armonie, stridentă și supărătoare chiar, dar adevărată, prin document psihologic și sinceritate. Opera lui Joyce mărturisește un mare efort de cunoaștere.

Dar ce artă poetică putea fi eficientă, în această explorare, prin cufundare în însuși fluxul existenței interioare și a ritmului exterior, în acest elan intuitiv și această participare la esența lucrurilor? Cum va putea exprima lumea corespondențelor între faptele lumii și adăncăta propriei ființe la univers, dincolo de categoriile logice, de convențiile retorice și de virtuțile sensului tăzate prin circulație, ale cuvîntului? Întrucît metafora și topoi, forțarea sensului noțional al cuvîntului, îndrăznelele sintactice, multiplicarea ritmului, expresivitatea tăcerilor, obscuritatea, hermetismul, incantația verbală, jocul pe nuanțe,

nude, white, still, cool, in luxury"; Joyce, împreună cu traducătorii, au dat textului francez o rezonanță ușor diferită: «S'étend la femmecité, nudité, blancheur, luxe, fraîcheur, calme et volupté» încercând, așadar, pasajul cu o reminiscență din poemul lui Baudelaire, *L'invitation au voyage*, al cărui refren este: «luxe, calme et volupté»; de remarcă cuvântul compus *womanicity*, în loc de: *womankind*; *woman* și *humanity*, corespunzând, în traducerea franceză, cuvintului, de asemenea compus: *femmecité, femme* și *cité*; traducerea noastră a compus cuvintul: *femmecitate*; *femmes* și *cetate*). «O flintă murmură, alături de trandafirii de Damasc, Imeniși trandafirii murmură, vîi de purpură. Un vin de rușine, luxură și sînge se scurge cu un murmur straniu...» (pasaj evocînd titlul cunoscutei cărți a lui Maurice Barrès: «*Du sang, de la volupté et de la mort*». I.B.), etc. ... etc. (op. cit. text englez pag. 451; text francez p. 537).

Așadar, viziune mentală, jumătate fantezistă, jumătate halucinatorie, întregind un tablou arbitrar, compozit, dar evocator, humorul specific irlandez infiltrînd întregul pasaj: poezie, scris metaforic, prețios, saturat de reminiscențe literare; stil difuz, cuvinte compuse: asonanțe, repetiții, ritm, elan nestăpînit al imaginației, improprietați sugestive ale expresiei (cer spintecat; „clef”; zbor de bronz), realizînd tot așteptați figuri de stil, pe care scrisul joycean le va întregi ostentativ în lungul paginilor, pînă la epuizarea tuturor figurilor retorice: hipalage, elipse, metonimii, cataceze, aluzii, sinecdoce, prosopopee etc. și pe care cititorul le poate urmări sau identifica, amuzat.

Un alt pasaj exprimă un proces psihologic similar, dar mai rafinat: clopoțele de la miezul nopții evocă personajului o altă viziune: eroul își apare sieși dezghizat în primar, purtînd roba municipală; el începe un discurs către electori. Tabloul se închiagă, se amănunțește, capătă mișcare, intensitate; apar purtători de torțe, demnitari, electori, lordul primar, într-o viziune mișunătoare; viziunea devine halucinație, gîndirea își pierde ordonanța; substituția și deplasarea planurilor: arbitrarul viziunii nu intrînză să imbrace structura visului și a delirului. Joyce depășește prin urmare, peisajul interior al omului normal și-și îmbogățește viziunea cu halucinații, ascultînd, poate, de îndemnul lui Rimbaud, din «*Une saison en enfer*»: «*m-am deprins cu halucinația simplă: vedeam cu limpezime o moschee, în loc de o uzină*»... etc. etc.

Toată această perindare de stări mentale este redată cu o neînzăbărită variație a tehnicilor și a expresiei. James Joyce nu are un singur stil; el folosește toate resursele scrierii, de la poemul în proză și stilul artist pînă la ticul stilistic al romanului folieton sau al jurnalismului convențional, adaptîndu-le mișcărilor interioare ale eroilor, sau ambiției pe care o descrie: stil aforistic și evocare arhaizantă, neologism științific în cursul unei discuții, într-o clinică (Joyce a fost student în medicină) sau, în alt pasaj ritm de catechism, prin întrebări și răspunsuri (Joyce a fost elev la jezuiți); stichonimia dialogului dramatic, frecvent în literatura clasică, stilul nimeni «susținut», stilul prețios și lucrat în filigran, învecinează vulgaritatea, vorbirea de argot, obscenitățile; poezia învâluitoare și scrisul fantezist, funambulesc, emfaza melodramei și descrierea realistă, tonul grav, recules, și stilul convențional al cronicarului grăbit, subtilitatea analitică și gravitatea scrobită a tonului onest-gînditor, muzicalitatea textului, simbolul transparent sau acoperit, alternanța dintre spontanitate și vigoare mentală, sînt organizate pe o permanentă variație a materialului verbal, a structurilor lexicale, a procedurilor: cuvinte și fraze estroptate, cuvinte compuse, cuvinte întrerupte, suspensii sau deviații de sens, în anacole, în priuete verbale, în jocuri de cuvinte, în aluzii. Dar pretutindeni și totdeauna acest stil recunoaște o atitudine mentală, implicită sau exprimată direct, dar

tot atît de complexă: humorul, fantezia burlescă, parodia, trăsătura reștinut comică, sarcasmul, satira și pînă la urmă, o anume dezabuzare, un fel de nevoie de profanare, revellînd o flintă fără iluzii, în același timp agresivă, sau numai criticastră.

Tranziția între starea de veghe și delir, între percepție și halucinație, între reverie și beția alcoolului, îngăduie autorului toate fanteziile. Cititorul este în permanență plimbat prin regiuni sufletești contrastante; el este rînd pe rînd insufletit și înrîgăcit, scandalizat și amuzat, stupefat, derutat și, am adăuga, născut. Căci, așadar, în vîrtej, amestecă sublimul cu decorul de panoramă, transpune *Visul* unei noți de vară în *Casa Teller*. Nu ne putem împiedica, pentru amuzarea cititorului, de a nu cita pasajul infiltrat de humorul specific joycean, în care personajul principal, stringînd în brațe, într-o maternitate, o femeie îmbrăcată în bluză de infirmieră, «... naște opt copii de rasă galbenă și albă, care se pot vedea în lungul unei scări acoperite cu un covor roșu și împodobită cu plante rare. Copiii sînt frumoși: fețe metalice, încheieturi delicate; bine făcuți, decent îmbrăcați, îngrijit educați, vorbesc curent cînd limbi moderne și cultivă arte și științe variate» etc. (op. cit. p. 555 text francez; cf. p. 466 a textului englez).

Caleidoscopul peisajului, metamorfozele mentale și primenirile neîncetate ale tehnicii scriitoricești ajung, la sfîrșitul cărții, la un lung monolog interior al soției personajului principal. Urmărim aci firul întortochiat al reveriei precedînd somnul, în care deslinarea gîndului, infiltrat de un sensualism primitiv, animalic, este exprimată printr-o revărsare în pinza uniformă a unui scris desarticulat, fără punctuație, fără pauze: o singură frază desăvîrșită pe cîteva zeci de pagini...

Un altare roman, a cărui apariție a fost, pentru motive de moralitate, interzis în țările anglo-saxone, a fost urmat de a doua lucrare, de asemîni elaborată îndelung, (săisprezece ani) *Work in Progress* (Operă în pregătire) apărută sub titlul *Finnegans Wake*. Este reluarea unei balade irlandeze: *Finnegan's Wake*. Traducerea titlului ar putea fi: *Vegherea lui Finnegan*. Totuși, sensul celor două cuvinte este ambiguu: *Wake* înseamnă deopotrivă: veghe mortuă, deșteptare, reînviere și, la Irlandezi, prînz funebru. Numele *Finnegan* închipuie, în concepția lui Joyce, atît o singură persoană, cit și destulul comun al tuturor Finneganilor. Mai mult: cuvîntul *fin*, semnifică, deopotrivă, sfîrșit, și reîntorcere, după cum remarcă R. Ellemann, în vîstul său studiu biografic, consacrat poetului. Titlul, ambiguu, ar putea fi tradus, așadar, și *Deșteptarea Finneganilor*.

În noua lucrare, elaborarea expresiei lui Joyce ajunge la forma sa extremă. Monologul interior se menține ca tehnică, după cum se statorește și o corespondență a planului direct al realității cu o lume mitologică și de variate simboluri, deși această corespondență este mai simplă, nelînd forma multiplică, etajată pe opt planuri, pe care comentatorii, după indicațiile lui Joyce, au deslușit-o în structura primului roman. Simbolurile structurează și de data aceasta țesătura romanului, dîndu-i densitate și semnificație.

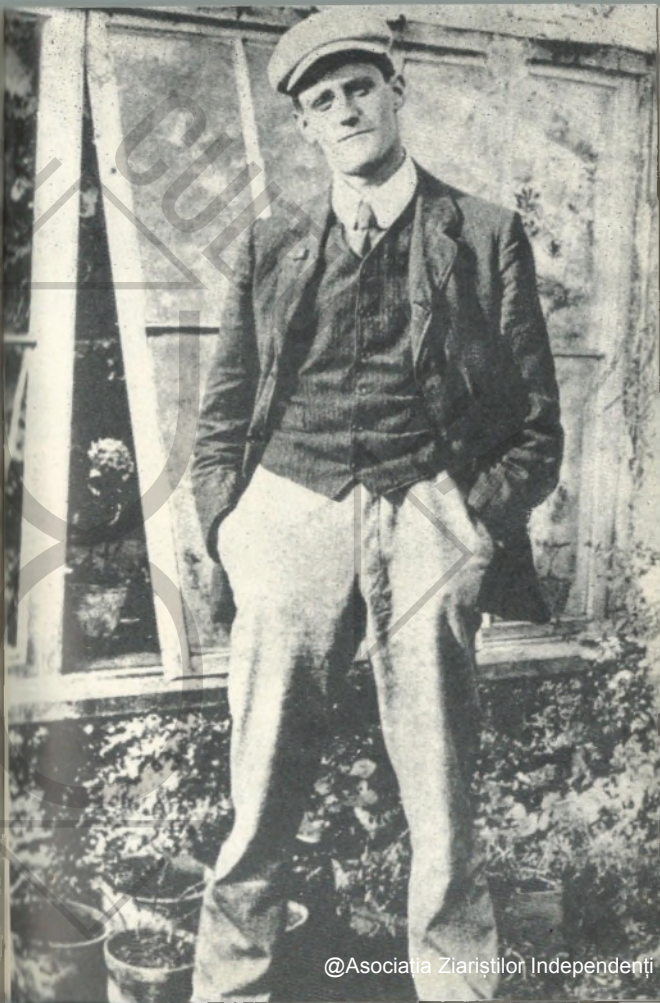
Ulise reprezintă peripețiile unei zile dublineze; *Finnegans Wake*, începînd odată cu lăsarea serii, înfățișează noaptea aceluiași oraș, dar transfigurat prin viziunile somnului turburat de alcool al unui locutor oarecare, cîrîndu-mă *meserie*, Humphrey C. Earwicken, numit de Joyce cu inițiale: HCE. Adormit, eroul, răsîrînd în sine, într-o totală emancipare de timp și spațiu, întregul univers, întreaga istorie umană. El devine un prototip al Omului, răsîrînd în sine realitatea, după cum soția lui, Anna Livia Plurabelle, va deveni prototipul femeii, al feminității, simbolizînd în același timp și fluviul Liffey, care trece prin

Dublin. Earwicken a săvârșit o crimă, ale cărei amănunte rămân nedeterminate, devenind astfel un simbol al crimei, ca atare. Faptele romanului se desfășoară în aceeași atmosferă simbolică: cei doi fii ai eroilor înfățișează malurile riului Liffey, reprezentând, fiecare, o temă simbolică diferită. Totul în acest roman se petrece pe acest plan de transpoziție mitică a faptelor: titlul romanului evocă numele lui Finn, eroul fabulos, un gigant de care e legată fundarea orașului Dublin; compoziția romanului înfățișează evoluția ciclică a umanității prin trei faze, urmată de o etapă de disoluție, după care ciclul reîncepe ca o eternă reînnoire ». Cufundarea în atmosfera de legendă, într-o lume de simboluri poetice, îngăduie lui Joyce suprema experimentare verbală, visată de promotorii simbolismului. Vom menționa de asemeni, pentru a putea da un exemplu de tehnica lui Joyce în acest roman și o altă trăsătură mitică a romanului: tema metamorfozei umane, transformarea lui Acteon în cerb; Daphne transformată în laur etc.; cf. romanul lui L. Apuleius, *Metamorfozele* (*Măgarul de aur*), aflând în folclorul nostru un ecou, într-un basm cules de Ispirescu, etc. etc.

Joyce expune în cunoscutul pasaj, Anne Livia Plurabelle, (publicat în *Nouvelle Revue Française*, mai 1931), metamorfoza a două spălătoare de pe malurile riului Liffey, care, odată cu venirea serii, se topește în elemente, devenind, prima, piatră, a doua, copac. Joyce redă această metamorfoză prin procedee verbale inedite, înfăptuind o de structurare a cuvintului obișnuit și, consecutiv, o restructurare a lui, după simetriile cerute de exigențele poetice ale textului. Era, în fapt, o încercare de a urma indicațiile lui Rimbaud și năzuința lui Mallarmé, în care, dacă poetul nu « cedează înflăcărării cuvintelor » (Mallarmé), le dezagregă, le transformă, le îmbină în forme compozite, le creează; era, de asemeni, obsesia capării absolutului, care fusese proclamată cu atâtă emfază de Mallarmé (« Face parâde cu dandysm, de incompetența mea asupra tuturor lucrurilor, afară de absolut ! ») și reluată mai târziu de expresioniștii germani. (Asupra filiației Mallarmé-Joyce, a se vedea teza de doctorat a lui David Hayman: *Joyce et Mallarmé*. Paris, Lettres modernes, 1956, 2 volume, lucrare de răbdătoare și pătrunzătoare analiză.)

Joyce catapultează cuvintul și, pe urmele lui Mallarmé, închipuie o nouă tehnică lirică, dar nu acumulând obscurități aluzive și nu numai operând asupra materialului vizual al cuvintului scris și citit, ca la Mallarmé; el nu recurge la artificii tipografice, cu alegere de litere având anume dimensiuni, cu distribuirea de spații albe; se mulțumește să rafineze asupra cuvintului, dar cu o virtuozitate și o erudiție, care îl face la prima lectură incomprehensibil. Cititorul începând lectura textului nu trebuie să uite însă că se află în fața unor structuri verbale și mentale de vis, întreaga carte desfășurându-se, de altminteri, pe plan oniric. Cu aceste indicații și precauții introductive, cititorul, care trebuie să fie, în același timp, un psiholog încercat și să albe o mare deschidere spirituală către gratuitate, fantezie și nouate, fiind și un cunoscător adincat al limbii în care e scris textul, poate începe lectura, prevenit fiind că fiecare cuvânt și chiar fiecare literă a textului își va avea o semnificație (un exemplu: un inginer de poduri, de mare factură, este numit: pontofacta maximus; joc de cuvinte compus din: *pons, factus, maximus* și englezescul *moust: pontifex maximus*).

Astfel, pălăvrăgeala spălătoarelor devine, în traducerea românească a unui scurt fragment, pe care am făcut-o în spirit joycean, transpunând termenii: « Anna Livia să mă ierte Giermezeu ! Nu s-o îngorog ea oare, începând să scoabore din abundanță și să se oprească la portență, trăgând din chipă, și toate servitoarele timpe, toate fermieretele grațiile care mergeau pe răd-drumurile insulei »... etc. etc.





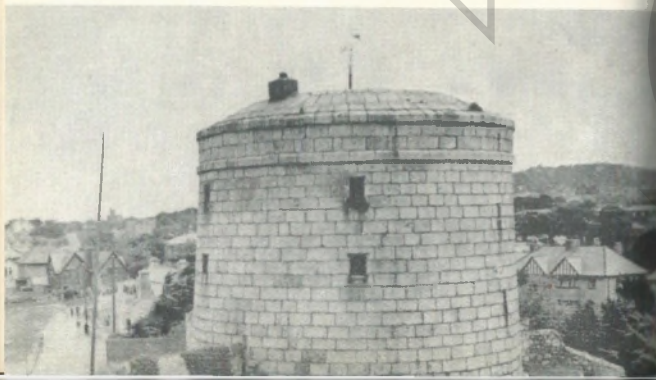
1. În 1904, la Dublin.

2. În roba festivă de absolvent al universității din Dublin, în 1902.

3. Turnul Martello de la Sandycove, unde Joyce a locuit un timp, devenit în 1962 Muzeul Joyce.

2

3



4. Italo Svevo.

5. Signora Livia Schmitz, soția lui Svevo și prototipul Aniței-Livia din «Veghea lui Finnegan».

6. Facsimilul unei scrisori adresate de Joyce prietenului său Budgen în 1919.

4

5



[illegible]

Un atare text obligă pe cititor la prima lectură să oscileze între indignare, dispreț, sau veselia produsă de o farsă de prost gust. Comentariul pasajului se impune, ca, în fapt, a întregului text al volumului.

expresii transparente /de exemplu: *nil part in loc de nulle part*, în care cuvîntul *nul* devine numele fluviului *Nil*; *courage*; *eau* și *orage* sau: *neckargason* *Neckar* și *cargaison*; *gongebre* — *Gange* și *gongbré*, etc. etc., cititorul va înființa formații verbale practic incompreensibile sau explicabile numai cu ajutorul unei enciclopedii, sau a unui atlas geografic și încă în exemplul nostru, rîul *Sorgue*, cunoscut de cititorii lui Petrarca nu este indicat în atlasul curente, de pildă în: *Die Erde* /Taschenatlas/ Veb. H. Haack. Gotha 1960/. Va fi obligat astfel cititorul să citească textul lui Joyce, ca un joc de cuvinte încrucișate?

Interesul literar și psihologic suscită de prima carte a lui Joyce a generat o vastă producție literară; monologul interior a fost introdus ca tehnică poetică, în general în formă comprehensibilă și moderată, în numeroase opere literare. Tehnica lui Joyce a fost îndeobște redusă la o vorbire interioară, alternînd sau nu cu expunerea indirectă: rima, ritmul, stilul discursiv, adaptat valului emotiv, orchestrația muzicală a textului sau sacadarea lui excesivă, alterarea tensiunii lăuntrice cu relaxarea, așadar trecerea de la expresia încheată și logică la luncare în obscuritate, cuvintele compozite, deformate, experimentarea verbală, au definit o întreagă literatură de introspecție. Inișiatorii curentului joycean au fost William Carlos Williams, în America, și Valéry Larbaud în Franța. *Amants, heureux amants* /Gallimard, 1923/ conține trei nuvele în care se afirmă noua tehnică. Literatura care a urmat a folosit monologul interior fie în opere scrise integral în nouă tehnică, fie rezervînd această artă a scrisului interior mai adaptate noului mod de expresie. Cu deosebire nouă artă a scrisului a exprimat momente de criză interioară. Romanul sportiv s-a îmbogățit astfel cu două lucrări: *5000 de Dominique Braga* /Gallimard, Paris, 1924/, în care un alergător își trăiește emoțiile în timpul competiției; în *Quinze rounds* /Cinzeprezece runduri/ Paris, Flammarion, Ed. 1930/ Henry Decoin expune peripecțiile unei meci de box, trăit direct, de unul din combatanți. Emmanuel Berl și Jean Schlumberger au folosit monologul interior în nuvele.

Printre lucrările în care monologul interior intervine epizodic, va trebui să cităm *Paulina 1800* de Pierre Jean Jouve /Gallimard, 1925/ și *Solai* de Albert Cohen /Gallimard/. Trebuie să semnalăm cu deosebire romanul lui Jean-Richard Bloch *La Nuit Kurde*. Version definitive. Gallimard 1933/, care, la paginile 208 și următoarele, după o expunere teoretică prealabilă, redă într-o prestigioasă paralelă, conversația a două personaje, întovărită de procesele vieții interioare concomitente. Autorul nu se va menține astfel la notarea cuvîntelor roșite de protagoniști; el adaugă, pentru fiecare din ei, într-o progresie paralelă, viața lor interioară simultană cuvîntelor roșite. Vom avea deci, pentru fiecare personaj, în alăturare trei procese interioare erasate: visuri, gânduri, cuvinte, desfășurîndu-se separat și paralel, sau întretînîndu-se prin contactul verbal. Este o explorare psihologică, îndrăzneță și sugestivă.

Derivînd direct din literatura lui James Joyce, dar adăugîndu-i o nuanță de sensibilitate esențial feminină, de o grație delicată, citeva din romanele Virginiei Woolf și mai ales *The Waves* /Valurile/ sînt scrise în aceeași tehnică. Instrumentul care, la Joyce, deși suplu, era mîlîuit cu vigoare, devine în folosința Virginiei Woolf un mijloc de expresie mai puțin savant, cu orchestrație mai puțin tumultuoasă, dar de o uimitoră maleabilitate. Scrișul cîștigă în expresivitate și putere de comunicare; monologul interior, dacă nu se adîncește, căci Joyce îl condusea pînă la ultimile lui rafinamente, cîștigă în multiplicitate. Virginia Woolf înmul-

tește monologurile interioare a șase personaje diferite, pe care le urmărește în lungul vieții lor, prin interferența vorbirii lor lăuntrice.

După 1930, undele provocate de iradierea operelor lui Joyce s-au extins considerabil. Cea mai mare parte a scriitorilor epocii au fost, în măsură variabilă, tributarî noii tehnici. Monologul interior a devenit o artă a scrisului, folosită curent, avînd ecouri și în literatura romînă.

Vom putea examina, în prezent, valoarea noii arte a scrisului, sub îndoitul raport: psihologic și literar.

Scriitorul se poate întreba: în ce măsură monologul interior este justificat psihologic, adică este adevărat și adaptat fondului sufletesc pe care vrea să-l exprime? Corolarul estetic al acestei probleme va fi: în ce măsură noua tehnică de expresie este necesară, firească și expresivă, în opera literară?

Problema psihologică are ramificații întinse și nu poate fi tratată aici. Ea implică discuția raportului dintre lucruri, gîndire, imagine și cuvînt. Ne vom limita la enunțarea unei singure fețe a discuziei: este în măsură monologul interior, din succesia neîntreruptă de imagini și cuvinte, să restituie realitatea ultimă a vieții interioare, în integralitatea ei, de la luciditatea veghei, pînă la elaborarea primă a psihicului, desprins din fiziologie, așa cum o presupune implicit literatura lui Joyce?

Cercetarea psihologică nu pare a confirma decît parțial această poziție. Operațiile intelectuale considerate în afara armoniilor sufletescilor concomitente, nu sînt reducibile fără rest, la cuvînt și imagine. Există o gîndire informabilă, un inefabil interior, o vibrație calitativă de viață, care depășește expresia. Rezultatul cercetărilor școlii din Würzburg (O. Külpe, Messer, Ach, Bühler, etc) stabilește că dincolo de imagini și cuvinte procesul de gîndire operează cu «tendințe anticipative» pure, cu «atitudini de conștiință», cu «sentimente intelectuale».

Drama intelectuală a poetului se reduce, în fapt, la această contradicție de termeni: a exprima inefabilul prin forțarea virtuților cuvîntului, alungirea bății acestuia. Poetul se află închis într-un cerc vicios: el cîștește cuprinderea absolutului cu un instrument care, deși ajutat de muzică și intuiție, de simbol și mit, rămîne totuși un rezultat al unor relații și, în același timp, a unei decupări a continuității, actă a realului, cît și a vieții interioare. Cititorul se întreabă: cuvîntul, sau, mai precis, discursul interior, poate oare exprima continuitatea vieții lăuntrice, în desfășurarea ei calitativă, așa cum aceasta a fost descrisă de H. James sau H. Bergson?

Informabilul scapă, prin definiție, atît redării prin imagine, cuvînt, sau simbol, fie acesta din urmă poetic, sau matematic. Vrem să spunem că și monologul interior, care exprimă direct, spontan și fără prelucrare artistică ulterioară «discursul interior» al omului normal, nu poate exprima decît parțial realitatea intimă și devenirea calitativă a vieții interioare. Era firesc, astfel, ca tentativele extreme ale poezilor, vrînd să depășească comunicabilul, să ajungă la eșec, tăcere, hermetism sau obscuritate. (După lectura poemului *Un coup de dé*, unui cunoscut, Mallarmé nu a întrebuit cuprins de îndoială: «N'est-ce pas un acte de démente»? /Nu este o întreprindere nebunăscă?/).

Dar practic vorbind, este adevărat oare că omul singuratic, trăind cu el însuși, vorbește cu sine în permanență, înșirî acest nesfîrșit și obositor cortez verbal, pe care ne-o prezintă opera lui Joyce? «Gîndirea interioară», așa

cum o numesc psihiatrii, deci realitatea individuală intimă, diferită de « gândirea de expresie » cu scopuri practice, de comunicare, este ea permanentă, sau întreruptă de pauze, de tăceri?

Se înțelege că în acest loc problema se ramifică, anexind observația psihică, cu atât mai mult cu cât Joyce, depășește adesea normalitatea, ajungând până în zona delirului, confuziei mentale și halucinației. Vom nota, în această privință, că dacă în viața interioară de veghe a omului normal, adult și odihnit, gândirea nu se exprimă totdeauna prin cuvinte, în anumite stări patologice, « gândirea interioară » depășește supravegherea psihismului, devine incoercibilă, prezentând o gradație de intensitate ascendentă, care a fost fixată cu multă pătrundere de psihiatrul francez H. Baruk (*Annales medico-psychologiques* 1933, I, pp. 33 suiv.): de la deflarea năpustită a imaginilor și cuvintelor în gând, mai ales în cursul nopții și a stărilor de excitație mentală (mentism) până la ceea ce Baruk numește *sindromul gândirii vorbite*, trecând prin faza automatismului mental al halucinației psihice, studiat de G. de Clérambault.

Vedem deci, din această fugitivă enumerare, că, dacă în ceea ce privește viața launtrică a omului normal, tehnica lui Joyce nu este totdeauna adevărată, în privința stărilor excepționale de oboseală, excitație mentală, intoxicație alcoolică, nevroză, halucinație, tehnica monologului interior reprezintă un netăgăduit mijloc de restituire a adevărului vieții, dacă nu în cursul ei pură, calitativă, inefabilă, cel puțin în măsura în care resursele noastre de adâncire și expresie o pot apropia.

Rămâne, firește, în discuție exagerarea procedurii, ticul stilistic, transformarea lui într-un joc de virtuozitate verbală, condus de Joyce până la forma lui ultimă, în *Finnegans Wake*. O atare formă de expresie descurajează pe cititorul obișnuit, și cu drept cuvânt. Aceste cere lecturii o adâncire și o potențare, și nu o descifrare a unor rebusuri, cu o întreagă bibliotecă de dicționare și atlase alături. Monologul interior, valabil ca metodă și ca modalitate de expunere, se anulează, așadar, prin exagerările sale, circumscriindu-și singur valoarea și semnificația estetică, la o folosință moderată.

JU Conțemporani și urmași

Într-o lume plină de frământări sociale, acțiuni teroriste, sărăcie și mizerie cronică, fanatism religios, ignoranță, filistinism, naționalism gaelic cu un puternic iz de provincialism, a văzut lumina zilei la 2 februarie 1882 James Augustus Joyce, fiul lui John și Mary-ei Jane Joyce (născută Murry), într-un cartier de oameni înstăriți din sudul Dublinului. Era al doilea din cei zece copii ai unei familii de burghezi respectabili, care cunoscuseră însă de timpuriu un irevocabil faliment financiar. Tatăl, iresponsabil, jovial, alcoolic, sociabil, orgolios și mină spartă, irosi cu repeziune averea moștenită (care, bine administrată, ar fi izbutit să asigure întregii familii un trai mai mult decît îndestulat), ajungând prin a-și limita numeroasele talente la unul singur, dar vital: acela de a-și schimba cu abilitate adresa fără a trezi suspiciunea creditorilor. Mama, fiica unor burghezi mijlocii din Dublin, cu tradiții și o destul de serioasă educație muzicală, era o femeie slabă în fața neclibuzului soțului ei, stocică, dar cu frica în Dumnezeu și plină de intenții bune. James mai apucase totuși ceva din « vîmurile bune » cînd John Joyce angajase guvernanta pe fiul cel mare la Clongowes Wood, unul dintre cele mai scumpe internate ieșite din Irlanda. În ciuda sărăciei, toți băieții Joyce au primit o temeinică educație la un colegiu ieșit din Dublin: « Belvedere », mulțumită părintelui John Conmee, fostul director de la Clongowes. James Joyce absolvî la douăzeci de ani Universitatea din Dublin, școala Cardinalului Newman și a ieșitului poet Gerald Manley Hopkins, unde făcuse studii strălucite. Ezitînd între cariera de medic și cea de tenor, în timp ce măică-sa nădăjduia să-l vadă preot, iar tatăl, casier la firma berarului Guinness, dezgustat de ipocrizia bisericii și îngustimea vieții publice care-l ucisese pe Parnell eroul tatălui și, într-o oarecare măsură și al său, James se hotărî să plece la Paris. Cu un an înainte publicase recenzia unei piese de Ibsen în *Fortnightly Review*, respectabila revistă britanică condusă de William Archer, traducătorul lui Ibsen în engleză, precum și un studiu despre poetul irlandez James Clarence Mangan, în revista universitară *St. Stephen's*. Modesta lui operă mai număra eseul *The Day of Rabblement* (Ziua prostiei) apărut într-o broșură scoasă pe socoteala sa și a unui prieten, Sheffington. Aceste eseuri aduceau o velenoasă acuzație împotriva teatrului idilic promovat de Liga gaelică și a producțiilor anemice ale burgizilor irlandezi. În manuscris, mai păstrează o seamă de versuri care nu făcuseră nici o impresie asupra lui Archer, dar care reținuseră atenția lui George Russel (mai tîrziu acesta îl prezintă pe Joyce lui Yeats și Lady-ei Gregory), precum și o piesă de teatru cu autodedicație.

Lipsa de bani îl împiedică pe Joyce de a mai frecventa cursurile facultății de medicină din Dublin. În noiembrie 1902 pleacă la Paris cu intenția de a-și continua acolo studiile. Dar odată ajuns, abandonează ideea de a studia medicina: îl lipseau examenele de echivalență și în plus, cursurile începuseră de mult. De altfel, nici n-ar fi avut bani cu ce să le plătească. În cele cinci luni cât a durat primul său popas pe continent, Joyce a încercat să-și câștige existența dînd lecții de limba engleză în timp ce, neabandonînd totuși ideea de a deveni tenor, lua el însuși lecții de canto. La Paris îl înfrîni pe compatriotul său Sygne, viitorul dramaturg. În ciuda faptului că aparțineau amîndoi aceleiași generații și împărțeau aceeași averseune față de filistinismul irlandez, această înfrînere nu avu nici o semnificație deosebită pentru niciunul dintre ei. Singurul eveniment semnificativ din acest răstimp, și, într-un fel, hotărîtor pentru evoluția sa literară, a fost achiziționarea romanului lui Edouard Dujardin, *Les loupiers sont coupés*, pe care îl devoră cu nesop. Chemat de o telegramă la căpătîul mamei sale, aproape pe patul de moarte, se întoarce la Dublin cuprins de teamă și remușcări. Peste alte șapte luni, îl regăsim din nou în Europa, de astă dată împreună cu Nora Barnacle, fata unor oameni modeste din Galway. După ce străbătuse jumătate de continent în căutare de lucru, se stabilește la Pola, orașel din Serbo-Croația austriacă, nu departe de Trieste, ca profesor de engleză la școala Berlitz din localitate. După un timp se mută la Trieste unde, de asemenea, dădu lecții de engleză; printre elevii lui se număra Ettore Schmitz, omul de afaceri care scria sub numele de Italo Svevo. Tot aici se iviră și primele simptome ale boalei de ochi care avea să se agraveze din ce în ce, chinîndu-l toată viața. Un scurt intermezzo italian se termină cu un eșec. Munca de corespondență la Trieste, în 1914, cu două săptămîni înainte de izbucnirea conflagrației mondiale, îl apăsă, și după săptămîni în care, făcîndu-l să se reîntoarcă la Trieste, în 1914, cu două săptămîni înainte de izbucnirea conflagrației mondiale, după epuizante tergiversări care duraseră opt ani. Apariția acestui volum de povestiri, la șapte ani după publicarea colecției de versuri *Chamber Music* («Muzică de cameră»), a pus primărit cu indiferență de public, în ciuda unor cronici favorabile scrise de prieteni binevoitori. Faptul că a trecut aproape neobservat se datorează într-o oarecare măsură și evenimentelor *. Cam tot în acea vreme se înfiripă prietenia lui Joyce cu Ezra Pound, considerat descoperitorul și lansatorul său. Pound îl ajută să publice nu numai volumul *Dubliners* ci și mare parte din restul operei. Tot el este acela care atrase atenția redactorilor revistei engleze de avangardă *Egoist* asupra romanului lui Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*. Harriet Weaver publică romanul în fascicule în 1915: un an mai tîrziu, un editor american se arătă dispus să-l publice în volum. Între timp, refugindu-se din pricina războiului, împreună cu Nora și cei doi copii, la Zurich, Joyce scrisese o piesă de teatru *Exiles* («Exilații»), a cărei importanță nu va depăși un interes de ordin exegetic. Tot la Zurich, începuse să lucreze la realizarea unui proiect vechi de zece ani, pe care-l va definitiva la Paris, după terminarea secolului, *Ulysses*. Fragmente din acest roman, aparute tot la sugestia lui Pound, în revista americană *Little Review*, condusă de Margaret Anderson, în 1922, Sylvia Beach, proprietara librăriei *Shakespeare and Company* din rue d'Odéon, îl publică integral. (Cenzura americană oprise apariția lui în *Little Review* sub amenințarea arestării editorilor și desființării revistei).

* Numărul de exemplare vîndut în timpul vieții lui Joyce n-a depășit 500.

După cum spune Marvin Magalaner *, *Ulysses* «îl declară pe Joyce drept scriitor de o mare originalitate și dădu avangăzii literare un erou și-o carte sacră». Dar nici de-acum înainte existența lui Joyce nu se va putea numi liniștită. În ciuda publicității pe care drepturile de autor încălțate și, pe deasupra, în ciuda publicității pe care și-o organizase, succesul său nu va rămîne decît un *succès d'estime*. După publicarea lui *Ulysses*, Joyce începu să lucreze la ceea ce voia el să fie «o istorie a lumii». Îi vor trebui șaptesprezece ani ca s-o termine: în 1939, în ajunul celui de-al doilea război mondial, ultima parte a edificiului joyceian — după ce numeroase fragmente apăruseră în reviste sau ca fascicule de sine stătătoare — deveni cunoscută publicului în toată bizareria ei. Este vorba de *Finnegans Wake* («Veghea lui Finnegans»). Dar, din cauza invaziei germane, discuțiile și comentariile se amînară cu mai bine de cinci ani. Joyce nu va mai apuca să le cunoască. Aproape orb, măcinat sufletește de boala incurabilă a fiicei sale, Lucia, Joyce luă din nou calea exilului, întorcîndu-se în Zürich-ul tinereții, unde peste puțin timp se stînsă din viață.

Părerile asupra operei și persoanei lui Joyce sînt nu numai numeroase dar și contradictorii, fapt la care a contribuit din plin scriitorul însuși cu pasiunea sa pentru reclamă și ambiguitate. Cărtile cele mai valoroase despre Joyce așteaptă să fie scrise (abia în 1959 a apărut o biografie a scriitorului, în cîntecă, după criterii științifice, de Richard Ellman).

Ceea ce n-au înțeles destul de clar exegeții lui Joyce care au atribuit, de pildă, «Oamenii din Dublin» cînd naturalismului, cînd simbolismului, rupînd volumul de restul creației joyceiene, apare foarte evident în portretul scriitorului realizat de Brăncuși. Faimoasa spirală, pe care Brăncuși a prezentat-o încă acum 36 de ani drept «simbol al lui Joyce», relevă tocmai continuitatea ce stă la baza personalității și creației scriitorului irlandez. Joyce își va construi edificiul său literar folosind invariabil o anumită celulă constitutivă — *epiphany*. O înfrînim în poezie, ca și în roman, devenind pe parcurs din ce în ce mai concisă, ca să atîngă în *Finnegans Wake* dimensiunile unui singur cuvînt. Primele producții literare ale lui Joyce sînt, de fapt, o serie de *epiphanyes* dintre care douăzeci și două au fost adunate și publicate. *Epiphany* este un termen religios în care trebuie să uităm niciodată că Joyce a fost educat la lezuiti, deși și-a pierdut de timpuriu credința, simbolizînd revelația pe care au avut-o magii la vederea pruncului din ieslea de la Betleem. Joyce transpune acest termen în contextul vieții laice de toate zilele, înfrîngînd prin *epiphany* un concurs de împrejurări aparent obișnuite (ca și nașterea din iesle) care produc o revelație, dezvăluie parte din adevărul vieții, clipa în care «sufletul celui mai comun dintre obiecte... ne apare astfel de revelații pe care trebuie să le caute nu printre zei, ci printre oameni, în condiții cotidiene. În *Stephen Hero* *** reia ideea că artistul poate găsi «o bruscă manifestare spirituală» fie «în vulgaritatea graiului sau gestului, fie în faza memorabilă a minții însăși». Sînt clipe de plînătate, de pasiune, sau, altele, dimpotrivă rezonanțe ale unei experiențe

* «Joyce the Man, the Work and the Reputation N.Y., 1956.

** Cu alte cuvînte, Joyce (basîndu-se, poate, pe teoriile lui Bergson) promovează înțelegerea drept unic instrument al cunoașterii. Vezi și ultimul capitol din «Portrait of the Artist»... »

*** Fragment dintr-un urlog roman autobiografic, publicat în 1946.

neplăcute. Spiritul, după cum susține el, se manifestă în ambele ipostaze. Și, firește, și forma lor diferă: uneori ele sună asemenea unor mesaje într-o limbă străină; strălucirea lor rezidă într-o nuditate singulară, într-un refuz incoruptibil de a include figuri de stil care le-ar acorda o claritate imediată. Alteori, sint necifrate deliberat, și poartă o tensiune lirică.* Reproduc aici o mostră de *epiphany* din seria celorlalte neplăcute, care întotdeauna conțin și o microscopică lecție de morală. Cea de față prezintă mostre de prostie prin intermediul unei scurte conversații, ce se pare că a avut loc în casa uneia dintre mătușile sale: «*Sus în casa veche, cu ferestrele întunecate: lumina focului în odaia strimțată; afară amurg. O bătrână se agită, făcând ceai; povestește despre schimbări, despre ciudăniile ei și ce au spus preotul și doctorul. ... Îi aud vorbele din depărtare. Hoinăresc printre cârbuni, pe căile aventurii. ... Doamne! Cei-î în ușă?... O tigvă — o maimuță; o ființă atrosă aici de foc, de voci: o ființă timpd.*

— *Îi Mary Ellen?* ...

— *Nu, Eliza, e Jim.* ...

— *O... O, bunăseara, Jim.* ...

— *Ai nevoie de ceva, Eliza?* ...

— *Credem că-i Mary Ellen... Credem că ești Mary Ellen, Jim.* ... »

Joyce nu insistă niciodată și, aparent, lasă efectul să se dizolve de la sine. În felul acesta a dat o nouă strălucire sugesției ca tehnică literară. Aroganță și totuși umilă, această tehnică pretinde a fi importantă tocmai prin faptul că face inutil orice comentariu din partea autorului. Ea înlătură aparența de incriminare grațioasă cu cititorul, făcându-l, în schimb, pe acesta să se simtă culpabil dacă pierde poanta nedefinită de autor. Astfel, spune Eilman, artistul se lasă pe sine și pe cititor în voia materialului.

Construit pe acest principiu, primul volum al lui Joyce, *Dubliners*, cuprinde 15 povestiri, care după unii, prin analogie cu celelalte lucrări în proză ale scriitorului, sînt o ilustrare artistică «a celor șapte păcate». Alții se întreabă de ce sînt 15 povestiri cînd de fapt nu sînt decît șapte păcate. Soluția a fost găsită adăugînd păcatelor și virtuțile. Și, totuși, respingînd această teză simplistă trebuie să reținem un lucru: caracterul înalt moralizator al celor mai multe dintre ele. *Dubliners* este o carte populată de personaje pe care Tolstol le-ar fi numit «cadavre vii» iar Gogol «suflete moarte», adică victime ale alienării, oameni care prin pasivitatea lor autodistrugătoare s-au supus acestui proces de dezumanizare, fără a avea conștiința forțelor ce acționează asupra lor. S-a spus că personajele care populează volumul sînt schematice, manechine folosite de autor pentru a ilustra diferite teze; cei care împărtășesc această părere se fac vinovați de a nu fi sesizat tocmai inerția de care suferă «Oamenii din Dublin».

În construirea eroilor săi, Joyce a pornit, asemenea lui Proust, de la ființe reale, prieteni ai familiei, rude, cunoștinți, ale căror trăsături le amestecă și le recrează. Așa se împlință cu deosebire Morkan, care-și au prototipul printre membrii familiei din partea mamei, ca de altfel și Maria; domnul Duffy întrunește trăsăturile proprii autorului dar, mai ales, ale fratelui mai mic Stanislaus Joyce, profesorul de engleză de la Trieste, în timp ce domnul Kernan, protagonistul povestirii *Grace* («Grășie»), își are obria în persoana unui bătrîn vecin al familiei Joyce, Ned Thorton. În *Gretta*, putem detecta

unele trăsături ale Norei Barnacle, soția lui Joyce; nici Michael Furey nu este o născocire, pentru că a existat în Galway sub numele de Michael Bodkin, alias Sonny; Polly Mooney, din «Pensiunea de familie» a fost astfel botezată după o prietenă din copilărie a Norei, etc.

«Cei morți», piesa cea mai amplă din volum, și scrisă de altfel mai tîrziu, este de fapt o relatare gradată a metamorfozei sufletești prin care trece Gabriel Conroy pentru a ajunge la conștiința eșecului său. Acceptînd propria sa mediocritate, Gabriel înțelege totodată existența afinițății generale între oameni și chiar a unei legături aproape coplesitoare între trecut și prezent, un prezent în care — spre nefericirea lui — morții sînt mai vii decît cei vii. Această teorie a timpului, teorie în care trecutul este anihilatorul prezentului și noțiunea de viitor este aproape cu totul înlăturată, apare la Joyce pentru prima oară în «Surorile», este reluată în *Ivy Day* și în «Caz penibil», amplificată prin intermediul lui Stephen Dedalus în «Portret» și «Ulise» ca să devină atot covîrșitoare în *Finnegans Wake*. Ea nu-i aparține în exclusivitate; o întîlnim la Bergson, la Proust, la William James (care, în ale sale «Principii de psihologie», publicate în ultimul deceniu al sec. XIX, afirma că «Experiența ne remodelează în fiecare clipă și reacția noastră mentală la toate obiectele date este cu adevărat o rezultantă a experienței întregii lumi, experiență pe care am acumulat-o pînă la data cea»), Dar mai există ceva în *The Dead*; o revizuire de valori; Joyce a părăsit Irlanda față de Irlanda și irlandezi, o revizuire de valori; Joyce a părăsit Irlanda pentru că nu putea respira atmosfera de filistinism și ipocrizie pe care o credea specifică insulei, dar popasurile sale la Pola, Trieste, Roma îi fac să-și dea seama că, de fapt, filistinismul și insensibilitatea irlandeză nu sînt decît aspecte ale unei stări mai generale. Este ceea ce-l și face să spună ulterior unui prieten: «Dacă pot ajunge pînă la inima Dublinului, voi putea astfel să ajung pînă la inima tuturor orașelor lumii. Generalul este cuprins în particular».

A spune că *Dubliners* nu este Joyce este tot atît de absurd cum ai spune, de pildă, că «Anatomia» nu este Brîncuși. Putem detecta în cuprinsul volumului elemente proprii naturalismului («Pensiunea de familie») este cea mai elocventă în acest sens), alături de altele aparținînd realismului ibsenian sau artei narative tradiționale (începutul schiței «Doi Galanți»), dar elementul care domină rămîne revelația intuitivă (*epiphany*), plăcută sau dezagrabă, lapidară sau ambiguă, care se amplifică incluzînd altele mai reduse dar care duc la revelația finală. Toate aceste povestiri conțin *epiphany* pentru cititor, alături de altele pentru personaje (vezi incidentul cu farfurișul ce pămîne din «Tărîna», de pildă). Decalajul de timp ce se produce între revelația cititorului și cea a personajului, înlesnește primului să retrăiască experiența pe care o acumulează cel de al doilea.

Uneori revelația este rezervată numai cititorului ca în cazul Evelinei. Mai mult încă, întîlnim aici personaje, scene și incidente care vor reapare ulterior: visele ce l-au preocupat pe Joyce o viață întreagă (de pildă, în cazul lui Jack din «Surorile»), perioade de tranziție premergătoare somnului, mecanismul de atracție și raporturile existente între caractere contrare (între introvertitul Lenahan și extrovertitul Corley sau Gallaher și Micul Chandler), perpetuate de Bloom și Dedalus, de Shem și Shaun. Conroy este o primă variantă a lui Bloom, așa cum în *Gretta* putem întrezări pe Molly din «Ulise» și pe Anna Livia din «Veghea lui Finnegans»; chiar și trenul a căruia suierat străpunge fluxul conștiinței Molly-ei și are un precedent în trenul omului din

* Vezi și R. Eilman, op. cit. p. 87—88.

«Caz penibil». Grijă pentru stil, ritmul, imaginile sugestive, simbolice, se găsesc toate aici în stare embrionară. Și tot aici Joyce izbuteste pentru prima oară să se sustragă atenției cititorului (nu deplin, și aceasta nu se va întâmpla niciodată) atât cât să-i dea acestuia posibilitatea de a trage singur concluziile. Dar Joyce mai aduce și o notă pe care n-o întâlnim decât la un Shaw, Sheridan, Fielding, Sterne, Swift, în legendele epice irlandeze, și o vom regăsi și la Beckett — aceea a grotescului, dus uneori până la extrem, a sarcasmului, și a satirilor, a ilarațiilor aproape continui, ironice dar, la care se mai adaugă și un lirism și o tandrețe, în felul lor singular, la care se mai adaugă și un simț acut al muzicalității frazelor și o imaginație asociativă greu de înțeles.

De sub aparența obiectivității stilistice a lui Joyce răzbește compasiunea pentru victimele sistemului, fără, însă, a pierde din vedere complexitatea acestora în propria lor nimicire. La el compasiunea merge și va continua să meargă mîna în mîna cu furia («Dear Dirty Dublin»). Conștiința alienării la Joyce implică existența unui personal sistem de valori prin care încearcă de a se împotrivi: «Venise timpul ca să porcească la căldătoria spre Apus**». Da, ziarele aveau dreptate: zăpada era generoasă pe tot cuprinsul Irlandei ***». Simțindu-și propriul sistem de valori ajuns la un impas și neavînd conștiința coordonatelor sale în lumea pe care o condamnă (de unde și neputința de a distinge în noianul de legături ce există în sinul ei), Joyce, alias Gabriel Conroy, din *Cei morți*, se întoarce spre apus, spre trecutul a-tot-puțernic din care își ticluiește o conștiință transcendentă.

Simțămîntul de vină ce-l va tortura pe Stephen Dedalus nu este decât o transpunere artistică a sentimentului de vină încercat de Joyce însuși, vină față de lumea pe care a abandonat-o; acest sentiment în viața de toate zilele el îl disimulează pozînd în victima unei trădări perpetue și generale din partea semenilor săi; în literatură însă obsesia aceasta se transformă într-o dorință imperioasă de a se justifica în ochii lumii, bătîndu-și joc de propria-i persoană într-un crescendo permanent ce culminează în figura grotescă a lui Shem care nu este decât un sham — impostor.

O primă expresie materializată a acestui sentiment o aflăm în acea tentativă de roman autobiografic din care Nora izbuteste să smulgă focul o frîntură, publicată după moartea autorului, sub titlul de *Stephen Hero*. Nemulțumit de rezultatul obținut — o îngîmădire amorfă de *epiphanies* — Joyce porcede la reorganizarea lui. Rezultatul este *A Portrait of the Artist as a Young Man*, mult redus ca dimensiuni în comparație cu încercarea inițială și, firește, mult mai clar în expunere. Unii, prin analogie cu povestirea «Gratie», susțin că acest *Bildungsroman* a fost construit pe tiparele «Divinei Comedii», din care însă răscol doar se întrevăde; alții, pun în seaptele cărții mitul căderii lui Lucifer (dedus din acel «I will not serve» — nu voi sluji — pe care Dedalus îl rostește, identificîndu-se, astfel, cu acesta). Tindall**** prezintă și el încă alte patru: forma dramei clasice în cinci părți, în care rezolvarea are loc în actul patru și finalul, partea a cincea, nu este, în fond, decât un

epilog; a unei simfonii (însă în cinci părți); cea a montajului cinematografic și, în fine, cea a labirintului construit de iscusitul Dedalus. De fapt, nici una din ipoteze nu le infirmă pe celelalte, fiecare dezvăluind una din fațetele acestei structuri complexe; chiar și cea aparent forțată, a simfoniei în cinci părți, vine să scoată în relief nu numai muzicalitatea frazelor joyceiene, dar și mișcarea diferită a fiecărei părți.

Primul capitol al cărții se ocupă de pruncia lui Stephen Dedalus petrecută la Bray, o suburbie a Dublinului, locuită de burghize cu dare de mîna și perioada petrecută la Clongowes Wood. Cel de al doilea, incluzînd copilăria petrecută într-un cartier mai sărăcăcios — Blackrock — strămutarea întregii familii în Dublin, primii ani la colegiul izolat *Belvedere*, vizita, împreună cu Dedalus-tatăl, în orașul natal al celui din urmă — Cork —, urmată de aventura din cartierul de proastă reputație al Dublinului, redă trecerea de la copilărie la adolescență. Capitolul al treilea îi propune să exploreze frîmțările sufletești inerente adolescenței, care, în cazul lui Stephen, decurge sub presiunea ideii de păcat și de vină, dată fiind educația izvoită și tradiția catolică din familie, alimentată de supusa doamnă Dedalus și de guvernanta Dante; cum mila, dar mai ales teroarea, sînt instrumentele la care recurge biserica pentru a-și recupera oile rătăcite, Joyce include în acest capitol și câteva predici; printre ele cea care evocă chinurile iadului este o capodoperă a temei. Capitolul patru este, după cum am anunțat, punctul culminant și deznodămîntul. Pornind de la pocăința și austeritatea pe care și le impune spre ispășirea păcatului comis — furtul — Dedalus își pierde credința, lucru de care devine conștient în mod treptat, orientîndu-se spre panteismul celtic, altot pe cel al lui Giordano Bruno. Pierzînd, concomitent, orice velleitate de a deveni preot, el va opta pentru o salvare prin intermediul artei, năzuind să devină scriitor: «să pătrundă în conștiința oamenilor, să arunce o umbră peste imaginația fiicilor lor, înainte de a încoepe pe mîinile stăpînilor, ca astfel să poată fiuri o nație mai puțin josită».

Superior din toate punctele de vedere predecesorilor săi, James Duffy și Gabriel Conroy, Dedalus suferă de o superbă și incurabilă aroganță ce-l izolează de cei din jur și pe care îi privește cu un dispreț uneori furibund, alături plin de o milă înrudită cu disperarea. Cu alte cuvinte, Joyce ne prezintă istoria unui tînar dotat cu multă sensibilitate, modelat de mediul ambiant, care devine conștient de presiunile exercitate asupra de întreg sistemul de alienare și vrea să scape de ele pentru a se putea realiza. Dar incapabil să perceapă poziția sa în acest mediu (izolarea sa căutată este ilustrativă) și, în consecință, raporturile reale din interiorul lui, ajunge să preconizeze rezolvarea contradicției prin așa-numita trăire estetică, de care pomeneste în ultimul capitol. Aceasta este tocmai ceea ce el face să exclaima cu teribilismul tinereții: «Nu mă tem de singurătate sau de disprețul ce se cuvine altuia, sau să las în urmă puținul pe care l-am avut de lăsat. Nu mă tem de faptul c-aș putea comite o greșală, chiar o greșală mare, o greșală de o viață, ba chiar poate cît etermitate». După această perorație, însă, prin care amenință lumea că va lupta împotriva ei cu cele trei arme de care poate să uzeze — tăcerea, exilul și viclenia — Dedalus are o criză de patriotism: «Fi binevenită. O viață! Merg să întîmpin pentru a miliona oară realitatea experienței (sic) și să făuresc în furtăria sufletului meu conștiința necreată a neamului». Și care altul poate fi rolul acestui paradox dacă nu acela de a

** Expresie frecventă în *Finnegans Wake*.

*** Apusul echivalează în Irlanda lui Joyce cu tot ceea ce înseamnă tradiție.

**** James Joyce, *Cei morți*, p. 225, Albatros, 1932.

***** Tindall, W. H., *A Reader's Guide to James Joyce*, N.Y., 1960

* Vezi «Portretul al artistului din tinerețe» cap. V.

ridicula și demasca toată falsitatea poziției lui Stephen! A susține că «Portret» este o apologie a individualismului este absurd.

Să citești *Ulise*, spun unii, este o faptă curajoasă, după alții o pierdere de timp; a-l înțelege, poate fi un semn al genului.

După cum nu putem pretinde a înțelege o piesă de Shakespeare până în cele mai mici amănunte și nici pe Faulkner de la prima lectură, trebuie să primim cu precauție virtuozitățile joyceiene realizate printr-o intensă exploatare a caracterului ambiguu al limbii. Cartea aceasta voluminoasă de opt sute de pagini nu cuprinde între copertile ei numai relatarea unei zile din viața insignifiantului agent de publicitate dublinez, Leopold Bloom, ci o încercare de depășire a stadiului atins de «Portret», o ripostă substanțială individualismului steril aflat acolo de Stephen. După cum arată pe buna dreptate și Arnold Kettle *, «*Ulise*» este «în multe privințe cea mai uimitoare și mai strălucită tentativă din istoria romanului de a prezenta omul, ființa socială, în deplina și uimitoare sa complexitate. Ceea ce face ca «*Ulise*» să nu rămână doar o piesă de virtuozitate este, în primul rând, remarcabila capacitate a lui Joyce de a însuși la viață situațiilor. În ciuda citorva trăsură și pasaje exasperante, «*Ulise*» cîștigă de viață, de o senzație fizică a existenței, și de sentimentul realității vibrante a legăturilor dintre oameni». «Și, — continuă Kettle — nu pot să-mi imaginez o exprimare mai aleasă a «percepției» dimineții relativ timpurii decât cea din primele pagini din *Ulise*. Efectul pe care Hardy îl realizează pe ogoarele de la Talbothays, Joyce îl obține pe o scară mult mai complexă — scara urbanului sofisticat opus vieții rurale — și-l obține punind imediat în mișcare conștiințele disparat ale lui Buck Mulligan, Stephen și, mai târziu, Haines. Blasfemiile rostite cu gura plină și fără scrupule de către Mulligan se aseamănă cu loviturile de gong, stîrnind ecouri și culegând deformările, pe măsură ce vibrațiile lor întinsec în cale suprafețe ce le diferențiază. Schimbul de cuvinte din capitolul I între Stephen, Mulligan și Haines, enunșind atâtea dintre temele esențiale ale cărții, își datorează efectul nu interesului intrinsec al argumentelor intelectuale implicate, deși acesta este adesea considerabil, ci situației umane, generale și personale, din spatele argumentelor. Se întîmplă același lucru în pasajele cele mai bune ale cărții. Senzația fizică imediată a soției lui Bloom zăcînd somnoroasă în pat, a mișcării de pe străzi, a barului de zi al lui Davy Byrne, a adăpostului de care se folosește birjarul, a vasului cu trei catherine ce alunecă în port, toate acestea sînt realizate cu o destindere a artistului, o exploatare iscusită a detaliului ritmic și cu un sens suprem al subtilității limbii.»

Ceea ce zugrăvește Joyce în «*Ulise*» nu este aici «viață larvară» de care pomenesc R.M. Albérès, ci mai degrabă o viață pedestră, redată la reală ei valoare prin paralelismul homeric. Una din slăbiciunile cărții este că, vînd să reprezinte omul în toată complexitatea sa și contextul vieții sociale, Joyce nu reușește, în ciuda marelui volum de pagini, să ni-l prezinte decât în ipostaza burghezului mijlociu și în afară de orice activitate cît de cît creatoare. Ceea ce ar fi dat cu adevărat autenticitate și dinamism complexității romanului, ar fi fost identificarea raporturilor reale din lumea personajelor lui Joyce,

* A. Kettle, *Introduction to the English Novel*, vol. II.

și nu substituirea lor printr-o rețea aproape străvezie de simboluri, arhetipuri și complexe freudiene, legate între ele prin leit-motivuri, simple artificii verbale. Dar și aici, ca și în volumele anterioare, cea mai mare calitate a lui Joyce rămîne capacitatea sa irlandeză de a ride cu hohote dar fără răutate de claustrarea lui Stephen (devenit mai uman în «*Ulise*»), de neputința lui Bloom și de voluptatea nesatisfăcută a soției sale, Molly, hohote ce le spulberă pe toate în atotcuprinzătorul afirmativ al vieții — «yes».

Mulțumit de această realizare, Joyce trece la îndeplinirea celui mai ambițios plan al său — o carte prin care să dea expresie subconștientului, să valorifice întreaga experiență umană acumulată de-a lungul istoriei și stratificată în interiorul lui. Pentru aceasta el împarte evoluția umanității în patru cicluri (după Vico, după mitologia antică grecească, ca și după cea sanscrită).

Construcția noii sale opere are la bază premiza maleabilității potențiale infinite a cuvîntului de care Joyce era convins. Lingvist de talia lui Shakespeare, Joyce își dădea foarte bine seama de abundența de sensuri ce se ascunde în spațiile ambiguilor unei limbi și cît de prețioase pot fi acestea pentru literatură.

Concretismul grafic și sonor al cuvintelor l-au făcut însă să nesocotească unitatea dialectică între limbă și viață. Vînd să dărîne granițele în timp și spațiu dintre limbă și să spargă tiparele cuvintelor, care îl împiedicau în redarea universalității și mișcării perpetue a lumii, Joyce își concentrează atenția asupra aspectului sonor al cuvintelor, pe care le desmembrează și le regrepează ca să obțină efectele dorite. (Vocabularul folosit în *Finnegans Wake* conține elemente din 19 limbi, vii și moarte, dialecte, jargoane argouri, etc.) Tiparele folosite sînt extrem de numeroase, dintre care cele mai evidente — ciclurile viconiene, balada lui Tim Finnegan, mitul lui Medb, regina mitică a Irlandei, eposul lui Tristan și al Isolei, legenda Graalului, etc., mai toate toprite într-o interpretare simbolică oferită de psihanaliză. Personajele principale din «*Ulise*» reapar aici amplificate la dimensiunile mitologice. Earwicker, birtașul, este, am putea spune, correspondentul, în lumea viselor, al lui Bloom diurnul, Anna Livia — Molly; Shem și Shaun, la un loc, ar putea reprezenta antagonismul permanent ce tulbură eul lui Stephen Dedalus, în timp ce Isobel, fiica lui Earwicker poate fi foarte bine expresia nocturnă a fetei lui Bloom, cea care lucrează în studioul fotografic. După Joseph Campbell și Henry Morton Robinson *, Earwicker este un personaj bine-definit, sîrmană victimă a unei soarte nemiloase care totodată se confundă cu persoana sa. Pînă la urmă, va fi anihilat de soție care îl va redăru, totuși, lumii și vieții. Dar, cu tot lirismul său, capitolul final al cărții (prin eșecul personajelor principale de a ieși din izolarea lor) îl repetă pe cel din «*Ulise*»; iar suspensiunea deliberată a ultimei fraze poate fi socotită mai degrabă expresia materială a stazei estetice joyceiene decît tranziția de la ultimul la primul ciclu viconian.

Finnegans Wake conține toate calitățile și slăbiciunile lui «*Ulise*», dar amploarea slăbiciunilor înăbușe risul alimentat de grotescul situațiilor. Dacă lectura acestei cărți n-ar deveni uneori imposibilă din pricina atitor efecte

* A Key to *Finnegans Wake*, N.Y., 1961.

sonore arbitrară, Joyce ne-ar fi dat cu acest prilej cea mai comică epopee universală în proză de până acum. Ceea ce n-a lăsat, de fapt, este un rebus imens a cărui cheie au încercat s-o găsească cei doi filologi americani, Campbell și Robinson. Ei recomandă următoarea metodă spre a fi folosită în lectura lui *Finnegans Wake*: căutați cuvintele cheie din fiecare paragraf, determinați-le înțelesul pentru ca să reiați limpede direcția gândurilor autorului și apoi meditați un timp asupra paragrafului respectiv pentru a putea stabili legăturile. . . .

Senzația care persistă în special după tentativa de a citi ultima carte a lui Joyce, este nu numai una de insatisfacție ci chiar de frustrare. În ultimul capitol din «Portret», Joyce pune în gura lui Dedalus ceea ce în mare va rămâne crezul său estetic. Inspirându-se din estetica lui Aquino, Joyce alias Dedalus, stabilește trei faze necesare înțelegerii artistice: «Tre lucruri sînt necesare pentru a înțelege frumosul: integritatea, armonia și iradierea», ca mai apoi să reia această idee sub o formă metaforică, arătând că artistul este «un preot al imaginației eterne, transformînd plina zilnică a experienței în corpurile radios al vieții veșnice». Ceea ce înțelege Joyce prin această teorie este, în prima etapă, izolarea obiectului de restul «universului vizibil» — ca să folosim expresia sa —, în a doua, seizura ritmului structurii respectivelor obiect, adică a legăturilor din interiorul lui, iar în a treia, staza mută, luminoasă, a plăcerii estetice, produsă de comprehensiunea integrității și armoniei interioare a obiectului respectiv. Pentru Joyce, ritmul este «o legătură estetică formală» și intrinsecă fiecărui obiect, el exclude existența legăturii între obiecte (sau cum le denumește el, unități estetice). În felul acesta lumea apare asemenea unui ocean de insulite estetice, fiecare posesora unui far care transmite semnale luminoase, percepute de imaginația ținută-n loc tocmai de aceste semnale. Imaginația, în accepția lui Joyce, nu numai că este statică, dar e și singura care poate înregistra frumosul. Ea se află într-o stare de independență totală și față de intelect care are menirea să perceapă adevărul, într-un mod asemănător, prin provocarea unei staze în intelect de către, citez: «cele mai satisfăcătoare legături ale inteligibilității».

Totuși, în viață, Joyce pornise de la adevărul că nici un om nu este o insulă și că mișcarea nu se produce numai în spațiu, ci și în timp. Astfel, experienței acumulate fragmentar sub formă de fișe (*epiphanies*), îi sînt necesare o serie de legături. Plecînd de la convingerea sa că armonia se datorează ritmului interior al obiectelor, Joyce creează prin analogie un sistem de legături estetice formale, de artificii verbale (leit-motivul, asociația) care, neavînd corespondențe în realitate, fac personajele să se întâlnească fără a comunica efectiv între ele. De unde și sentimentul de dezintegrare și sterilitate ce emană din «Ulise» și mai ales din *Finnegans Wake*.

Și totuși în ce constă suflul novator pe care l-a adus Joyce artei romanului modern?

Unii exegeți afirmă că el a descoperit tehnica literară a redării conștiințului și subconștiințului uman și că, de fapt, problema pe care trebuie s-o rezolve cel care citește *Finnegans Wake* este aceea de a traduce logica visului în cea a lucidității. În realitate, nici el și nici alți scriitori n-au reușit, cum e și firesc, să găsească un echivalent lingvistic gândurilor neformulate.

Cum spune și Arnold Kettle*, Joyce se folosește de un fel de notație stenografică pentru a da cititorului impresia că urmărește ceea ce se întîmplă dincolo de fruntea personajelor aflate, fie în stare de veghe, fie în timpul somnului. Și lucrul acesta îl face apellînd la monologul interior și la așa numitul flux al conștiinței**. Tehnica n-a inventat-o el, ea putînd fi detectată chiar și în cuvintele aparent lipsite de legătură pe care le rostește, nebulă, Lady Macbeth***. Ceea ce face Joyce este că o folosește cu o asiduitate unică. În felul acesta, putem urmări nu numai gândurile lui Bloom, ci, diferențiat, pe ale tuturor personajelor, în măsura în care ele intră în orbita erorilor principale. Joyce este obligat să apeleze la metoda amintită tocmai datorită caracterului static al personajelor sale cît și lipsei lor de orice fel de activitate prin care și-ar fi putut afirma, parțial, personalitatea. Pentru a reda mișcarea, Joyce încearcă să creeze senzația celei de-a treia dimensiuni, proprie cinematografului stereoscopic. Nu-l interesează să ne arate realitatea plat. A treia dimensiune o realizează adăugînd (sau intercalînd) impresiilor înregistrate de personaje o relatare aparent obiectivă, făcută la persoana a treia și la timpul trecut. Lucru ce se poate, de altfel, vedea și în capitolul pe care-l reproducem. «Joyce — spune Alick West — contrar stilului tradițional, arată acțiunea individuală în cadrul ansamblului de relații din momentul respectiv. Unitatea tradițională (a romanului din veacul al XIX-lea) este sfărîmată»****.

Asemenea lui Bloom, Joyce are o mare putere de înregistrare și de clasificare a celor înregistrate. Ceea ce face el, în ultimă instanță, este să aleagă tot ce-l convine din experiența literară a trecutului și să exploateze la maximum toate resursele acelor elemente. El n-a avut, și a recunoscut întotdeauna lucrul acesta, ceea ce se cheamă inventivitate, adică abilitatea de a crea epos. Epizodul mesei de Crăciun din «Portret» i-a făcut pe unii să-l asocieze cu Dickens. Asociația ar părea, în primul moment, nastrușnică, dar ea conține un mare adevăr, și anume că asemenea lui Dickens, Joyce este un foarte dotat narator. Dacă privim mai cu atenție chiar numai acest fragment, putem sesiza particularitatea lui Joyce. În ce constă ea? Tocmai în tridimensionalitatea imaginilor sale. Întregul tablou este realizat la nivelul de percepere al unui copil, însoțit de un comentariu adecvat. Copiii lui Dickens sînt oameni mari, îmbrăcați în hainele de copii. Joyce vrea să ne facă să retrăim experiența pe care am acumulat-o în contactele noastre, din viață, cu copiii și cu optica lor. Și el reușește tocmai prin folosirea unei narațiuni impersonale de o parcmonie mentală să creeze sentimentul de imediat, completată cu impresiile personale ale lui Stephen. În felul acesta revelația este dublă, a copilului și a noastră.

Stephen este îngrozit de vorbele pe care le aude, împotriva bisericii, lui Dumnezeu și a lui Parnell, pe care fusese învățat să-i respecte; și groaza sa este cu atât mai mare cu cît ele vin din gura aceluia care-l instruiseră și pe care-l admira. Edificiul său se clădește serios cînd își dă seama că cei vîrșnici se comportă asemenea unor copii răi, gata-gata să se încalce atunci cînd scapă de sub supraveghere. Groaza sa este bine înțeles alimentată și de conștientizarea că plutește în încăperea. Dar lipsa de experiență îl împiedică să vadă dincolo de aparențe: el vede lacrimile din ochii tatălui său, dar nu și le

* Op. cit. p. 147.

** Înd să le consider două noțiuni distincte, ținînd seama că primul are un rol activ și este stimul de agenți exteriori imediați; în timp ce fluxul conștiinței este declanșat de amintiri, în momentul în care dispar activitatea propriu-zisă.

*** Vezi Leon Edel, *The Psychological Novel*, N.Y., 1959.

**** Alick West, *Crisis and Criticism*, London, 1954.

poate explica. Revelația ce-i spulberă iluziile este că oamenii mari sînt mai proști decît copiii. Cîtoror înțelege punctul de vedere al lui Stephen dar, totodată, Joyce îl oferă posibilitatea de a-și mai forma un altul, personal, care să-l cuprindă pe cel dinți, suplîndînd relații simple, voit copilărești, imaginația și experiența sa. Dar, diferența de optică implicată mai are o funcție: aceea de a stîrni risul.

La sfîrșitul « Portretului », Dedalus prezintă o întreagă teorie privitoare la evoluția stilurilor, pe care le împarte, cronologic, în liric, epic și dramatic. Ceea ce interesează nu este gradul de veridicitate al teoriei, ci rezultatul aplicării ei în practică, evident chiar în contextul « Portretului ». Aici, el se materializează prin diferențierea gradată a stilurilor folosite: pentru a crea în cititor sentimentul creșterii și evoluției lui Stephen. Astfel, primul capitol începe prin a reda amintirile lui de pe cînd era mic de tot, folosindu-se de stilul obișnuit al povestilor: « *A fost odată, ca niciodată și dacă n-ar fi nu s-ar povesti, o vacămuu care, într-o zi mergînd pe cărare, întîlni...* » etc., ca să crească în complexitate cu fiecare fază și să ajungă la retorica dramatică din paginile finale. Dar diferențierea aceasta nu o face numai pentru a întregi impresia evoluției personajelor ci și pentru a le individualiza. Stilul, însă, nu se modifică numai în raport cu personajele ci și cu mediul în care se situează acestea și chiar și cu timpul. « El n-a apropiat — spune Harry Levin în studiul său închinat lui Joyce — literatura de viață mai mult decît izbutiseră s-o facă scriitorii percepțivi; ceea ce a făcut într-adevăr este că și-a dezvoltat felul său special de expunere retorică. A căutat să clarifice misterul conștiinței și a sfîrșit prin a realiza un sistem complicat de leit-motive literare ». Într-adevăr, pornind de la faptul că printr-un proces de asociere, gândurile se repetă sub diferite forme la intervale neregulate, imprevizibil și involuntar, și stabilind o analogie între acest mecanism și cel al variațiilor tematice din muzică, Joyce folosește leit-motivul drept principal mijloc de legătură în expunerea sa. Dar folosirea lui ad absurdum, ca și a metodel asociative, împrumutate de la Freud, ne face la un moment dat să spunem și noi despre el, ca Einstein despre Kafka: « Mîntea omenească nu este atît de complexă ! »

Pe de altă parte, Joyce, a contribuit la slăbirea zidului despărțitor dintre proză și poezie, nu prin faptul că a scris două frave volume de versuri de-o importanță desrui de redusă (gusturile sale în materie de poezie erau — se pare — de o mediocritate ce-i umește și pe cei mai apropiați prieteni ai săi), ci imprimînd prozei calitățile celei mai bune poezii. Iată un exemplu: « *The silent cock shall crow at last. The west shall shake the east awake. Walk while ye have the night for morn, lightbreakfastbringer...* » — (*Finnegans Wake*).

Singularitatea lui Joyce provine din îndrăzneala și asiduitatea de care a dat dovadă în perfecționarea experimentului său împins în mod dramatic pînă la sterilitate.

O paralelă foarte interesantă se poate stabili între Joyce și prietenul lui T.S. Eliot. Ceea ce-i aproprie nu este numai faptul că amîndoi au fost niște auto-exilați. Înnoirile aduse de Joyce prozei moderne echivalează cu cele pe care le-a adus Eliot poeziei. * Amîndoi folosec metode asemănătoare de

creație (de preferință simboluri, teme furnizate de mitologie, fie ea biblică sau grecească, de autorii Renașterii, sau de scriitorii generației precedente, etc.). Amîndoi s-au simțit legați de tradițiile literare pe care le-au cunoscut și admirat uneori pînă la idealizare. Amîndoi au folosit parodia, leit-motivul, asociația și au căutat să nu se interpună între cititor și operă, preferînd să se ascundă fie în spatele personajelor, fie să le însoțească, dar într-un fel alt mai discret *. Amîndoi au folosit cu asiduitate ironia detașată și au jonglat cu noțiunea de timp subiectiv, dovadă totodată că limba ascunde cele mai neașteptate posibilități (Eliot, însă, a sesizat just că, în ciuda monotoniei interioare, Joyce n-a reușit să atingă adîncimile suferinței, asemenea romanului « Război și Pace »). Amîndoi au dat dovadă de mare sensibilitate și au fost conștienți de procesul de deumanizare și nimicire a sensibilității umane în condițiile societății lor. Amîndoi au pornit să demaște acest proces cu furie și compasiune pentru victime, dar niciunul n-a reușit să opună un sistem real de valori.

Ca și la Joyce, ansamblul creației sale poetice se caracterizează printr-o unitate monolitică, reflectîndu-i întreaga evoluție: versurile de la începutul carierei lui Eliot (cele din ciclurile *Prufrock* și *Gerontion*) sînt o demascare aprigă a răului social, după care urmează căutarea disperată dar vană de a restabili echilibrul uman în imensitatea steapă a lumii (« Tărm pustiu »). Aceasta îl duce în pragul purgatoriului și îl descoperă iadul (« Mirecurea cenușii » și « Oamenii găunoși »); resemnarea și abnegația lui creștină din această fază lasă loc insatisfacției. Revenind asupra ideilor sale, Eliot abordează problema timpului și a gzozei alimentate de contradicția dintre scurgerea lui și imobilitatea clipei prezente. (Pentru că asemenea lui Joyce el crede în posibilitatea rezolvării tuturor contradicțiilor în afara timpului, printr-un sistem de valori spiritalule, imuabile și universale, ajungînd la următoarea concluzie din « Cuartete »: « ... *Odihna / e rugă, ritual, disciplină, gîndire și acțiune. / Aluzia pe jumătate ghicită, darul pe jumătate înțeles, este încercarea* »).

Urmasii lui Joyce au renunțat — se pare — să se mai ocupe de lume în toată complexitatea ei, concentrîndu-i atenția asupra « omului fără alt viitor decît persoana sa » **, ceea ce implică descenderii din înalte sfere ale stazei estetice sau comuniunii cu ființa supremă. Mulți dintre urmașii marilor moderniști propun salvarea acestui om. Modul în care o fac diferă: unii cer ca victimele alienării să nu mai fie complici la propria lor ucidere, iar alții, pur descriptiv, încearcă să-și obișnuiască semenii cu situația în care se află. Dar imposibilitatea majorității de a putea da un răspuns, de a sfida alienarea dîncolo de licăriirile spontane de umanitate ce emană din suferința lor indignat, o imunizează în eficacitatea ei. În ultimă instanță această nepuțință duce la identificarea autorului cu ceea ce el urăște cu toată sinceritatea. Scriitorul, de regulă, pune mîna pe toc din impulsul imprimat de convingerea că are ceva de comunicat. În cazul de față însă există o contradicție de nereșolvat între actul de a scrie și imaginea prezentată. Este și cea ce l-a făcut pe poetul englez John Wain să-și pună întrebarea dacă n-a facut mai bine să tacă.

Samuel Beckett poate fi considerat un fel de executor testamentar al creației lui Joyce, al cărui mare admirator a fost. El popularizează creația

* În eseu său « Hamlet și problemele lui », Eliot enunță formula de bază a creației sale care, oricît ar parea de curios, nu este decît reversul epifoniei lui Joyce: « Singura modalitate de a exprima emoția în forma artistică este de a găsi „un obiect corelativ“ cu alte cuvînt, un șir de obiecte, o situație, un lanț de incidente care vor fi expresia acelei emoții particulare ».

* În « Tărm pustiu », de pildă, succesiunea scenelor și imaginilor determină atitudinea cititorului față de conținutul exprimat.

** Vezi prefața lui Jean Grenier la Albert Camus « Théâtre, recits, nouvelles », NRF, 1962

mal entendues mal murmurées mal entendues mal entendues mal notées ma vie entière balbutieusement six fois écorchée », și în acest eternel retour « qu'ainsi relis directement les uns aux autres chacun d'entre nous est en même temps Bom et Pim bourreau victime pion cancre demandeur défendeur muet et théâtre d'une parole retrouvée dans le noir la boue là rien à corriger ». Acceptarea unui astfel de determinism bifazic și absolut în cercul închis al existenței larvare al unor flinte ce suferă de paralizia dublinezilor lui Joyce și care trăiesc astfel într-o stare de semi-inconștiență nu numai la propriu dar și la figurat, demonstrează că sub preținsa-i independență față de orice sisteme de gândire, Beckett, în ciuda lărității sale, sumbre în volumele de proză, grotești în piese ascunde, în ultima instanță, o tendință de simplificare și reducere a complexității social-umane.

Dar influența lui Joyce nu se răsfringe numai asupra lui Beckett; printre prozelții tehnicii sale se numără scriitorii atât de diferiți cum sînt Faulkner, William Carlos Williams, Virginia Woolf, ca, după război, influența sa să se extindă, puțin fi detectată în aproape toată literatura despre copii a unui Salinger, Capote, Sillitoe, etc, în cărțile « noului val », în producțiile teatrale lui absurdului ș.a.m.d.

Scrîndu-și autobiografia, Sean O'Casey a dovedit că tehnica lui Joyce poate face minuni mai ales atunci cînd nu este folosită pentru a încerca să oprești timpul în loc.

Dar influența lui Joyce nu se răstigne numai asupra lui Beckett; printre prozeștii tehniciile sale se numără scriitorii atit de diferiți cum sînt Faulkner, William Carlos Williams, Virginia Woolf, ca, după război, influența sa să se extindă, putînd fi detectată în aproape toată literatura despre copii a unui Salinger, Capote, Sillitoe, etc., în cărțile «noului val», în producțiile teatrului absurdului ș.a.m.d.

Beckett căruia pătorețul caricatural al lui Hem si sn... potrivește de minune, face personajele sale să afirme: «*Ces voix ne sont pas des mots, ce sont des pensées, mais des ennemis qui m'habitent*»***. Așa se întâmplă și în *Comment c'est* unde Bom sau Bem, invalid, răsucindu-se într-o moțcriă, posedă un sac negru asemănător cu al Winniei, plin însă de cutii de conserve. Cu o cadență de incantație, povestește rar, incoherent, cu reveniri, amintiri confuze, lucruri fără noimă, halucinații, vise, sau senzații pure: «*ma vie une fois dehors* quoma de toutes parties de mots des brèves puis rien puis d'autres d'autres mots d'autres brèves les mêmes moi dites moi entendues puis rien un temps énorme puis en moi dans le caveau blancher d'os des brèves dix secondes quinze secondes

*** « L'innommable » p. 123



O anticipație: sculptură romano-brită din secolul I care prefigurează arta lui Moore — vezi măștile reproduse în numărul de față al revistei — ca și schema arhitectonică a feței lui Joyce

MICHEL BUTOR

Scurtă croazieră preliminară pentru descoperirea arhipelagului Joyce

FRAGMENTE

Opera completă a lui Joyce cuprinde, deci, în totul șase volume și câteva fragmente. Puțin după apariția lui *Ulysses*, Joyce adaugă la primele poeme publicate niște *Pomes Pennyedch*, adică poeme de o para, sau mai exact de un penny bucata. Într-adevăr, volumul costa un șiling și conținea treisprezece poeme, treisprezece la duzină. Autorul adună aceste două opere în *Collected Poems*, volumaș de proporții foarte modeste, pe care-l întregeste cu un singur text nou: *Ecce Puer*, cel mai frumos dintre poemele sale scurte scris cu prilejul nașterii unicului său nepot, Stephen.

Ar trebui să stăruim mai mult asupra volumului *Dubliners*, căci cele câteva nuvele pe care le conține, sînt tot atîtea victorii și înseamnă o dată importantă în literatura engleză. Sînt scrise la nivelul realității, pline de autenticitate și povestesc un număr foarte redus de evenimente, numai evenimente dintre cele mai normale. Într-una din ele, *Galanții*, intrigă e sugerată pur și simplu de niște conversații, care au avut loc după și înaintea desfășurării sale. În ce consta atunci elementul de scandal al acestor povestiri? Poate și în cele câteva rînduri privitoare la regele Angliei, dar asta nu înseamnă încă nimic. Marele lor păcat era că autorul ținuse neapărat ca povestirile sale să se desfășoare în locuri adevărate, populate de personalități dublineze, cărora nu acceptase să le schimbe numele. Burghezii din capitala Irlandei erau foarte neplăcut impresionați de faptul că apăreau astfel în aceste portrete alți de vîi, alți de asemănătoare și că puteau fi recunoscuți fără vre-o posibilitate de îndoială. Dar calitățile acestei prime opere este umbră de răsunetului uriaș a două monumente: *Ulysses* și *Finnegans Wake*.

Portret și *Exilații* fac parte dintre acele opere, al căror interes se justifică mai ales prin ceea ce a scris ulterior autorul. Sînt lucrări de tranziție, mai puțin reușite decît *Dubliners*, deoarece cadrul în care se desfășurau nuvelele volumului, nu-l mai mulțumește pe Joyce. Problemele sale personale sînt din ce în ce mai urgente și provoacă explozia primului procedeu pe care-l folosește la început ca să descrie lumea.

Joyce îl scria editorului volumului *Dubliners* că se silise să găsească un stil de o exactitate scrupuloasă. În noua sa carte, stilul însuși se va modela potrivit evoluției protagonistului. De la viziunea copilărească a lucrurilor trecem la o povestire din ce în ce mai subiectivă care, în cele din urmă, ajunge la conul form al jurnalului intim. Aici întâlnim pentru prima dată faimosul «monolog interior» folosit de Joyce pe scară largă. Tot astfel, în *Exilații* autorul revine la unitățile aristotelice de timp și de loc. *Portret* este o trecere de la universul din *Dubliners* la cel în *Ulysses*: un mare număr de personaje descrise în nule reapar aici și vor apărea din nou în epopeea lui Leopold Bloom în timp ce asistăm la creșterea lui Stephen Dedalus, care ne va introduce în universul cel nou. Subiectul lui *Ulysses* s-a lăsat mai întâi în mintea autorului său așa cum se întâmplă cu subiectele tuturor năvelor din primul volum; e posibil, deci, ca *Portret* să nu fi fost în intenția lui Joyce decât o prefață pentru opera ce avea să vină.

Ulysses este în primul rând un roman. Prima pagină ne așază în tolu unei conversații. Înțelegem treptat că acțiunea se petrece în primele ore ale unei dimineți și că scena are loc în virul unui turn care dă spre golful Dublin. Ne aflăm în locuința celor doi tineri: Stephen Dedalus și Buck Mulligan. Pe primul am mai avut prilejul să-l cunoaștem, celălalt este un student în medicină foarte petrecăreț. Ne dăm seama că-l scoate din sărite pe Stephen care, însă, se agită oarecum de el. Glinia o plătește Stephen, în schimb Buck Mulligan are pretenția de a păstra cheia apartamentului. Asistăm la micul dejun al celor doi în tăvănișă unui al treilea, Haines, invitat de Buck, student la o Oxford, un individ foarte laudăros și foarte oarecare.

Stephen nu mai e tânăr pe care l-am părăsit în ultimele pagini ale *Portretului*. A călătorit, a cunoscut Parisul, care continuă să-l obsedeze cu tot felul de amintiri: camera în care a locuit, atmosfera din biblioteca Sante-Geneviève, cîteva aventuri. Dar mai ales, e obsedat de moartea mamei sale. Momentul acesta tragic îl apasă și-l sporește dezorientarea. În clipa în care a simțit că se prăpădește, mama lui a dorit să fie chemat Stephen, refuzul lui cerut să se roage pentru ea și pentru odihna ei de veci, dar el a călătorit nevrind să accepte într-un astfel de moment, prezența unei minciuni între mamei sale și el. Bătrina a murit cuprinsă de disperare. În tot cursul zilei, care începe acum, Stephen va fi frământat de remușcări și nu va putea scăpa de fantoma morții.

Îl vedem făcându-și ora de clasă în fața elevilor, apoi intrând în biroul directorului ca să-și ia leașa medicocră. Elevul Stephen o astăzi profesor, deși nu-l prea vine a crede în realitatea acestei situații. În cele din urmă, îl vedem rătăcind pe malul golfului Dublin și asistând la sosirea unui vas.

În partea a doua a romanului începe aceeași zi din viața unui alt personaj, care e Leopold Bloom. Căătorit cu o cîntăreată care-l înșală și pe care o înșală, Bloom e un evreu convertit, cu vagi înclinații ziaristice și pînă să fie un individ nefericit. În serele lui se găsesc fotografii pornografice și în buzunar plimbă o carte intitulată: *Gîndurile păcatului*. S-ar putea să nu fie decât un om obișnuit, dar cu siguranță că nu-l un om oarecare. Sub o aparență foarte meschină, vom vedea că se ascunde o adevărată izbîndă umană, în mijlocul absurdității unei lumi, care începe să se descompună. Părăsim odată cu el locuința și-l urmăm la farmacie, la baie etc. . . : toată această zi din viața lui este privită la microscop, o vedem desfășurându-se în fața noastră, palpitînd,

disecată, o zi ca oricare alta, în fond: numai că ne dovedește cîtă mizerie și cîtă înșelăciune poate cuprinde o singură zi din zilele vieții noastre!

Leopold Bloom privește în același timp cu Stephen vasul care intră în golful Dublin. La biblioteca municipală îl găsește din nou pe acest tînr, susținînd o conversație strălucită asupra lui *Hamlet*. Îl mai întâlnește iar în redacția ziarului, la care lucrează el. De altfel, chiar în dimineața aceea, îi întrezărise silueta la înmormîntare, însoțindu-l pe tatăl său, Simon Dedalus. În cele din urmă, după toate aceste întâlniri, itinerariile celor doi «eroi» se încrucișează la banchetul unor studenți, care are loc la maternitatea din Dublin. Stephen fusese invitat de prietenii săi, în timp ce Bloom venise din întîmplare pentru a lua informații despre o femeie pe care o apucaseră durerile facerii. După terminarea banchetului, toți participanții mai mult sau mai puțin beți, se năpustesc, stăpîniți de o mare excitație, spre un bordel din cartierul rău famat al orașului.

Deodată, cuprins parcă de panică, Stephen sparge un bec de gaz aerian. Se face întuneric și se produce dezordine. Toată lumea o ia la fugă. Intervine poliția, Stephen e lovit, cade și rămîne singur pe trotuar. Atunci Bloom îl ridică, intră cu el într-un bar ca să bea o cafea, apoi îl conduce în propria lui locuință. Ajungînd aici, se culcă după ce și-a trezit soția, care adorme din nou abia în zorii zilei.

Acasta este în rezumat «Intriga» lui *Ulysses*, analizată din cel mai exterior punct de vedere, acestea sînt «evenimentele» care umple cele opt sute de pagini ale cărții. În tot cursul zilei ne plimbăm prin cartierul capitalei Irlandei catolice. Dar, în loc să participăm numai din punctul de vedere al naratorului, care apare ca o terță persoană printre personajele sale, trăim în cea mai mare parte acțiunea «prin» cele trei personaje principale, adică Stephen, Bloom și Marion Bloom. Prin perspectiva lui Stephen în primele trei capitole, prin perspectiva lui Bloom (în general) în partea a doua. La sfîrșitul acestei părți (e vorba de episodul din bordel), în cursul unei dramatizări halucinate, primim simultan prin perspectiva lui Bloom și a lui Stephen. Cartea se termină printr-o frază imensă, mereu reluată și nicodată sfîrșită, un monolog interminabil, pe care și-l povestește în înșăși Marion Bloom din clipa cînd a fost trezită de sutul ei și pînă în clipa cînd adoarme iar.

Felul în care aceste trei personaje cîtesc în propria lor carte diferă de la unul la altul. În ce privește Stephen și Bloom, e vorba de un adevărat monolog. Primul mai ales, e un intelectual, s-ar putea spune chiar un scolarizant și înclinarea lui spre discuții e accentuată de o veșnică rumegare a amintirilor care-l frîmîntă. Într-o oarecare măsură, e ca și cum un fonograf i-ar fi înregistrat limbajul, articulat dar nu sonor. Cu Molly Bloom, lucrurile se petrec altfel. Mai curînd femeia decide feminină, ea are un monolog interior care nu-i punctuat și nici formulat, ci abia articulat. Acest monolog exprimă ceva ce se află mai jos de nivelul limbajului. E mai curînd un efort de descriere a curentului conștiinței decât o încercare de reproducere. Știm cît de mult a profitat William Faulkner de pe urma acestui procedeu în *Zgomot și furie*.

În felul acesta, autorul dispune de un instrument uimitor de variat, capabil de suplete în explorarea tuturor nivelelor personajelor sale; știm însă că nu se oprește aici. S-a spus că personajul principal din *Ulysses* e limba cărții și această afirmație conține un adevăr adînc. Puțin, cîte puțin pe măsură ce pătrunde în interiorul romanului, această «modalitate» capătă o independență din ce în ce mai mare. Fiecare episod își are propriul său stil, tonul lui muzical, propriile procedee, dictate de însuși subiectul lor, precum și locul

lor în ansamblu. Timpul și orchestrările fiecăreia dintre ele se cheamă unele pe altele, înfățișându-se sau contrastând ca mișcările dintr-o simfonie.

Irlanda este patria cântăreților, Joyce a fost foarte mîndru de vocea lui și nu întîmplător Marion Bloom e cîntăreasă. Memoria lui Bloom e plină de frînturi de *bel canto*, în timp ce a lui Stephen e obsedată de melodii gregoriene. Unul din episoade se petrece într-o sală de concert și e construit după modelul unei fugi, precedată de o uvertură de două pagini, care par la început înțelegibile, dar în interiorul cărora, ne dăm cîrînd seama că au fost enunțate toate temele ce vor fi dezvoltate după aceea. Conversația dintre cele două domnișoare, intrarea lui Bloom și monologul său, aparițiile celorlalte personaje, toate aceste « voci » se suprapun în contrapunct unele peste altele, evoluind ca o imitație a unora în raport cu celelalte și fiind ritmate de o baterie de onomatopee pînă la nota finală: *done* (s-a făcut).

În capitolul următor, intriga expusă cu ajutorul jargonului unei conversații se va rezuma la o sugestie care va fi comentată și amplificată în toate modurile cu o virtuozitate parodică extraordinară și care profită de toate prilejurile ce-i oferă firul realității. Tot felul de dări de seamă, toate exemplele de stil « jurnalistic » se perindă, despărțite și reunite de conversația care are loc la cabaret. Există mai ales o descriere extraordinară a unei execuții capitale, care poate fi considerată drept unul din cele mai frumoase exemple de humor negru.

Prin contrast, noul episod începe cu o banalitate dintre cele mai ironice, adică o « veghe în colibă » plină de cruzime. Citeva fete tinere se plimbă pe plajă, însoțite de copii și una din ele trezește dorința lui Bloom spre sfîrșitul după amiezii. Satira devine din ce în ce mai patimășă, sentimentul din ce în ce mai puternic, apoi se potolește la căderea nopții, în timp ce gîndurile lui Bloom roiesc din nou în jurul soției sale.

Pentru a descrie banchetul de la maternitate, stilul, a cărui obscuritate e la început de nepătruns, trece prin toate fazele dezvoltării limbii engleze, modelîndu-se pe rînd după felul de a se exprima al lui Sir Thomas Malory, al lui Chaucer, Bunyan, Addison, Sterne, Carlyle etc., și ajungînd pînă la uscăciunea gîlînfică și la explozia finală și stridentă a haosului modernist, toate acestea într-o evoluție treptată, în timp ce alături, în sala de operație, copilul se naște în chinuri laborioase. Rezultă o serie de efecte de un comic irezistibil, cum ar fi de pildă descrierea în engleza secolului al XV-lea a unei cutii de sardele, deși ne dăm perfect seama că aici nu mai e vorba pur și simplu de « maniera lui »... ci de o utilizare mult mai serioasă a pastiei. Într-adevăr, în acest fragment, vedem limba însăși evoluind în contrapunct cu zua care se scurge, limbă ce-și trăiește viața proprie de la cele mai îndepărtate origini și pînă în acest 16 iunie 1904.

Densitatea de transpunere este utilizată la maximum în ceea ce s-a numit o *Walpurgisnacht* a lui *Ulysses* (și pe bună dreptate, căci referințele la *Faust* revin nelcetat), adică în episodul din bordel unde, profitînd de starea de exaltație inspirată de personajele sale, Joyce amestecă imaginarii cu realul într-o prodigioasă și complicată fantasmagorie și înfățișează cu ajutorul îndolitei drame a lui Stephen și a lui Bloom, un uriaș dans macabru și burlesc.

Am putea continua îndelung analiza compoziției muzicale a lui *Ulysses* și a utilizării din acest punct de vedere al limbajului. Momentul de crescendo complicat din partea centrală e încadrat între două suite simetrice. În prima (consecrată lui Stephen), raporturile dintre stilurile celor trei episoade conțin în germene pe cele existente între ultimele trei. Ca și episodul al șaisprezecelea,

episodul întîi, e tot o povestire, dar cu utilizarea parțială a monologului, adică doar că o povestire cam așa cum ar fi putut-o ticlui Stephen, în timp ce cealaltă e povestirea, pe care ar fi putut-o ticlui Leopold, obosit la această oră tîrzie din noapte. Al șaptesprezecelea episod este în întregime o alternanță de întrebări și de răspunsuri asemenea unui catechism, dar, dacă sîntem mai atenți, ne dăm seama că și al doilea evoluează aproape cu desăvîrșire în jurul întrebărilor puse de Stephen elevilor săi sau în jurul întrebărilor, pe care ulterior i le pune lui, directorul. În sfîrșit episodul al treilea și al optsprezecelea sînt singurele, care se prezintă în totalitatea lor sub formă de monologuri. Deosebirile abia distincte, existînd dintre primele trei capitole, pot fi deslușite și între ultimele trei, dar dezvoltate la maximum.

Joyce își îmbogățise limbajul asimilîndu-și dialectul, argoul, frînturi de limbi străine și folosind în mod constant onomatopea. Avea mania de a spune lucrurilor pe nume, obținînd astfel o exprimare de o deosebită cruzime, care ne impresionează astăzi la fel de puternic ca în 1922. Cîtă vîlvă nu s-a făcut în jurul obscenității lui *Ulysses* ! În dorința de a da o viziune completă a zilei pe care o povestește, și, cu ajutorul ei, o viziune completă asupra omului, Joyce vorbește despre lucruri, care în general sînt trecute sub tăcere. Prin procedeele monologului interior, vrea să scotocească toate ungherele din subteranele personajelor sale. Nu le va lăsa nimic, nu-i va lăsa de nici o taină, nu le va îngădui să păstreze nici un colțor de umbră, ferit de lanterna lui nemiloasă. Iată-l în fața lui, expuși, deschiși, predați ca în zua judecării de apoi. În monologul final, pătrunderea aceasta e cu atât mai impresionantă cu cît personajul care vorbește e o femeie. Căutările sînt atît de adînci încît ne stingheresc, de parcă am fi violat o taină interzisă. Molly Bloom nu se dezvăluie, totuși flîntă ei se întoarce pe dos, așa cum poate fi întoarsă o mînașă sau o haină. Iți distingem toate cusăturile, toate cîrpelile, toate frînturile rătăcite în fundul buzunarelor, toate ațele care atîrnă în praf. E ceva oribil și murdar, dar e totodată ceva mareț și plin de viață, care are sensul continuării unei aventuri extraordinare, înconjurată de tristețea acestei lumi.

Într-adevăr, metodele de investigație ale lui *Ulysses* ne dau impresia că pătrundem într-o lume care se năruie. Iluzia teatrală se dizolvă, sîntem intruși în culise, în interiorul unui angrenaj, care poate, în fond, să ne pară mai frumos decît spectacolul ce ne-a fost prezentat. Universurile intelectuale ale lui Bloom și ale lui Stephen au pierdut suportul certitudinii și al transcendentei și sînt bînuite de vestigiile vechilor sisteme. Iar în mijlocul acestui haos, al acestei descompuneri lente, disimulată sub gluma zîlnică, cîtiva oameni pierduți și izolați încearcă totuși să trăiască și se caută unul pe altii. În mijlocul acestui peisaj, alcătuit din niște ruine respingătoare, verva oamenilor din Dublin își continuă îndrăzneșta aventură și aceleași probleme omenești se ridică mai departe așa cum se ridicau alădăta în interiorul marilor mituri. Oamenii continuă să moară și să se nască.

Stephen Dedalus, fiul cel vegnic, pare s-o fi rupt cu întreaga sa ascendență intelectuală, cu biserică. E în căutarea unui sirplîn, pe care încearcă să-l găsească în Buck Mulligan. Dar cineretea acestuia nu-l îngăduie să înțeleagă goana prietenului său după un tată. Stephen se împotrivesc ideii că rudenția ar fi un fapt pur fiziologic și Simon Dedalus, tatăl său potrivit legilor cărnilor, e un străin pentru el. Merită într-adevăr acesta disprețului, pe care-l inspiră fiului său? Probabil că nu, dar Stephen a rupt deocamdată orice legătură cu orice gen de familie.

La rîndul lui, Leopold Bloom e urmărit de ideea morții fiului său, Rudy. E drept că are o fată, Milly. Dar aceasta e leit mîci-șă și nu poate ține locul

fiului, care l-ar fi putut perpetua. Nevoia de paternitate îl îndeamnă spre adulter și îl face să aștepte la clinică vești despre Mrs. Purefoy. De-a lungul întregii cărți, vedem că gândurile acestor doi oameni se caută involuntar și în ciuda unor deosebiri adânc, prezintă o adevărată înrudire. Așa se face că în momentul, în care se ține banchetul studenților și în timp ce așteaptă vești despre nașterea în curs, Bloom face pentru prima oară apropierea între fiul său dispărut și Stephen, care începe să-i inspire un puternic sentiment de milă.

La sfârșitul vastei fantasmagorii, care are loc în cartierul rău famat, când Stephen e părăsit după ce a avut criza, Bloom îl culege din stradă și-i poartă de grijă, în timp ce în minte îi apare fantoma lui Rudy. Ne dăm seama că e o înțelțire provizorie, și nu știm ce se va alege mîine din ea. Viețile lor se vor despărți din nou; și, la drept vorbind, s-au înțelțit oare cu adevărat? Totuși, ne dăm seama că evenimentele acestei zile vor lăsa o urmă adîncă pe cărările vieții lor.

În mijlocul acestui du-te-vino, Molly e personajul care face legătura dintre zile, ea e figura despre care Joyce ne spune textual că personifică «Gea, pămîntul». Pentru ea schimbările se petrec la suprafață, căci în străfunduri ființa ei rămîne plină de credință. Adoarme din nou cuprinsă de un sentiment de acceptare lirică în fața realității; cartea lui Joyce, despre care mulți s-au grăbit să spună că fusese scrisă numai sub semnul distrugerii, se termină printr-o triplă afirmație; dar, desigur, Molly era singurul personaj al cărții în stare s-o rostească.

În felul acesta, întreaga dialectică a romanului se înnoadă în jurul problemei centrale a raporturilor dintre tată și fiu și, bineînțeles, nu întîmplător se vorbește despre *Hamlet* chiar din primele pagini. Raporturile între aceste două teme sînt evidente. Ca și Stephen, prințul Danemarcei e sfîșiat de mustrările conștiinței *agenbite of inwit*. Amîndoi sînt răspunzători de dispararea mamei lor, pentru că, în ciuda implorărilor ei, nu s-au putut dezbrăca de pielea personajului, pe care-l jucau, și într-un caz și în celălalt, se aflau în prezența unui «fals» tată, însușit de bunăvoință față de acest fiu, care-i repudiază. Dar și mai interesantă este însăși interpretarea, pe care Joyce o dă vechii tragedii cu prilejul conversației spumoase, pe care o are Stephen în bibliotecă. Pentru el, eroul principal e spectrul, adevăratul tată, care vine să-și caute fiul și Shakespeare n-a vrut să fie reprezentat de personajul prințului străin ci de fantoma bătrînului rege. Tot astfel, la prima vedere – mai ales dacă dăm crezare *Portretului* – Stephen e înfrîngerea și crăcînul lui Joyce însuși. În realitate, însă, Bloom joacă același rol și, în viață, e normal că fiul să ajungă tată la rîndul lui. În momentul apariției lui *Ulysses*, cei mai mulți dintre prietenii lui Joyce au crezut că Stephen era Ulysees. Se știe că în *Portret*, elevul Joyce răspunde prin gura acestuia unui profesor, care-i ceruse numele autorului său preferat: «Ulisse». La care profesorul dă următoarea replică: «Dar Ulysees nu e un erou». Trebuie deci să acceptăm evidența: Ulise e Bloom.

Într-adevăr cititorii s-au mirat poate că n-am vorbit încă despre acest titlu care, la prima vedere, pare misterios. Evident, chiar din primele pagini, *epi oinopa ponton* este un citat din *Odisee* și poate că incidental, se pomenesc în cutare sau cutare conversație despre poemul lui Homer, dar nu cu mai multă insistență decît despre altceva. În realitate, cum știm cu toții, titlul acesta este o cheie, pe care ne-o oferă Joyce pentru a ne ajuta să pătrundem în tainele construcției sale. La început, ziua lui Bloom a fost un subiect de năvelă. Remarcînd legăturile pe care le avea cu epopeea grecească, autorul l-a folosit pentru a amplifica și pentru a adînci această năvelă. Lumea *Odiseei* este scheletul,

care a îngăduit construirea lumii din *Ulysses*. Într-o anumită măsură, Joyce aleargă totdeauna după mai mulți iepuri deodată, conduce mai multe acțiuni, pune să cînte mai multe voci. Stephen e Telemach, plecat în căutarea lui Ulise-Bloom, Molly e Penelopa. Fiecare capitol al cărții corespunde cite uneia din cele optsprezece principale episoade ale *Odiseei* și folosind pe fiecare din ele drept punct de plecare, Joyce și-a diversificat preocupările și metodele și a utilizat în construirea cărții sale un «cifru» prealabil, a cărui cunoaștere nu ne interesează înainte de a fi citit opera însăși și pe care îl vom putea găsi în cartea remarcabilă a lui Stuart Gilbert: *James Joyce's Ulysses*. Iată de ce se acordă în general capitolelor lui *Ulysses* titlurile episoadelor corespunzătoare din *Odisee*.

E cu neputință să regăsim întreaga *Odisee* într-o zi petrecută la Dublin. În mijlocul ciudătenilor contemporane, vechile mituri se reîncapează și raporturile ce exprimă, rămîn universale și eterne. Mi se pare că Stuart Gilbert a semnalat pentru prima oară importanța, pe care o capătă cuvîntul metamorfoză în paginile acestei cărți. În clipa deșteptării sorului ei, Molly Bloom îl întreabă ce înseamnă acest cuvînt, pe care-l pronunță silcîit. Și în tot cursul zilei, cuvîntul acesta și alte cuvinte înrudite vor răsună în mintea ziaristului. În tot cursul vechiului vis al întoarcerii se exprimă nevoia dureroasă de a dura, de a scăpa de măcinarea fatală a timpului. Ar putea fi considerat ca o greșită interpretare a setei de structuri fundamentale, care organizează erele și meandrele lor. «Istoria e un coșmar, din care încerc să mă trezesc», declară Stephen. Oare nu se ajunge atît ca să ne convingem că *Ulysses* conține intenții magice sau gnostice?

Nici o altă carte nu are un început mai abrupt; de la primele rînduri sînt izbîți de vocea lui Buck Mulligan, care parodiază: *Introibo ad altare Dei*. Tonul blasfematoriu se accentuează și violența lui crește pînă la episodul lui «Circe» (care se petrece în cartierul rău famat). *Ulysses* e o liturghie drăcească începînd de la *Introibo* pînă la acel Amen final rostit de Molly Bloom. Stephen intră în *bordel psalmodiind: Vidi aquam, egredientem, etc.* Apoi tema e reluată și condensată de închipuirea lui răcîciată, prin desfășurarea tradițională a sacrificiului cînd *Introibo ad altare Dei* răspunde parodiei inițiale. De-a lungul întregii cărți se ivesc aluzii ascunse la Cîna cea de taină, cu prilejul banchetului, sau la Înviere cu prilejul episodului «Circe». Dar să nu uităm că pentru James Joyce, așa cum a spus-o Stephen Hero, orice operă de artă este o «boboțează», o revelație a divinității. Pretutindeni găsim revelația lui Dumnezeu.

«Istoria e un coșmar din care încerc să mă trezesc», îl declară Stephen directorului său, Mr. Deary. Acesta răspunde: «Căile creatorului nu sînt și ale noastre, Istoria întreagă e în mers spre un scop mare, spre manifestarea lui Dumnezeu». Atunci Stephen își îndreaptă degetul mare spre fereastră și spune: «Și asta e Dumnezeu». — Ce anume? — Zgomotul de pe stradă. Însuși elementul diabolic nu este decît o inversiune a elementului divin; îndată după episodul liturghiei drăcești din «Circe», citim următoarele:

THE VOICES OF ALL THE DAMNED.

tengier tnetopimno Dog Drol eht rof, Aiulella
(From an high the voice of Adonai colls.)
ADONAI
Dooog.
THE VOICES OF ALL THE BLESSED

Alleluia, for Lord omnipotent reigneth.
(From on high the voice of Adonai calls)

ADONAI
Gooooo.

VOCEA TUTUROR DAMNAȚILOR

Eşenmod cinretuptoşa Uezenmud Lunmod içâc Aiulela.
(Din înălțime se aude vocea lui Adonai care strigă)

ADONAI
Citiine.

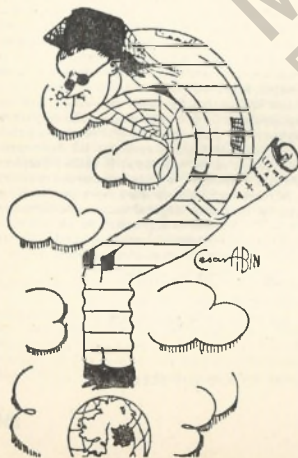
VOCEA TUTUROR ALEȘILOR

Aleluia, căci Domnul Dumnezeu atotputernic domnește !
(Din înălțime se aude vocea lui Adonai care strigă)

ADONAI
Dumnezeeeeeeu.

În felul acesta, cu ajutorul inversiunii și a unei lumi fărîmate care apare în lineamentele izolării noastre, se reveleă totuși o figură eternă și se dezvăluie jocul unui anumit destin divin.

În românește de IULIA SOARE



▲ Joyce văzut de
CÉSAR ALBIN
în 1932

cronica literară

Probleme teoretice ale traducerii (II)

N. ARGINTESCU-AMZA

DESPRE „FRUMOASELE CREDINCIOASE“

Un mare filolog al trecutului exclamase: «La philologie ne se trompe jamais, mais les philologues, hélas...!»

Într-adevăr, profesorul Georges Mounin, autoflagelându-se pentru faptul că în prima sa lucrare închinată traducerilor, fusese prea dezinvolt, mai ales în titlu (traducerile fiind numite «Les belles infidèles» și cartea urmărind mai ales raporturile dintre fidelitate și infidelitate în procesul de traducere), trece într-o doua sa lucrare «Les problèmes théoriques de la traduction» — 1963, la excesul contrar și dă o excesivă audiență problemelor de strictă filologie modernă, în cadre cât mai doctorale.

Astfel, exigențele, aș spune chiar pretențiile de erudiție reală sau improvizată din câteva domenii de cercetare ale filologiei actuale, sînt ample trecute în revistă și totuși fără rezultate concludive, în vreme ce aspectul fundamental al procesului de traducere, aspectul așa-zis «conținutistic», este destul de grav neglijat.

Lucrul este însă firesc, deoarece aspectul «conținutistic» este în chip vădit legat, chiar tributar, etapei actuale a cercetărilor psihologice, iar psihologia în Occident se află uneori într-un adevărat impas. Cîne a răsfoit publicațiile de mii de pagini ale congreselor recente de psihologie, cîne a putut urmări, cît de cît, rezultatele psihologice ale «psihosomatei» trebuie să recunoască această stare de fapt.

Dar și «seriozitatea» unei bune părți din cercetările lingvistice în domeniul semanticii și a stilisticii comparate, mai ales, ni se pare uneori formală, ba chiar «formalistă», ducînd, după cum recunoaște și autorul cărții, la o viziune «fixistă», subliniind «unicismul» operei de artă, cercetările lingvistice de acest gen, rămînd impresionate doar prin aparatul erudiției, cu totul neconcludentă în această problemă. Citim astfel că, *principal*: «O limbă este un instrument de comunicare prin care experiența omenească este analizată în chip diferit (sublinierea autorului) în fiecare comunitate», după cum afirmă A. Martinet — lingvist foarte cunoscut — în «Éléments de linguistique générale» 1960. Și profesorul Georges Mounin se simte obligat să proclame, vădit

intimidat: «Problemele teoretice ale traducerii nu pot fi înțelese, și pe cât se poate, soluționate, decât dacă acceptăm — în loc de a le ocoli, de a le nega, ba chiar de a le ignora — aceste fapte care în chip aparent duc la anularea oricărei posibilități de a traduce» (sublinierea noastră).

Trebuiește, din capul locului, să atragem atenția asupra ambiguității formulei filologului Martinet — «analizată în chip diferit». Procesul traducerii artistice superioare este însă, ca orice act de creație artistică, în chip fundamental sintetic. Și chiar fenomenele de ordin analitic din actul creator sînt de ordin intuitiv și nu didactic discursive. Dar asemenea afirmații ar necesita largi dezvoltări.

Revenind la cele spuse la începutul acestor rînduri, există însă o seriozitate, fundamental deosebită de seriozitatea de catedră chiar a erudiților bine intenționați. Este vorba de seriozitatea — filon de aur străbătător de veacuri — a marilor creații artistice care, probabil, nu ține de nici un fel de erudiție livrescă, adesea artificială. Deaceia, s-a putut vorbi în legătură cu anumite mari cuceriri ale spiritului omeneș de o aparent paradoxală «doctră ignoranță».

Această forță de pătrundere în esențial, în legitățile complexe, dialectice, ale artei și vieții și semnificațiilor profunde ale unei colectivități și unei epoci istorice, nu are nimic ocult și se mișcă în cadrele unei certe raționalități.

În prefața unui recent tratat destul de amplu, — două volume, — de «Psihologie a aptitudinilor», un bine cunoscut psiholog, academician, afirmă: «Cele mai raționaliste (s.n.) genii și talente vorbesc mereu de intuiție și de inspirație; așadar, noi, psihologii, sîntem obligați (s.n.) să studiem intuiția și inspirația». Este vorba deci de un fenomen înrudit cu marile intuiții milenare ale bunului simț popular, ale geniului, unui popor, așa cum capodoperele folclorului cu uluitoarele sale condensări expresive și structuri plastice o dovedește, — și înseamnă în primul rînd simțul ierarhiilor structurale secrete, adică forța de a elimina superficialitățile, elementele factice, accidentale, nontipice etc. într-o asemenea măsură încît Voltaire a putut afirma că «Monsieur Tout Le-Monde a plus d'esprit que Monsieur de Voltaire».

Însă cercetările etnografice cu adevărat științifice sînt de origine relativ recentă, iar încercările de confruntare dintre etnografie și lingvistică cu totul recente.

Deaceia, se face încă, în chip permanent, o gravă confuzie: se confundă esențialul autentic în opera cultă și în folclorul superior cu tot felul de elemente asimilate superficial și deci vulgare, adică lipsite de substanța lor creatoare, fecundă. Ele stăruiesc însă în chip curent la diverse grade didactice elementare, ori în diverse medii pretentioase, snobe care au drept suprem ideal un rafinament steril, fie manierist, fie pur și simplu retrograd, ostentativ.

Trebuie să amintim în privința ravagiilor falsei erudiții, un caz foarte grav ce riscă să compromită o mare operă literară: (așa cum o falsă interpretare lingvistică a procesului de traducere ar putea îndriza cu încă foarte mulți ani, elucidarea acestui extraordinar mijloc de culturalizare mondial). Într-o vastă «analiză», un universitar francez de grotescă memorie a învinuit pe Flaubert cu un ton fără replică, că termenii de anunțate epiglotice folosite de autor în «Salammbô», și mai cu seamă numele de pietre prețioase, erau false. S-a dovedit însă că respectiva critică era eronată și chiar de rea credință, iar Flaubert avea dreptate în fiecare anunțat semnalt.

În problema traducerilor, riscăm «în bloc» să fim în aceeași situație. Și voi încerca s-o dovedesc ulterior. Să spunem deodată că există traduceri

prodigioase. Nimeni nu tăgăduiește prestigiul cîtorva mari realizări în acest domeniu. Dar cum subsistă în chip secret sau vădit mai ales în Occident, obsesia «unicismului» mistic al operei de artă, pentru moment, problema valorii traducerilor actuale împlinind extrem de grave dificultăți.

Nu obosim să repetăm că există secole pentru înțelegerea lor, pentru asimilarea propriu-zisă și consacarea social-culturală respectivă. Îndrăznim să afirmăm că și valoarea unei traduceri excepționale are nevoie astăzi de unul, două sau trei decenii de cernere pentru a fi prețuită la dreapta ei semnificație. Socot cu puțință de dovedit faptul că procentajul de înedit, adică acel coeficient pe care nu-l putem desemna decât prin noțiunea «aport creator» — este mai greu de perceput, de asimilat și de prețuit cum trebuie, în traducere, decât în creația literară propriu-zisă, directă.

Lucrul este firesc, totuși. Peste uriașele complexități ale procesului creator din opera literară, se suprapun complexitățile, subtilitățile procesului de transpunere, ce realizează echivalentele cele mai adecvate ale traducerii superioare.

În cadre de bun simț adevărat, sau de cultură autentică, lucrul pare limpede. Dar există, mai ales în Occident, un fel de hipnoză a unicității, fenomen tipic de «fixism» antidialectic, adică de mistică «sublimitate» a raportului dintre consumator și marea operă de artă. În domeniul plasticității însă, de pildă, această unicitate și acest fixism sînt, în chip straniu și uneori chiar în chip odios, legate și de valoarea comercială a respectivei opere de artă, valoare foarte ridicată uneori, și ajungînd la prețuri exorbitante. Dar iată că astăzi există uneori, trebuie s-o recunoaștem, rare, — reproduceri bune care, însă, în curînd în ritmul tehnicii moderne, vor deveni tot mai bune. Tehnica transporturilor de asemenea modernizată, duce la un tot mai intens schimb muzeal etc etc, astfel că «inițierea» pierde, în toate domeniile artistice, aspectul de bruscă revelație «unică».

Trebuie să amintim aceste lucruri, deoarece exagerarea procesului de participare foarte intim — pînă la exaltare și transă — la opera de artă în unicitatea ei absolută, seamănă feli cu participarea sublimă (!) cu «Unicul divin» din textele mistice cele mai exaltate. Acest lucru explică, în bună măsură și faptul că în problema traducerii de înalt nivel, adevăratele probleme sînt încă, aproape total neglijate. Așadar, poate că în cercetări, postulatul prim ar fi: stabilirea treptelor psihice: dexteritate, talent și geniu, adică problema aptitudinilor. În procesul de creație cu diferențele specifice în creația literară propriu-zisă pe de o parte și în traducerea de nivel excepțional de alta. Astfel, atingem faimoasa diferență dintre act creator și proces de re-creare.

Dar recădem în psihologie și nu putem stărui. Este însă probabil, că re-crearea liberă a fabulelor lui La Fontaine de către Argezi ar mai multă culoare decât în original, eleganța extremă a textului franțuzesc fiind compensată prin prodigioasa plenitudine a plasticității și pitorescului la Argezi. Acesta însă a dat, se pare, traduceri chiar superioare originalului cînd a fost vorba de fabulele lui Krilov.

A doua problemă esențială este problema receptivității publicului. Dar și a artiștilor înșiși. Astfel, pare dovedit că cea mai ascuțită și mai profundă, mai vie receptivitate, capabilă să asimileze îneditul în importanta luptă dintre nou și vechi nu o găsim la profesionistul superior, ci doar în forme foarte speciale, încă neanalizate, la diletanții superiori. Opacitatea artiștilor, chiar de uriaș talent, pot fi uluitoare (Manet față de Renoir, de pildă, Tolstoi față de Shakespeare, Macedonsky față de Eminescu etc, etc).

Complexitatea acestei probleme a receptivității estetice este însă poate mai puțin spinosă în literatură, deoarece cibernetica viitorului ne va putea furniza prețioase date, luminând aspectele bio-psiho-sociale ale psihismului uman și treptele lui de comportament controlabile.

Dar cea mai gravă lipsă a cărții profesorului Mounin, lucrare prețioasă ca punct de plecare (pionierat și defășurare), și de inegalat folos informativ și bibliografic ni se pare faptul că principiul, poate fundamental, al procesului de traducere, nu este nici măcar amintit, și anume că traducerea fiind în chip esențial un act interpretativ, există nu o unică interpretare bună, ci două, trei, precum spunea un mare interpret, la sfârșitul secolului trecut, și deci din acest sens specific de proces interpretativ creator trebuie explorată problema.

Așadar, dacă vrem să depășim specificitățile *falacioase* ale fixismului și unicismului, nete vestigii cu iz mistic, trebuie să ținem seama de faptul că avem de-a face cu vădite cochetării ale unei anumite «filozofări» lingvistice, cu curentele filozofice idealiste ce au invadat Occidentul, ca *fenomenologia* și *existențialismul*. Alți lingviști plătesc un tribut exagerat psihologiei «comportamentului», cercetările lor rămânând voit schematice, sumare, și, simplificându-se complexe procese sintetice, se ajunge la *simplisme sistematice*. În consecință, se cuvine să ținem seama în primul rând de fenomenele *cruciale* și să subsumăm judicios actul interpretativ al traducerii sferii *globale* a proceselor de interpretare din diferite domenii artistice, și mai cu seamă în teatru și muzică.

Teatrul și muzica lucrează astăzi, spre deosebire de *Commedia dell'Arte*, sau de oralismul antichității în perioada barocilor, fie homerici, sau față de libertatea textului folosit de faimoșii truveri medievali — de texte scrise, aproape întotdeauna fixe. (Este interesant să semnalăm că Malacovskii care prefuguează genial beletristica viitorului, spune în prefața operei sale de teatru că textele sale scenice sînt esențial nefixe și invită regizorii și actorii) «să schimbe ce vor voi, tot ce va fi necesar în respectiva clipă istorică viitoare.» Iar în muzică, deși partitura trebuie respectată cu sfințenie, în concerțele instrumentale propriu-zise avem totuși libertatea de interpretare a cadențelor, ce îngăduie executantului să scrie cadența sa proprie, — *dincolo* de libertatea de interpretare «temperamentală», sau mai exact spus «tipologică».

Cu atât mai mult, oricât fervoare lucidă, amestec de pasiune și respect ar cere interpretarea în teatru, muzică și traducere, *niciodată literalitatea* însăși nu poate însemna fidelitate creatoare. Altfel ajungem la vechiul adagiu milenar «Summum jus, summa injuria». Tot astfel ne străduim să dovedim că virtuozitatea ca atare, adică forma extremă a dexterității, a iscusinței, nu poate însemna *niciodată* măiestrie adevărată, care implică totdeauna procentul creator, aportul de «creativitate» am spune.

Așadar, există în actul interpretativ al traducerii o anumită marjă de transpunere care însă, nu poate fi judecată valabil decât ori după o anumită trecere de timp, ori, cît de cît, la un anumit nivel al «frunțișorilor» din respectivul domeniu.

Cu aceasta însă atingem numeroase aspecte ale falsei libertăți în actul interpretativ... de protecție semnificație interculturală, al traducerii. Vom semnală deocamdată un singur aspect, și anume cel al culorii locale, (problemă corespunzînd în chip opus cu cea ce am putea numi în pictură servituțiu tonului de culoare, *local*). În traduceri însă, avem în realitate de-a face cu problema de *interes imediat*, mai ales la noi, a *excesului de culoare locală*. Astfel, în traduceri din Shakespeare — în sonete — putem înțeli formulări ca:

«Ai milă: căpăun, mormint nu-ți fi»; ori, în piese: «Bulbucul slavei», — sau: «Iar el se-nfoate și bîrligă coada

Juneții, împotriva slavei tale», pentru a nu mai vorbi de un *exces* general de «neașmism» dialectale, adesea cu totul deplasate, în așa fel încît, de pildă, cuvîntului *șfidore* ori *înfruntare* i se preferă regionalismul «împondinare». S-ar putea semnală, într-un cadru mai larg, *ravagiile* pe care le poate face *excesul de culoare verbală*, chiar la unii traducători dotați.

Sîntem obligați să rezumăm în cîteva cuvinte, repetînd cele spuse în nenumărate rînduri, că actul interpretativ al traducerii este o foarte complexă, foarte organică problemă de *doză*. Căci acest *doză* nu are nimic de-a face cu *dintarul* spiteresc al domnului Homais, ci implică acea pasiune lucidă de care vorbeam, și dacă se poate, o lungă experiență care să împace aspectul *științific* al traducerii cu aspectul ei *artistic*, chiar dacă un *consens unanim* în problemele de valoare interpretativă este mai *difficil* ca *orînduie*.

Fetîșismul sonorităților manieriste trebuie depășit la «supraraînați», așa cum trebuie depășită falsă aparată *științifică*. Exigențe de acest fel sînt atât de complexe și atât de anevoie de înnănușat, încît se cade să mai amintim adagiul «per aspera ad astra»... Profesorul Mounin, literat foarte subtil și, se pare, după subtilitatea nuanțelor, chiar poet, strecoară totuși în concluzie că: «Înșăși comunicarea valorilor connotative, în chip aparent cele mai fugace, cele mai subiective, este posibilă, deoarece acestea sînt susceptibile de a fi *socializate*. (s.n.)»

Și Mounin citează pe lingvistul și etnograful american Nida care, în «Principles of translation» spune limpede: «Traducerea încearcă să obțină în limba de sosire (*langue d'arrivée*) echivalentul natural cel mai apropiat al mesajului cuprins în limba de plecare, în primul rînd în ceea ce privește semnificația, și în al doilea rînd în ceea ce privește stilul».

Iar noi am vrea să atragem atenția asupra formulei «echivalent natural», subliniind, însă doar în treacăt, adjectivul *natural*, epitet încărcat de prea multe semnificații.

Studiile comparatiste au arătat cît de covîșitor rol joacă în culturalizarea mondială traduceri de cel mai înalt nivel, adică fără treptele de vulgarizare curentă. De aceea trebuie să mai semnalăm că există un *ermetism de densitate* extremă, ca în stilul extrem de concentrat al sonetelor lui Shakespeare, care a putut fi confundat *vreme de două veacuri* și *mai bine* cu opusul său, adică cu *ermetismul manierist*! Nu putem insista. Mai trebuie semnalat că și în traducere avem obligația să depășim prin toate mijloacele amatorismul și birocrațismul.

Lupta împotriva amatorismului veleităților și a superficialității, cînd este vorba de treptele mai înalte de artă și cultură, deci și în domeniul traducerilor, se impune în chip stringent tot mai mult.

Nu mai aștepți vom ajunge și în domeniul traducerilor să depășim și mai eficient improvizările, dezvoltarea fără acoperire valabilă și să trecem de la o conștiință profesională înțeleasă în trecut funcționare, — puțin și astăzi compromisă admirabilul avînt al traducerilor în țara noastră — la cea mai înaltă conștiință artistică, împletindu-se cu cele mai înalte imperative cetățenești ale momentului de față pe plan național și mondial, printr-un efort colectiv, dirijat cît mai lucid dar și cu cît mai multă pasiune.

Desigur nu se poate tăgădui că efortul de teoretizare științifică al procesului de comunicare uman, prin traduceri, necesită tocmai efortul colectiv pe plan național și mondial de care vorbeam, a primit un remarcabil aport prin

cartea profesorului Mounin. Dar tocmai acest neprețuit ajutor pe care îl închipuie această carte de înalt nivel, poate, prin excesul de obediență față de exigențele de filozofare lingvistică, perpetua și chiar confirmă unele « malentenduri. »

Și tocmai de aceea ni se pare indicat să amintim faimosul dicton latin: *habent sua fata libelli* (și cărțile au destinul lor). Căci și de destinul acestei cărți ne simțim legați în cel mai înalt grad, într-adevăr, peste ambiguitățile principiilor filozofice contradictorii ale lingviștilor, se suprapun ambiguitățile poziției profesorului Mounin. Acest lucru poate îngădui interpretări falacioase; de aceea sîntem obligați să stăruim asupra citorva puncte, în apărarea semnificațiilor actuale ale marilor valori literare în problemele traducerii superioare.

Chiar în prefața cărții, Dominique Aury, cunoscut anglist și traducător, spune că prin această lucrare « universul familiar al traducătorilor se preschimbă într-o nouă lume ». « Întrezărim înșirîit, întreg, acest monstruos obstacol al turnului Babel ... cu ale cărui ruine trebuie să luptăm în fiecare zi ».

Cu ruine și bolovani avem într-adevăr de luptat, uneori chiar eroic, dar « monstruosul turn Babel » este închipuit mai ales de peșirșitul număr de aspecte contradictorii, nereducibile, îngrămădite de iraționalismul contemporan cuprins de « angoasa » unul posibil potop de sfîrșit de civilizație. Și de la « angoasă » la existențialism și iraționalitate, raporturile, deși complexe, sînt din ce în ce mai limpezi. În « Avertisment către Europa », Thomas Mann spune răspicat: « Întinderea iraționalității în cursul ... secolului nostru, este, fără îndoială, unul dintre cele mai ridicele și mai lamentabile spectacole pe care ni le oferă istoria ». Și este vorba de un mare artist, a cărui sensibilitate a proclamat nocivitatea cerebralității sterpe în literatură și muzică. Dar, împotriva « unicismului fixist » el mărturisește: « dacă adevărul nu ne este dat o singură dată (sublinierea noastră) pentru toate împrejurările, dacă el poate evolua, cercetarea spiritului se cade să fie cu atât mai acinț, cu atât mai conștiințioasă și mai pătrunzătoare », iar pentru teza noastră, există o frază scrisă în 1937, și mai categorică: « Adevărul poate, fără îndoială, să sălășluiească în simplitate; dar niciodată în mediocritate ».

Așadar, nici traducerea făcută de mașini, numită și « presse-bouton », nici traducerea de colportaj al textelor tehnice sau de vulgară vulgarizare nu pot avea nimic de-a face cu traducerea artistică.

Pentru că acel caracter esențial sintetic al actului de expresie ne asigură o anumită libertate specifică, care, firește, nu poate fi confundată cu nici un fel de libertinaj. Rigorile specifice sînt tot de ordin creator ... Dar traducătorul de nivel superior este obligat, la fel ca orice alt artist interpret, oricît de strălucit, să devină un profesionist. Meseria lui adevărată, însă, ar trebui paradoxal numită « meseria unui om de talent ». Profesionalizarea talentelor este în psihologie cu totul insuficient lămurită. Căci, reamintim, răspîndirea neliniștitoare a fenomenologiei, existențialismului și pseudostructuralismului în psihologie, care a părăsit, îndoește, splenda « voie royale » inaugurată de Ribot, Wundt, James, Georges Dumas și strălucit continuată de un Piéron Praget sau Henri Wallon, — a dus la obturarea explorării autentice. Dacă ne reîntoarcem la

speculațiuni scolastice, ajungem din nou la « virtuțile dormitive » ale opului. Și descoperim peste tot « esențe » și « structuri », evident incontrobabile. Căci se vedește decalajul dintre gravitatea formulărilor filozofice și valoarea sa obiectiv controlabilă, oferindu-ni-se astfel și în psihologie și în semantici principiul de cercetare non-aplicabile valabil în aceste complexe probleme de creație artistică. Chiar termenul « conotație », adică sfera sau chiar ambianța de polivalențe afective și semnificații ale unui cuvînt, — este luat din scolastică. Și nu putem uita fraza lui Mermée care, la traducerea carei « Revizorul » de Gogol, afirmase răspicat: « Oricît am traduce limba, numai acest lucru nu înseamnă traducerea piesei » (s.n.) Sau, cum spune astăzi, foarte explicit, A. Leites « Traducerea artistică este o întreprindere de ordin literar iar cunoașterea lingvistică nu este necesară decît pentru a pătrunde mai bine textul original ».

Că progresele intelectului uman au trecut prin perioade de alexandrinism, nu poate fi tăgăduit. Ni se pare că în problemele traducerii, de extremă complexitate, ne aflăm tocmai în acest impas, de ineficientă erudiție. Căci doar adevărata cultură este ceea ce rămîne cînd uităm cele ce au fost învățate scolastic.

Să ne reîntoarcem deci la fapte.

Există emoționante izbinzi de traduceri poetice în epoca noastră, Edgar Poe, tradus de Baudelaire și Mallarmé; cele 154 sonete shakespeareane la care a tradit cu migăloasă rîvnă mulți ani, Stefan George. În acest ultim caz, ermetismul shakespearean crește, tocmai pentru a ni se păstra polivalențele semnificațiilor textului și extrema densitate stilistică ca prim vehicul al tensiunii emotive.

Dar în problema traducerii poetice, minți cultivate perseverează teoretic în superstitia unicismului sonor: vocalic, silabic, strophic etc.

Poate că un imperativ mai urgent ar fi publicarea unei lucrări sub titlul « Probleme practice ale traducerii de artă », concepută însă fără tehnisme înguste. Chiar în lucrarea profesorului Georges Mounin, bunul simț franțuzesc triumfă și putem citi: « Chiar lingvistica contemporană sfîrșește prin a defini traducerea drept o operațiune relativă în ceea ce privește succesele, și variabilă în ceea ce privește nivelurile de comunicare atinse ».

Dacă poezia aristotelică, « Ars poetica » horafiană și « l'Art poétique » a lui Boileau, au devenit într-adevăr vetuste corsete de muzeu cultural, epoca noastră posedă însă revelatoarele « Correspondențe » ale lui Baudelaire, « Iluminările » lui Rimbaud, « L'Art poétique » a lui Verlaine, « Scrisorile către un tînar poet » a lui Rilke și, mai ales, « Cum se fac versurile » a marelui Maïakovski — care nu spun un cuvînt despre « unicism fixist », ci dimpotrivă. « Un poem este o sîrbătoare a intelectului » mărturisește Valéry. Și plenitudinea sentimentului festiv poate fi re-creată și întîrînită în anumite condiții, variabile desigur, deoarece cum spunea cu hotărîre Cézanne: « Arta mare e făcută pentru toată lumea ». Iar excesul irațional al purismului este sterp. Și în cercetările tînzînd spre obiectivitate științifică este de-a dreptul ... irrefuehrend, adică în traducere aproximativă, pufînd rădăci mîntea.

Lucrarea profesorului Mounin, oricît de proteic ar părea, prin acest contradictoriu și stuțos ansamblu de cercetări și ipoteze — unele de o arbitrară temeritate — închipuie o treaptă prețioasă în elucidarea problemelor legate de extrema diversitate culturală și socială, dar mai ales propriu-zis estetică, a procesului de traducere.

DIFICIL, RISCANT, DAR NU IMPOSIBIL

Terminând de citit cartea lui Georges Mounin « Les problèmes théoriques de la traduction », literatul interesat de transpunerea în altă limbă a unui text are sentimentul unui triumf peribol, al unei victorii à la Pyrrhus: piedicile în calea realizării unei traduceri pot, altfel de multe, pretul unei asemenea « aventuri » e atât de mare, încât orice victorie în acest domeniu apare ca un eșec travestit cu lauri.

Abundența *conotațiilor* unui cuvânt (semnificații diferite, în funcție de « situația » în care a fost experimentat cuvântul respectiv de fiecare vorbitor); « viziunea asupra lumii », diferită de la o limbă la alta; dificultatea de a stabili echivalențe lingvistice între « culturi » sau « civilizații » eterogene — iată argumente cu care lingviștii moderni vor să demonstreze imposibilitatea comunicării între oameni. Experiența noastră nu este unitară, postulatul identității spiritului uman, al universalității formelor de cunoaștere suferă chiar la temelia lui. Într-o asemenea situație, teoreticianul se vede obligat să recurgă la criteriul practicii sociale, spunând cu încredință: « Și totuși, oamenii comunică », și să caute explicația acestui fapt. Într-adevăr, o explicație există; dar ea pare atât de fragilă, atât de limitată, încât fundamentarea unei teorii a posibilității traducerei ar echivala cu tentativa de a deschide cîteva ferăstruici înguste într-un zid chinezesc de netrecut.

Să fie, oare, chiar așa? Din punct de vedere al comunicării, « situațiile și mesajele aferente conțin fapte macroscopice care, în mare, sînt identice la diferiți vorbitori », spune Bloomfield. Variabilele sînt de ordin microscopic și, deci, fără importanță socială imediată. Iată, așadar, parțial amendată teoria *conotațiilor* intraducibile. Pe de altă parte, osmoza între diversele « viziuni asupra lumii », care corespund diverselor limbi vorbite în lume, e posibilă, pe baza așa-numitelor *universale* lingvistice care, la același nivel, permit comunicarea. Dealtfel, vrem să subliniem că teoria limbii ca « viziune particulară (la scara unui popor) asupra lumii » ni se pare o concluzie lingvistică exagerată, pornind de la premise filozofice iraționaliste, de un agnosticism pe care contactul dintre comunitățile lingvistice l-au infirmat nu numai o dată. De asemenea, un anumit transport de sens ar fi cu puțință chiar între « culturi » sau « civilizații » diferite: etnografia e o traducere, filologia e o traducere. În fine, chiar eterogenitatea sintactică a două limbi (adică felul propriu în care « decupează » realul) e redusă, prin referința la aceeași « situație » reală.

În concluzie, spune Mounin, orice traducere este relativă ca succes, și variabilă la diverse niveluri; e nu va putea transmite dintr-o limbă în alta experiența personală care rămîne « necomunicabilă în unitatea ei », deoarece unitățile de bază ale limbii nu sînt întotdeauna « comensurabile »; dar — prin referință la « situații » împărtășite de vorbitor și auditor, de autor și traducător — ea devine posibilă.

Să recunoaștem că asemenea concluzii nu sînt deloc încurajatoare. În lumina lor, traducătorii par o armată disperată care a stabilit un « cap de pod » pe teritoriul absolut neunoscut al înamicului, unde rezistă cu înverșunare și de unde transmit, cu seninătate, mesaje optimiste.

Cum toate acestea se referă la posibilitatea comunicării în general, o întrebare se pune în mod stăruitor: în ce măsură se îngustează sau se lărgesc această posibilitate în cazul unei comunicări speciale, cum este traducerea unui text poetic? Dacă obstacolele amintite mai sus împiedică stabilirea unei ecuații între două limbi, nu devin oare aceste dificultăți o ecuație de gradul al doilea, atunci cînd e vorba de poezie? Ce greutate primesc diferențele de ordin semantic, de « viziune asupra lumii », de « cultură » și « civilizație » irepetabilă, de structură sintactică, în întreprinderea de a traduce universul artistic al unui poet?

Pentru echivalențele poetice într-o altă limbă, anumite dificultăți ni se par a începe chiar înainte de transcrierea semantică diferită a lexicului: ele încep la nivelul sunetelor. Există o întreagă orientare poetică — cea simbolistă — ca și realizări izolate ale unor mari poeți, care cultivă valorile muzicale ale limbajului, concretizate în « miracole » de ordin eufonic. Cum vom obține într-o altă limbă echivalentul auditiv al unor poezii de Verlaine, al « Clopotelor » lui E. A. Poe și al altor « versuri pure » detașabile din opera lui Scève, Malherbe, Racine etc.?

Conotațiile — aceste atestate la valabilitatea oricărei definiții logice a unui lucru — capătă, în poezie, valori care variază de la un autor la altul. Cum va « prinde » traducătorul semnificația specială a cuvîntului « cœur » la Corneille? Sau, pentru o traducere din limba română, cum va reda un străin termenii blagieni « obîrșie », « fîntînă » etc. despre care poetul însuși susținea că au o anumită « sarcină poetică »? Este vădit că maeștrii poeziei « pure », care înțelegeau activitatea poetică drept o « alchimie a verbului », procedau la o selecție cu totul personală a cuvintelor care, pentru ei, nu se oferă creatorului cu același titlu de noblete. « Azur », « pur », « absență » etc au un halou afectiv specific în opera lui Mallarmé sau Valéry. Cum asemenea poeți sînt, de obicei, și maeștri ai forme, dificultățile unei traduceri în prozodia originală, care să păstreze toate virtuțile semantice și sugestive ale originalului, ni se par foarte greu de rezolvat.

Obstacole similare se ivesc în calea traducătorilor din poezia lui Goethe. De astădată, *conotațiile* aparțin unor termeni de o anumită abstracțiune, mențiți să particularizeze ceea ce s-ar putea numi « lirismul conceptual » al acestui poet dublat de un autentic gânditor. Într-un singur vers din celebra « Elegie » (*Und Missmut, Reue, Vorwurf, Sörgenschwere*) apar patru asemenea termeni care, în transpunerea românească, de exemplu, depășesc limitele endecasilabului original. Or, la Goethe prozodia joacă un rol esențial, ilustrînd în latră formală echilibrul apolinic al acestui spirit umanist.

Una din diferențele semantice cele mai particulare o primesc adjectivele substantivate ale limbii germane, care abundă deosebi la Hölderlin. *Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!* Începe cunoscuta lui poezie « Către Parce ». Importanța lor pentru poezie depășește de altfel cadrul semnificațiilor lexicale: ele se constituie, pentru fiecare poet în măsură proprie, ca elemente ale faptului stilistic.

Iată de ce traducătorii poezilor hermetici greșesc, adesea, « descifrînd » mesajul unei asemenea poezii: de dragul sensului — pe care, în virtutea unei false înțelegeri a noțiunii de poezie, consideră că-l pot « reda » în altă formă — ei sacrifică un element stilistic esențial.

Din numeroasele chestiuni pe care le ridică traducerea în forma originală a prozodiei clasice, să amintim una singură: densitatea versului. Există limbi ale căror cuvinte sînt, în majoritatea lor, monosilabice. Pentru poezii engleze, care beneficiază de asemenea instrument, consecința imediată este posibilitatea de a obține un vers cu o mare densitate: versul sonetelor shakespeariene realizează adesea 11 elemente lingvistice pe spațiul a 11 silabe; un asemenea « record absolut » nu va fi, desigur; « omologat » într-o altă limbă. Asta înseamnă că traducerea unui sonet de Shakespeare în limba română, de exemplu, implică sacrificarea necesară a cel puțin o treime din cantitatea noțiunilor cuprinse în această formă fixă. Ceea ce se obține este, deci, un echivalent trunchiat. Corespunde originalului — și în ce măsură — această imagine, mutilată din rațiuni care țin de condiția materială a limbii noastre? Oare este aplicabilă, în asemenea cazuri, eficacitatea figurii de stil care a consacrat expresia *pars pro toto*?

Nu e mai puțin adevărat că în această luptă înverșunată cu materia lingvistică poetul poate realiza performanțe surprinzătoare. Poezia Italiană a izbutit să-și mărească densitatea prozodică, încă de la Petrarca, prin practica expertă a incidentelor: topica normală a fost violentată, pentru ca forma fixă a sonetului să cuprindă cât mai multe elemente lingvistice. La noi, o atare experiență s-a înfăptuit abia o dată cu prozodia lui Argheș, care a conferit versului românesc o densitate nemaîntîlnită, obținută cu pretul unei anumite contorsionări a sintaxei. Pe baza acestei experiențe, e de înțeles că, prozodic vorbind, un sonet de Petrarca e mai ușor de tradus în limba română, decât unul de Shakespeare. Și nu e vorba numai de înfrudarea celor două limbi, ci de faptul că valoarea stilistică a incidentelor din Italiană își poate afla un echivalent stilistic în română. În schimb, pentru un sonet shakespearian noi putem realiza un corespondent cu atât mai apropiat ca densitate prozodică, cu cît mai îndepărtat de fluiditatea originalului.

Dincolo de această indicație generală, problemele transpunerii prozodice într-o altă limbă se particularizează de la poet la poet. O traducere din Hölderlin, de exemplu, nu poate neglijă structura metrică a unor poezii, care se mulează pe strofa liricii eline. Faptul acesta depășește semnificația estetică a formei, constituind un procedeu de integrare culturală specifică poetului german. Așadar, traducătorul va trebui să rezolve această dublă exigență: să a surprindă și reda, prin același procedeu, un indice strict personal — care ilustrează tonul imnic al versurilor hölderliniene — și un altul de implicită apartenență la anumite valori ale unei culturi străine.

Dar să lăsam la o parte dificultățile ce țin de formă, pentru a ajunge la problema esențială, specifică poeziei. Nimeni nu mai contestă azi că poezia constituie un limbaj aparte, cu legile și valorile sale proprii, un univers în continuă expansiune. Dar cum trebuie să înțelegem specificul poeziei? Există poezia (cu p sau P) ca fenomen unitar și general, sau există tot atîtea moduri de poezie cîtși mari poezii: le-au particularizat de-a lungul istoriei culturi universale? Pentru fundamentarea teoretică a posibilității traducerii poetice răspunsul la o asemenea întrebare nu e indiferent.

Dacă există fenomenul poetic ca atare, — realitate artistică implantată în solul fiecărei limbi naționale și hrănindu-se la surse diverse dar beneficiind totodată de un fel de extraterritorialitate lingvistică, adică avînd posibilitatea să comunice, peste diferențele de limbă și cultură, un conținut variabil, în forme — stilistice vorbind — mai mult sau mai puțin generale, corespunzînd unor atitudini spirituale permanente și universale — atunci posibilitatea traducerii

poeziei nu mai poate fi pusă la îndoială. Pentru fundamentarea ei teoretică, cercetătorii vor putea, desigur, să identifice anumite universale poetice, adică elemente comune oricărei poezii, din orice epocă și din orice cultură. În practică, o asemenea traducere depinde de talentul, în accepțiunea cea mai largă a acestui termen, celui ce o realizează. Virtutea cea mai de seamă a traducătorului constă, în cazul acesta, în capacitatea de a oferi un echivalent poetic de aceeași valoare artistică, în care particularitățile unui original sau altul să se impună totodată, ca fapte de stil.

Dar cu aceasta nu înseamnă că toate dificultățile încetează. Iată, de pildă, o întrebare legitimă: cum poate fi tradusă într-o limbă a cărei cultură n-a experimentat barocul o poezie a exuberanței formale ca aceea a spaniolului Gongora? Pe de altă parte, nu există risc mai mare pentru înțelegerea valorilor poetice decât acela de a pune semnul egalității între personalități înrudite.

Teoria fenomenului poetic general și unic poate, așadar, să ofere o serioasă platformă pentru fundamentarea operației traducătoare, fără să elimine însă primejdile care o pasc.

Din contra: dacă există universuri poetice, aparținînd diferitelor poezii — realități particulare în esența lor, participînd doar aparent la o categorie unică; vizuni strict personale asupra lumii, ireductibile una la alta, chiar în cadrul aceleiași culturi naționale — atunci posibilitatea de a traduce asemenea poezii ni se pare simțitor limitată. Aceste universuri apar ca eterogene, monadice, etanșe, fără să comunice între ele. Într-o asemenea perspectivă, fiecare poet vine să concretizeze — în cadrul particular al « viziunii asupra lumii » pe care i-a impus-o limba sa maternă — o nouă « viziune », poetică de astădată, deci și mai particulară, exclusiv a sa proprie, izvoind dintr-o experiență a cărei unicitate e necomunicabilă și cristalizîndu-se după legi care țin numai de eul său subiectiv. Nu există, într-un asemenea caz, « situații » (ca să utilizăm termenul lui Bloomfield), « situații de viață » sau « situații de cultură » care, în mare, să fie aceleași pentru un artist și altul și, astfel, să facă posibilă comunicarea?

Sînt unii poezii care nu s-au bucurat încă de o traducere la nivelul originalului. Mallarmé este unul, Eminescu este altul: primul, probabil, din cauza obscurității genuine a versurilor sale; al doilea, în mod sigur, și din cauza aparentei accesibilității a ritmurilor sale melodice. Că există un anumit înfălb al poeziei nu neagă nimeni. Dar aparține acest înfălb poeziei, ca fenomen, sau numai poeziei unor anumite poezii? Și, pe urmă, este el traductibil — și în ce măsură — sau nu?

Una din cele mai pertinente observații ale lui Georges Mounin împotriva solipsismului lingvistic al școlii neo-humboldtiane — care negă posibilitatea comunicării interpersonale — lăua forma unui paradox: dacă acești lingviști ne pot convinge de adevărul tezei lor, înseamnă implicit că o comunicare este posibilă! Parafrazînd, nu ezităm să spunem că faptul însuși de a fi în stare să determinăm, cu precizie și în mod nuanțat, elementul ireductibil al unui univers poetic constituie o premiză a comunicării și re-creerii lui. Talentul ne-a dovedit nu numai o dată că există pașaport pentru granița dintre a ști și a putea!

Bineînțeles, o seamă de întrebări își așteaptă încă răspunsul. Scopul acestor rînduri a fost doar să treacă în revistă cîteva din dificultățile care trebuie să stea în atenția celor ce traduc poezie. Noi, traducătorii trebuie să dovedim practic că « miracolul » traducerii poetice există. Explicația, fundamentarea teoretică a posibilității lui rămîne în sarcina altora.

O nouă tălmăcire a *Eneidei* de Virgiliu în limba franceză, datorită lui Pierre Klossowski, dă prilejul lui Gaëtan Picon, cunoscutul critic literar francez, să abordeze câteva aspecte teoretice ale activității de traducere.

Redăm câteva pasaje din articolul său publicat în revista „*Mercur de France*” nr. 1214/1964.

Inseparabil de turnura cuvintelor, poemul nu este o informație ca să fie transmisă; a traduce nu poate să însemne a căuta cel mai scurt drum de a transmite. Poemul este un eveniment al limbajului. La fel, traducerea sa trebuie să fie un eveniment al limbajului. Ea nu este făcută pentru acela care, incapabil să descifreze originalul, dorește doar să primească o informație descifrată. Dacă traducerea presupune un cititor, ea se adresează mai curînd unui cititor capabil să confrunte cele două evenimente ale limbajului. De altfel ea presupune mai ales un traducător — și a traduce înseamnă a asculta cele două limbe care se izbesc unul de altul.

Însă, dacă traducerea vrea să devină un eveniment al limbajului, se pare că această operație șovăie în mod constant între cele două legi în contradicție una cu alta.

Dacă traducerea trebuie să fie un eveniment al limbajului înseamnă că e necesar să te orientezi spre geniul limbii în care traduci. Traducerea franceză a poemului trebuie să fie un poem francez (deci se cere poezilor să-l traducă pe poezi). Poemul trebuie să fie un alt poem, mai puțin asemănător și mai mult echivalent, planetă lovită, fără îndoială, de o lumină exterioră, însă rostogolindu-se pe propria sa orbită.

Și totuși intenția de a face din poemele originale poeme franceze ajunge aproape totdeauna la dezastru. Poemul cel mai de seamă — un cînt de Homer, un cor de Sofocle, o odă de Shelley — dacă este turnat în tiparele prozodice franceze și chiar, la modul mai general, dacă îl faci să beneficieze de resursele naturale, cîștigate ale limbii franceze, nu este un poem original echivalent cu alt poem original, ci o proastă poezie franceză. Alexandrinul este suficient să facă din orice traducere a lui Homer opera unui epigon al abatelui Delille; din orice traducere de Shelley aceea a unui epigon a lui Hégé-

GAËTAN
PICON

Traducerea, un eveniment al limbajului

sippe Moreau; din orice traducere a lui Dante textul unui epigon a lui Barbier. Dacă alexandrinul epuizează această fatalitate, ar fi destul să spunem că alexandrinul încetează să mai fie prozodia noastră. Însă o versificație neregulată ne va face pur și simplu să trecem de la urmașii abatelui Delille la imitatorii lui Francis James. Traducerea care caută să dea iluzia unui text original este victima acestei foarte complexe operații a spiritului și sensibilității. Ea ne dă semnalul de alarmă împotriva pastșiei, a falsului, a tot ceea ce trăiește dintr-o viață uzurpată.

Legea echivalenței ne abate în mod firesc de la literalitatea textului. Însă legea non-substituirii o limitează pe aceea a echivalenței și reînviază, la nivelul formei, atenția literalității.

Însă cum un asemenea text poate să prețină atunci să fie un eveniment al limbajului, un poem? Nu este doar un simplu rebus informativ, o comunicare confuză?

Am recitat de curînd paginile pe care Walter Benjamin le intitulează „Sarcina traducătorului” pe care le-a scris în 1923 pentru a servi ca prefață la tălmăcirea „*Tablourilor pariziene*” de Baudelaire. Și mi se pare că nicidecum un răspuns mai precis nu a fost dat la această întrebare. Eseul lui Benjamin arată minunat că traducerea nu poate să fie un eveniment al limbajului decît dacă — departe de a voi să identifice o limbă moartă cu altă limbă moartă — ea reprezintă punerea în discuție, intrusivă, una tulburătoare a unei vieți într-o altă viață. În măsura în care este operație literară, traducerea nu este justificată decît pentru a fi înșufleșirea, extinderea limbii în care traduci prin limba din care traduci, atît de bine încît să o faci în beneficiul primei nu a celei de a doua (și nici prea mult în beneficiul cititorului). A traduce nu înseamnă a reflecta, ci a desfăcea o limbă cu sprijinul unei alteia...

Traducerea nu este transmiterea unui înțeles, ci acclimatizarea unui utiilaj mintal și lingvistic prin care se deschid sensuri inaccesibile în alt mod.

În românește de ALEXANDRU BACIU



HENRY MOORE — Pagină de carnet

PREMIUL TAORMINA

Anna Ahmatova

Într-o casă veche din Leningrad locuiește scriitoarea Anna Ahmatova. O locuință simplă, aproape austeră. Dar într-o cameră, pe un perete, își dezvăluie frumusețea, un portret reprezentînd-o pe Ahmatova tinăra. Semnat: Amadeo Modigliani. « Anna Andreevna — spune Ehrenburg în amintirile sale — mi-a povestit cum a făcut cunoștință la Paris cu un tînăr italian extrem de modest, care i-a cerut îngăduința s-o deseneze. Acestea se petreceau în anul 1911. Ahmatova nu era încă Ahmatova, dar nici Modigliani nu era încă Modigliani ».

Într-adevăr, în 1911, « Ahmatova nu era încă Ahmatova », ci Anna Gorenko, o tînăra ucraineană de 22 de ani, « subțirică și timidă ca o fetișcană » (cum o evocă Kornei Ciukovski), în ajun de a-și tipări (în trei sute de exemplare!), înfiul volum de versuri care avea să stîrnească un val de entuziasm și s-o consacre definitiv ca poetă.

Născută la Bolșoi Fontan lângă Odessa (tatăl era pe vremea aceea inginer naval în retragere), și-a petrecut copilăria și adolescența la Pavlovsk, pe urmă la Târskoie Selo. « Primele mele amintiri s-au format la Târskoie Selo: malestarea verde și jilavă a parcurilor, lunca unde mă ducea dădaca, hipodromul pe care se rostogoleau cai mici și peștriți, bătrîna gară ... Înfiia mea poezie am scris-o cînd aveam unsprezece ani ». Într-un caiet albastru.

Vreau mai aproape să te-azezi
Ca să-ți arăt ceva doar ție:
Acest caiet albastru-l vezi,
Sînt versuri din copilărie.
Mă iartă c-am fost tristă des,
Și bucurii avui puține,
Dar cer iertare, mai ales,
Că am luat prea mulți, drept tine.

(1915)

După ce urmează o facultate juridică la Kiev, se mută la Petersburg, unde studiază istoria și literatura. Acest oraș care îi cunoaște înfiile succese și pe care îl adoptă definitiv în inima ei, îi produce o impresie adîncă. Căldirile lui străvechi, trecutul lui atît de îmbelsugat în evenimente istorice o

pasionează și Ahmatova începe încă pe de atunci să le studieze cu ardore. Primul plan, însă, îl ocupă poezia.

„În 1910 se conturase vădit criza simbolismului și poeziei începători nu mai aveau la acest curent. Unii treceau la futurism, alții — la acmeism. Eu am devenit « acmeistă ».”

Curent efemer și decadent, acmeismul a apărut în poezia rusă într-un moment de hotărâtoare frământări social — politice, pe fundalul unor realități covârșitoare, tocmai ca o încercare de evadare din problemele arzătoare ale epocii. Totuși, « Atelierul poezilor » în care se organizaseră acmeiștii, revista estetizantă *Apollon*, în care publicau, almanahul lor de mai târziu, *Drakon*, exotismul straniu de care era înconjurat « comandorul » Gumiliev, proaspăt și bronzat întors dintr-una din călătoriile sale de peste nouă mări și nouă țări, — toate acestea trăgeau pe unii tineri poeți dezorientați, speriați de răsturnarea vechilor rînduiri și cucerii de emfaticile și amăgitoare fraze ale noului curent.

Toate păcatele — observă concesiv poetul A. Blok, într-un articol sarcastic și spiritual, intitulat *Fără har, fără inspirație* — li s-ar fi putut ierta acmeiștilor dacă ar fi dat versuri de bună calitate, dar . . . « singura adevărată excepție printre ei o făcea Anna Ahmatova » (cu care ulterior avea să se împrietenească).

De altfel, însuși Serghei Gorodetki, unul din capetele de afiș ale curentului, în articolul *Unele curente în poezia rusă contemporană* recunoaște: « Spunînd pe nume monștrilor neurastenici și ai oricărei tristeți, Anna Ahmatova iubeste în acești nefericiți pui de fiară nu ceea ce este deformat în ei, ci ceea ce a rămas din Adam-ul jubilînd în edenul său ».

Dar dacă Ahmatova n-a putut să nu cedeze ispitei acmeiste, ea a ripostat cu indignare cînd emigrația, în cazul ei, mai precis, unii emigranți, și-a rostit pîngăritoarea chemare:

Era un glas perfid și moale
Ce-mi tot spunea: « Vino încoace !
Lasă-ți Rusia ta de jale,
Departă pleacă ! » mă-mbia.
« Eu, caldu-ți sînge de pe mîna
Ți l-oi spăla și-un nume nou
Va șterge tot, să nu rămîna
Din prăbușiri, nici un ecou. »
Dar liniștit, cu mîndrie,
Auzul mi l-am zăvorît,
Prin vorbele-astea, să nu-mi fie
Mînjit și sufletu-amărit.

(1917)

Și Ahmatova a rămas. A rămas nu numai în patria pe care-o iubea din totdeauna și pentru totdeauna, de altfel singurul ei fel firesc de-a iubi, dar a rămas și în poezie. « Girațele », « conquistadorii » lui Gumiliev, « Adam »-ul lui Gorodetki cu ale sale « aleluia », « clarisme » lui Kuzmin, « mahairodușii »* lui Zenkevici, toate aceste nebuloase, ariumi-fate abstracțiuni și « acmeisme » au dispărut, așa cum au apărut. Poezia directă, spontană, vibrantă, de emoționantă sinceritate și elegantă tristețe, arzătoare și în același timp discretă, ținătoare, profund autentică și foarte, foarte, simplă, a Ahmatovei

a rămas. Și, dacă primele sale volume de versuri: *Seara* (1912) și *Mătânile* (1913) îi aduseseră un succes grabnic și bine meritat, următoarele (*Stolul alb* — 1917, *Tovarăș de drum* — 1921, *Anna Domini MCMXXI* — 1922) i-au consolidat popularitatea, și mai ales în rîndul unei anumite păture de cititori. Ahmatova scria aproape exclusiv poezie de dragoste. Or, spune Ciukovski: « tineretul a două sau trei generații, a iubit . . . în acompaniamentul versurilor Ahmatovei, găsind în ele întruparea propriilor sale sentimente ».

Fii blestemat ! Cu-o vorbă, c-o privire,
N-o să-ți mai pipăi sufletul sperjur.
Însă mă jur pe cerul scos din fire,
Pe sfintele icoane, azi, îți jur,
Pe noaptea fumegîndă de iubire,
Că n-o să mai mă-ntorc la tine.
Jur !

Într-un fel, această poezie este o excepție, unul din rarele cazuri în care Ahmatova acelei perioade « ridica » tonul versurilor sale. În genere, glasul poetel era reținut, domol, discret, cu modulații înfînt de subtile, ce abia se aud. Concentrată intens asupra propriilor ei amărăciuni și sentimente, economă pînă la avarie cu cuvintele, adeptă consecventă ca și Zabolotki a formelor tradiționale, în special pușkiniene, ale versului, a precizunii și clarității clasice, Ahmatova făcea o poezie ce se îmbogățea, creștea din ea însăși și în care fiecare imagine înmănușia maximum de emoții. E admirabil darul poetel de a înfățișa în cîteva versuri de cea mai severă simplitate o întreagă poveste de dragoste, gelozie, moarte, ca de pildă în poezia stil baladă, *Prințul cu ochi cenușii*:

Slavă, durere nebună ! De-o zi,
Mort este prințul cu ochi cenușii.

Roșie-l seara scăldată-n apus,
Omul îmi vine și spune: « Sa dus . . . »

Știi, vinătoarea . . . De-abia i-au aflat
Trupul sub vechiul stejar, sfîrșecat . . . »
Doarme copila-mi, dar eu o trezesc,
Dulcii ei ochi cenușii îi privesc.

Freamătă plopul sub geamu-aburit:
« Regele tău a pierit, a pierit . . . »

« Acest laconism al vorbirii poetice, această concreteță, tangibilitate, a cuvintelor, această străduință pentru imaginea precisă, cizelată, această simplitate

* *Mahairodușii* — un fel de tîgîii preistorici; titlul unei poezii a susnumitului.

tate de loc simplă a limbii, accesibilă doar marilor măestri » * o deosebeau pe Ahmatova de ceilalți poeți și au ocrotit-o de oboseală pe care-ar fi putut-o sfîrni infinitele ei variațiuni pe una și aceeași temă: dragoste, despărțire, dor. Și, aș adăuga, acea autoironie ușoară, abia perceptibilă, ce transpare în multe din versurile ei de tinerețe, dîndu-le un anumit farmec neperitor, și prin care o Ahmatova lucidă dojeneste parcă pe veșnic îndrăgostita poetă, incapabilă de-a se smulge din cercul îngust al frămîntărilor pur feminine.

Pe lună nouă, într-o sară,
M-a părăsit iubitul. Și?...
„O, dansatoarea mea pe sfoară,
Cam cît vei supraviețui?”

Eu i-am răspuns că nu mă doare
Și că-l mai bine pentru noi,
Dar să m-aline nu-s în stare
Nici cele patru cape noi.

Un gol adînc sub pași se cascadează,
Același gol în suflet simt...
E roz umbrela-mi chinezească,
Sclipeșc pantofii mei de-argint,

Și sună-aceeași melodie
Și buzele zîmbesc oricui,
Dar inima, ea știe, știe
Că-n loja cînea, nimeni nu-i.

Totuși, Ahmatova se preocupă intens și de munca de cercetare literară, studiind în afară de arhitectura Petrogradului, mai ales viața și creația lui Pușkin. Rezultatul acestei activități îl constituie trei interesante lucrări despre: *Cocoșul de aur*, *Adolphe* al lui B. Constant și *Oaseptele de piatră*. De asemenea, în 1940 îi apare volumul de versuri *Din șose cărți*.

Vine Marele Război pentru Apărarea Patriei. Și dacă primul război mondial n-o zguduise pe Ahmatova, acesta, care amenința să distrugă tot ce învățase să privească cu alți ochi și să îndrăgescă, i-a răsturnat întreaga viață, întreaga concepție despre lume.

Ca pe un fluviu,
M-a-ntors epoca aspră
Și alta mi-a devenit viața.

Anna Ahmatova trăiește acum alături de întregul popor. Inima ei, contopită cu inima patriei, singurează împreună cu aceasta. Și glasul ei (aceleași

glas!) care, cu mulți ani în urmă, într-o poezie de pătimașă dragoste, lăsează să se bănuiască potențialele intensități, crește deodată cu o violență de neînchipuit:

Și-aceea ce-n plîns de iubit se desparte,
În vlagă, prefacă-și durerea fierbinte,
Copiilor, azi, le jurăm pe morminte
Că n-or să ne-nfrîngă nici gloanțe, nici moarte.
Iulie, 1941

Închisă, împreună cu alții, în cercul de fier al blocadei Leningradului, părășește la suferințele de nedescris ale acestui oraș ațîț de apropiat ei, Ahmatova îl închină versuri de mișcătoare durere. Vechiul ei talent, de a sugera situații complexe și tragice în doar cîteva cuvinte se manifestă acut.

Și acei ce, poate, în tinerețe lor se îndrăgostiseră, iubitiseră și se despărțiseră în acompaniamentul molcom, ca un cîntec de vioră, al versurilor de dragoste ale « muzei de la Tarskoe Selo », plecau acum, maturi, să lupte în suflății de această poezie nouă, scrisă de o Ahmatova devenită patetic trup din trupul Leningradului.

Versurile ei sînt tonice, mobilizatoare. Vestita poezie *Curajul*, apărută în ziarul *Pravda* în februarie 1942, ca și multe, multe altele, scrise în și pentru acei ani hotărîtori, departe de a fi demnădîjuite, lasă speranței toate porțile deschise. Ahmatova a anticipat victoria, socotind-o o certitudine absolută și nu mică i-a fost bucuria cînd, întorcîndu-se în 1944 din Tașkentul unde se refugiase în al doilea an al blocadei, într-o Moscova îmbătăită de victoria apropiată, a putut spune încă *Din avion*:

Cu o piatră albă, voi însemna ziua
Cînd prima dată am cîntat victoria.

După 1946, cînd a fost criticată aspru pentru unele note de nostalgică oboseală, apărute în poezia ei imediat următoare războiului, Ahmatova pare să-și canalizeze, o perioadă, lirismul mai ales pe fașagul traducerilor. Tălmăcitore excelentă, ea traduce intens: din versurile poezilor aparținînd diferitelor republici sovietice, din poezia țărilor de democrație populară, din lirica coreeană străveche și epopeea populară sîrbă, recent, din Tagore și Leopardi.

În ultimul timp, lirica originală a Ahmatovei se face, tot mai mult auzită. Uneori în tonalitățile acelea majore care au umit și au cucerit altele inimi în anii grelelor încercări; altelei, cu glasul ațîț de propriu ei care, cum spunea odinioară poetul Mandelștam într-o poezie pe care i-o dedicase, « descătușează adîncurile sufletului ».

Tendința spre aduceri aminte, inerentă vîrstei și de înțeles mai cu seamă în cazul Ahmatovei, tovarășă de generație cu altele ilustre personalități dispărute, reîntîlniri pe calea stihurilor cu peisaje, rafinamente, epoci și oameni dragi inimii ei, vechi răfueli cu sine însăși, obsedanta apariție în somnul adînc din mijloc de noapte a unui oaspete dorit, — toate acestea domină ultimele cicluri de versuri ale Ahmatovei: *Înflorire mîceșul și Stihuri de la miezul nopții*, precum și tragedia *Vis într-un vis*, din care revista *Novii Mir* a și publicat un fragment.

* Kornei Ciukovski, *Ruguri zmeurii*, „Nedelia”, decembrie 1964.

Terestru fost-a visu-acela oare?
În ceruri, Marte altfel licări,
C-o flacără de ghișă și dogoare,
Și-n noaptea-aceea, am visat că vii...

Premiul Etna-Taormina a venit recent să încununeze o activitate poetică de peste șase decenii. Muza zveltă, brună și necunoscută a lui Modigliani se întorcea, după mai mult de jumătate de veac, să-și primească, din mina compatrioților lui, binemeritata răsplătă, sub chipul unei septuagenare și renumite scriitoare, solemnă și impunătoare, aducând puțin cu o altă laureată, Selma Lagerlöf. Dar versurile citite acolo, în ardentă Sicilie, au dovedit celor care, poate, se mai îndoiu, că iubirea, departe de-a fi o dimensiune a unei vârste, va rămâne întotdeauna o dimensiune a inimii, a tinereții fără bătrânețe.

MĂDĂLINA FORTUNESCU



Anna Ahmatova, desen de MODIGLIANI

Anna Ahmatova

Grădina de vară

Mi-e dor de grădina cu mulți trandafiri,
Unică în lume, ca și-n amintiri,

În care, statule Nevel, pe rînd,
Pe rînd, mă văzură plerită, rîzînd...

În liniștea-i dulce, ancorată din larg,
Îmi pare c-aud scîrșit de catarg,

Și lebăda trece, prin veacuri, la fel,
Uimită de soțu-i, trușă de el,

Și pași, mii și sute, dorm duși sub castani,
Dușmani și prieteni, prieteni, dușmani,

Iar umbrele pleacă-n convoi nesfîrșit,
Iscate de vasul străvechi, de granit,

Acolo, doar nopțile-mi albe șoptesc
De-o naltă iubire de-un alb nefiresc,

Și arde grădina în ruguri de stea,
Izvorul luminii păstrîndu-l în ea.

(Înflorêște măceșul)

Muza

Cînd noaptea, îi aștept sosirea,
De-un fir de păr, simt viața-mi atîrnînd.
Ce-i tinerețea, gloria, iubirea,
În fața-acestui oaspete? Rîzînd,
Ea a intrat. Cu plapuma de-o parte,
O-ntreb c-un glas ce parcă nu-i al meu:
«Tu i-ai dictat lui Dante acea carte,
Zisă Infernul?» Îmi răspunde: «Eu».

(Trestia)

Vălul des...

Vălul des mi-ascundea disperarea,
Fața palidă, ochii fierbinți...
Cu tristețea-mi imensă ca marea,
Am sfârșit prin a-l scoate din minți.

Și s-a dus pe o noapte cu lună,
Gura strînsă-ntr-un zîmbet amar.
Am fugit după el ca nebună,
Să-l ajung lîngă poartă măcar.

I-am strigat: « Numai eu sînt de vină.
Am glumit. Dacă pleci, voi muri ».
Mi-a răspuns cu o voce străină,
Surizînd: « Vezi că-i vînt. Vezi răci ».

(Seara)

Vizită la miezul nopții

Lîngă noapte, lîngă frunze, afară,
Ceasul îl pîndești,
Și-n sonata lui Vivaldi, iară,
Vii să mă-nțelegi.
Lumînările se-aprind, de vise
Blestemate greu,
Nu te-nțeleg cine îți deschise
Nici arcușul meu.
Mute, trec, gemînd adînc, de moarte,
Clipele, ca luni,
Deslușești în palmă-mi ca-ntr-o carte
Vechile minuni,
Dar atunci, neliiniștea amară,
Ce-i destinul tău,
Mi te smulge să te ducă iară
Spre-nghetatul hău.

10 — 13 septembrie 1963
Komorovo

În romînește de MĂDĂLINA FORTUNESCU

Mario Luzi

Am început să scriu versuri într-un moment foarte dezbătut al culturii italiene, orgolioasă de rezistență ei față de puterea politică fascistă și totodată amenințată în vitalitatea ei de propriile-i mișcări de apărare. Primele mici volume pe care le-am scris, *La barca* și *L'avvento notturno* sînt, în fond, o « anchetă » de viață, de respirație, de libertate interioară. Ele vor să reafirme continuitatea sacră și de nelînturat a pornirilor elementare ale existenței, chiar dacă acestea se ciocnesc de îndoială, de neliniște, de perplexitatea interogativă a destinului. Este poate o poezie cu două tălșuri, care prezintă pe de o parte, intensificate și oarecum exaltate, percepțiile esențiale ale vieții (mama, copilul, riul, marea, femeia etc.) și pe de altă parte umbra, nesiguranța, întrebarea încă fără răspuns. Dacă acest ultim aspect va părea cuiva coplesitor, trebuie să se țină seama de aspirația nepotolită care provoacă aceste dezamăgiri și această neliniște.

Presimțirile războiului și apoi cataclismele sale au adus o mai zbucumată suferință în reprezentarea, în imaginea, în accentul « anchetei » mele: din această perioadă face parte *Un briddisi*, cartea mea cea mai sfîșiată de tendințe contrare. Dar încă în 1945, împins către centrul conduitei mele pe urmele unor înfăcșurate și întunecate reflexii de dragoste, puneam pe alte baze, mai bine dominate și mai ferme, dilema într-una nepotolită care străbătuse toată munca de tinerete, între « a exista » și « a fi ». Prin această clarificare care se arată în *Il quaderno gotico* se termină prima fază a experienței mele: o clarificare ce cuprinde și limbajul, care, din mitic și emblematic cum năzua să fie în primele cărți, vrea să coincidă acum din ce în ce mai mult cu limba vorbită.

În *Primizie del deserto* și apoi în *Onore del vero* ajung la maturizare acele reflecții de fond pe care le impuseseră anii de război. Este vorba de o reluare a temelor mele de la un punct mai radical, de la un fel de grad zero, tocmai pentru că războiul a pus în discuție toate valorile rămase în picioare. Aproape comprimîndu-mi personalitatea individuală, las să se ridice omul care meditează despre prezența sa în timp, despre destinul său în istorie, identificîndu-mă cu el, potrivindu-mi voca cu a sa. Încerc să desființez tot ceea ce în faptul poetic modern este prea subiectiv, reflexiv, intelectualizant și să las modulul natural de a concepe și a metaforiza al omului, întregul său timp, astfel ca realitatea condiției umane să se exprime cu toată ponderea și cu toată respirația ei seculară. Această tendință a fost împlinită la extrem în ultima mea culegere *Magma*, unde predomină dialogul, confruntarea între oamenii care caută în lumea schimbătoare de astăzi sensul probabil al destinului și al durerii lor, slujindu-se de cuvintele curente în care poezia ar trebui să știe a recunoaște și propriile ei cuvinte.

Generația care a precedat pe a mea cuprinde nume mari ca Montale, Ungaretti, Quasimodo. Toți au contribuit la interpretarea integrală a sarcinilor poeziei în raport cu lumea și cunoașterea lumii. În această privință le sîntem conștienți sau nu, datori. Dar situația noastră a fost diversă: a trebuit să facem mai puțin credit apriorismului subiectiv și mai mult experienței, reprezentării, existenței.

Printre cei care ne urmează văd o mare vivacitate de ipoteze experimentale care se concentrează pe o criză generală a limbajurilor; o văd mai mult la un stadiu de încercări, decît în forme determinate și profetice, chiar dacă atitudinea diverselor grupuri este una de intimidare pentru cei care nu fac parte din ele.

Florența, 1965

■ Mario Luzi (născut în 1914) a debutat cu *La barca* (1935) urmată de *L'avvento notturno* (1940), culegeri de versuri încă pătrunse de hermetism, deși în a doua evoluează momentan către suprarealism. El publică apoi *Un brindisi* (1946) și îndată *Quaderno gotico* (1947), urmate de eseuri ca *Situația poeziei italiene de astăzi* (1947) și *Naturaleșea poetului* (1948), în care încearcă să stabilească o direcție «spirituală», nu numai simplu «estetică», în limbajul poeziei noli. Chiar hermetismul este interpretat de el ca o poezie care «ar vrea să spună prea mult, neacoperind nici măcar limitele tradiționale ale domeniului artei»; din această tendință scotoceste că a luat naștere un nou dialog liric, raportat la experiență și viață. Ultimele volume ale lui Luzi se intitulază *Primizie del deserto* (1952) și *Onore del vero* (1957) și în sfârșit culegerea *Magma* (1964), care i-a adus premiul internațional de poezie Etna-Taormina.

În rîndurile de mai sus, Mario Luzi expune pentru revista «Secolul 20» etapele principale ale poeziei sale și modul cum se autosituează în cadrul poeziei italiene contemporane.

D. V.

Terasa

O prea săracă zi în dragoste,
s-a stins și fără șoaptă zace
în spațiu. Cerul e plin
de liniște și de păreri de rău.
Acum atrînd la un loc cu ziua
pe marginile veri
sub balustrade
roza iubită a grădinilor.
Cine va smulge din văzduh
materia furîse a trecutului,
puerila dimineată și ora? Cade
la pămînt huluibul cu aripile desfăcute.
Mireasma florii de mastic
aburește lacul,
drumul ne scapă din mîini.

Vești după mulți ani

Ce sperî, ce gînd ai, prietenă,
cînd te întorci pe-un drum de umbră
aici unde în soare vijeliile
au glasul de tot întunecat,
purtînd miros de lasomie și surpare?

Mă regăsești la anii cunoscuiți,
nici tînr, nici bătrîn aștept, privesc
această întîmplare suspendată
și nu mai știu ce-am vrut și ce
mi-a fost impus,
îmi intrî-n gînduri și leși tot neatinșă.
Tot celălalt care trebuie să fie,
este încă,
rîul aleargă, cîmplingii se schimbă,
bate grindina, burează, un cîine latră,
iese luna, nimic nu se trezește, nimic,
din acest lung somn aventuros.

În românește de DRAGOȘ VRÎNCEANU

J. Majault: JOYCE

Există un ciudat paradox, un fel de valență comună ușor identificabilă în viața marilor scriitori irlandezi, fie că este vorba de John Synge, Bernard Shaw, Eugen O'Neill, Sean O'Casey sau Samuel Beckett, ca să ne referim numai la cei mai apropiați de timpul nostru. Mai toți au o copilărie și o adolescență «cumințe», conformistă, sub oblăduirea deseori bigota a familiei și a unor tulburătoare și anacronice moravuri. De multe ori, studiul strălucite completează o educație inhibată, încorsetată în chingile unei sufocante legislații desuete și străine spiritului irlandez; și apoi, după această perioadă de stagnare spirituală, o exaltare de neconformism, un protest vehement împotriva copilăriei și adolescenței «pierdute», a religiei, a moravurilor iluzorii acceptate, a filistinismului oficial, totul investimîntat într-o iubire nedisimulată față de patria irlandeză, patriotism înfăcărat purtat ca o salbă prețioasă pe toate meridianele globului. Această contradicție immanentă a generat opere valoroase, aspre, dure, conturionate și lirice, ca însuși pămîntul irlandez, opere care au sondat zone ale sufletului uman dintre cele mai ascunse privirii obișnuite cu ponciferi.

James Joyce se încadrează cu prisosință în această familie a marilor scriitori irlandezi, care au dăruit omenirii capodopere dificile, greu accesibile, acceptate după un drum sinuos, dar odată înțelese și încetățenite, devenite clasice, tocmai prin lărga lor forță de incantație și influență, prin mesajul lor uman, cu tot aspectul uneori ermetic al expresiei literare.

Așa se explică, firește, și apariția unei monografii consacrate lui James Joyce în colecția «Classiques du XX^e siècle» datorită lui Joseph Majault. Criticul francez stabilește competent coordonatele vieții lui Joyce, urmărindu-l cu perspicacitate traiectoria ei întortochiată, îndosebi pe fundalul peregrinărilor europene. Copilăria și adolescența în colegiile iezuite și Universitatea

catolică din Dublin, cu împovăratele griji familiale, influențele literare premature exercitate în această perioadă de Tolstoi, Hauptmann, Huysmans, Flaubert, Verlaine și mai ales Ibsen, debutul literar — cu *Epifaniile*, adevărat preliudiu la vasta operă ulterioară — protestul vehement în pragul maturității împotriva mediului în care crescuse cu exilul voluntar în Europa, la Paris și apoi în Italia și Elveția, unde-și va petrece — deseori în condiții dramatice — cea mai mare parte a vieții împreună cu soția, fratele și copiii — sunt descrise cronologic de Joseph Majault, care izbutește să ne portrețizeze un Joyce frământat în căutarea personalității și drumului propriu.

Principalele opere ale scriitorului irlandez — *Muzică de cameră*, *Oameni din Dublin*, *Portret al artistului ca om tânăr*, cît și uluitoarele epopei *Ulysses* și *Finnegans Wake* — sînt analizate apoi fiecare în capitole separate, căutîndu-se să li se reliefeze trăsăturile dominante și nota specifică în concernul literaturii universale; pentru ca în concluzii, criticul francez să expună însemnătatea operei lui James Joyce, la mai bine de 20 de ani de la moartea sa, stabilindu-l aria de influență.

După Joseph Majault, opera lui Joyce «ne dezvăluie un adevăr fără convenții și fără fard... și acest adevăr este acela care l-a observat în primii 20 de ani ai vieții sale în străzile, bisericile și colocoalele din Dublin. Cu minuziozitate unui Balzac, rigorașul unui Chamfort și umorul amar al lui Jouhandeau, el arată oamenilor nu așa cum ar trebui să fie ci așa cum sînt...»

Dacă în aceeași epocă, Proust a fost cronicarul unei societăți burgheze și Kafka a denunțat spaimile omului-ierme — Joyce, subliniază criticul francez, «a descris omul simplu în existența lui de toate zilele», exercitînd o rapidă și temeinică influență asupra unora din scriitorii cei mai de seamă ai contemporaneității: Hemingway, Faulkner, Virginia Woolf, Sartre și alții, cărora lecția lui Joyce le-a deschis noi orizonturi de investigație.

Fără a aduce contribuții exegetice sau un punct de vedere personal, monografia lui Joseph Majault consacrată lui James Joyce este deosebit de utilă prin claritatea și cursivitatea expunerii, fiind o adevărată prolegomenă pentru cunoașterea marelui scriitor irlandez.

ALEXANDRU BACIU

PROCESUL LUI «ULYSSES»

La 6 decembrie 1933, într-una din sălile tribunalului din New York, acuzatul nu era în căușe întrecute politușii — ci se lăfăia pe masa judecătorului — între tomurile groase de jurisprudență. La 13 ani după ce fusese scrisă și la 11 ani după publicare, cartea lui Joyce *Ulysses*, se apropia de sfîrșitul propriei sale odisei.

Fusese condamnată de cîteva ori de diverse tribunale, și acum i se judeca recursul, după ce stîfnise desulele comentarii în critica literară. În afară de tomuri de critică și eseuri, produse un adevărat curent și stabilise un mod de a scrie. Cu 4 ani înainte, chiar în America, W. Faulkner fusese atît de impresionat de carte, încît sub influența ei scrisese *Zgomotul și furia* — cea mai importantă operă a primei sale perioade. Totuși, cartea lui Joyce abea acum urma să fie reabilitată, să capete drept de circulație legală. E un lucru obișnuit ca o operă importantă și cu adevărat nouă, să-și aibă apărători fanatici și detractori

înverșunați. O acceptare imediată și unanimă e uneori de prost augur pentru viața de mai tîrziu a unei cărți. Înaintățele lui *Ulysses* intru condamnare, au fost arse pentru că au fost de la început foarte bine înțelese. Ele izbeau în rîndu-lă strîmă a unor așezăminte și apărători acestora le condamnau cu deplină luciditate. *Ulysses* fusese condamnată nu pentru că fusese înțeleasă, i tocmai dimpotrivă. De aceea i s-a și aplicat un tratament de drept comun, și n-a fost atît urîtă cît disprețuită. De la început, cînd în 1920, revista *Little Review* a publicat primul fragment din carte, toate exemplarele au fost confiscate și distruse, fiind învinuite de «imoralitate».

Redactoarele revistei, Margaret Anderson și Jane Heap, au avut o mulțime de neplăceri și, după cum spunea Joyce, într-o scrisoare către editura *Random House*, «probabil că li s-au luat și amprentele digitale». Bineînțeles că după un asemenea scandal nimeni nu mai îndrăzni s-o publice, ca să nu-și atragă furia diferitelor «cercuri morale». Cum însă totdeauna se găsec și curajoși, proprietara unei mici librării și bibliotecă de împrumut engleze din Paris, Sylvia Beach, reuși s-o tipărească la Dijon, în 1922. Bineînțeles că reacția de indignare neinteligentă a urmat negresit, și în docurile vămilor de la New York și Folkestone (Anglia), cartea a fost confiscată, după ce fusese condamnată de tribunale cu veleități de critică literară. An de an după aceea, după cum mărturisese Joyce în aceeași scrisoare către *Random House*, cartea a circulat prin contrabandă prin țările de limbă engleză, călătorind alături de albume pornografice, printre flacoane de morfină și heroină.

Diverși «literați» o publicau clandestin, prin copierea tiparniței de la Dijon, scoțînd profituri de bursă neagră, fără ca Joyce să aibă vreun avantaj de pe urma ei.

A trebuit intervenția scrisă a 67 de personalități literare de prestigiu internațional ca să se pună capăt acestor practici, care «îl lipseau de drepturile lui de proprietate morală», ca să-l cităm din nou pe Joyce.

În cazul lui *Ulysses*, erau incriminate «niste vechi cuvinte saxone», despre care judecătorul Woolsey spunea cu ironie că sînt «cunoscute tuturor bărbatilor și aș îndrăzni să spun, majorității femeilor». De fapt nu lărga răspîndire a cuvintelor justifică verdictul de achitare dat de tribunal, ci intenția folosirii lor. Se poate vorbi de literatură pornografică, argumenta tribunalul pe bună dreptate, atunci cînd exista intenția de a incita instinctele, ceea ce era departe de a fi sensul cărții lui Joyce. Pentru asta nici nu e nevoie de o tehnică atît de complicată și de folosirea unui șir atît de complex de simboluri.

Judecătorul Woolsey a înțeles ceea ce de altfel era de mult evident, că Joyce fusese obligat de însăși problematica romanului să fie de o deosebită sinceritate. Investigația veridică a zonelor profunde de psihologie și implicațiile lor în determinarea actelor umane presupunea o atitudine de exactitate aproape științifică. Reacția de indignare este, între altele, un reflex pe plan literar a vechii opoziții față de cruditatea medicinii sau față de impietatea disecției, considerată multă vreme un păcat.

Ulysses egaliza peregrinările puțin ridicole ale unor mici burghezi dublinezi cu marile căutări odiseice, și dimindul mitul, creștea valoarea general umană a acestor vieți obscure înscrise într-un ciclu cotidian. Gîndurile lor secrete și mărunte își sporeau semnificația, uneori tragică, fără modificări și adausuri, fără exagerări de proporții.

Amărăciunea joyceană implică un umanism plin de curaj. Scientismul lui Joyce se unește aici cu marile exaltări ale unui alt ilustru scriitor al Angliei, D. H. Lawrence, și el mult timp interzis pentru «obsenitate». E curios cum

mentalitatea puritană engleză și bigotismul irlandez au avut o reacție identică împotriva celor doi scriitori mai importanți ai literaturii lor în veacul nostru, atât de deosebiți ca temperament. Lawrence exalta teluricul, Joyce demitiza omul, ca să-i dea demnitate și drept de cetate literară, nu într-o lumină legendară, ci în carne și oase, sau în continuitatea fluxului său de conștiință, de care nu trebuie să se ascundă.

AL. IVASIU

Justinas Marčinkavičius: SÎNGE ȘI CENUȘĂ

În literatura lituaniană contemporană, Justinas Marčinkavičius se numără printre prezențele cele mai pregnante și mai active.

Scriș în 1959, poemul *Sînge și cenușă* mărturisește o dată mai mult capacitatea poetului de a converti evenimentul într-o meditație asupra destinului omenesc în lumea zilelor noastre. Poemul, deși fundamental epic, reprezintă totuși o meditație, o încercare de a da răspuns la problema responsabilității omului în fața semenilor și a vieții.

În poem revine tragedia satului lituanian Pamerkis, ai cărui locuitori au fost exterminați plină la uned de către cotorpitorii fașeiști. În centrul poemului se află tânărul Martinas, cel a cărui lașitate și trădare va pricinui moartea consătenilor săi. Cu o finețe și o intuiție remarcabilă, poemul reconstituie vina tragică a acestui om, dualitatea și nehotărârea care-l vor împinge în cele din urmă la mîrșăvia pe care singur și-o va recunoaște. Între rezistență și acceptare, Martinas refuză să aleagă, egoismul și indiferența se justifică prin principiul «nelpotvirivii cu forța la rău». Poetul înfățișează o dilemă crucială pentru conștiința omului contemporan. De altfel Justinas Marčinkavičius mărturisește într-un loc: «*Sînge și cenușă* reprezintă problema fundamentală a secolului nostru. Nu există și nu trebuie să existe pe această planetă om care să-și poată astupa urechile, om care să nu audă clopotul de alarmă de la Buchenwald».

Tensiunea emoțională a acestei vaste țesături epice crește neîntrerupt pentru a culmina în scena asasinării tîrînilor de către detașamentul de reprimare. Peste descrierea zguduătoare a ultimelor clipe ale celor arși de viu în propriile lor case se suprapune ca o metaforă imaginea țării întregi incendiate și torturate. Versurile sînt aici aspre, coloritul împrumut, violența faptului zugrăvit. Tragismul se însoțește cu vehemența și unul din momentele de mare vibrație din poem este acela al răzbumării lui Martinas: uciderea lui Piragas, cel care-l silise să trădeze. Dacă răzbumarea aceasta nu poate să mai răscumpere nimic din vina lui Martinas, ea devine în schimb simbolul soartei inevitabile a tuturor cotorpitorilor și a celor care li se alătură.

Poetul reconstituie imaginea Lituaniei de altădată, învădată de cavalerii teutoni veniți să creștineze prin foc și sabie pe lituanienii liberi. Analogia dintre cruciați și cotorpitorii hitleristi e evidentă: «Cruci, ca și odinioară, cruci cu lemnul frînt acum, crescut în ghiară». Iar sfîrșitul nu poate fi altul: «Cel care moarte seamănă, acela cules și de pămînt și de uitare».

Ampluarea faptelor cuprinse în poem și modalitatea de expunere determină caracterul epic al întregii construcții, un epic de baladă însă, în care evenimentul se contopește cu tălmăcirea sa lirică, într-un tot organic menit

să amplifice prin emoție dimensiunile acțiunilor concrete. Sînt aici adîncite motivele tradiționale ale poeziei populare lituaniene.

În imagini străbătute de forță și adîncă vibrație, poemul *Sînge și cenușă* transcrie una din paginile cele mai dureroase ale istoriei veacului nostru, care trebuie să slujească neîncetat drept mărturie și avertisment. Poemul lui Justinas Marčinkavičius are tulburătoare putere emoțională a poeziei autentice.

GEORGE CARPAT

Michele Prisco: LA DAMA DI PIAZZA

De profesie avocat, în urmă cu cîțiva ani Michele Prisco și-a încercat cu succes pana în beletristică, abordînd genul epic, pentru care s-a dovedit a fi deosebit de înzestrat și de altfel formația sa îl recomandă.

După volumele *Gli eredi del vento* (Moștenitorii vîntului), *Figli difficili* (Copii răi) și *Fuochi a mare* (Focuri la țarmul mării), apreciate de critica literară italiană ca realizări însemnate ale prozei contemporane, romanul *La dama di piazza* (Doamna din lumea bună), scris în 1961, a fost primit cu multă căldură de critică și de public, ajungînd în foarte scurt timp la a treia ediție.

Balzaciană prin unele particularități (în special meticulozitatea analizei, amănunțitele descripții ale mediului etc.), *La dama di piazza* este totuși o operă de factură modernă atît ca procedeul stilistic, cît și de construcție. Surprinderea personajelor în situații-cheie pentru definirea poziției lor, creionarea doar a unor detalii semnificative, folosirea cu măiestrie a sugestiei în numeroase scene, iată cîteva dintre particularitățile stilului lui Michele Prisco, ajuns acum la maturitatea talentului său de prozator.

Preocuparea pentru transformările istorice suferite de Italia de la primul război mondial încoace, comună multor scriitori italieni, îmbracă la Prisco haina încercărilor de descifrare a sensului evenimentelor istorice din această perioadă, nu întotdeauna însă duse pînă la capăt. Prisco se ferește să-și definească clar poziția, învoind ca o justificare faptul că își propune doar să schițeze cronica Italiei ultimelor decenii și spun aceasta pentru că în centrul atenției autorului nu stă cronica Italiei, ci cronica Aureolei, *la dama di piazza* — cum o caracterizează tatăl ei, bătrînul De Simone — pe fundul evenimentelor istorice pe care, de altfel, ea nu le înțelege de loc. Michele Prisco refuză să atingă anumite chestiuni mai delicate, ca, de pildă, responsabilitatea pentru cei «douăzeci de ani negri» de fascism, manifestînd un anume obiectivism în tratarea cîtorva probleme importante ale vieții contemporane, asupra cărora, de altfel, el însuși îndeamnă pe cititor la reflecție.

Întreg romanul se concentrează în jurul familiei De Simone, urmîrind evoluția acesteia de la începutul secolului pînă aproape de zilele noastre, în anii de după cel de al doilea război mondial.

Prima generație: Ciro de Simone se căsătorește cu Amalia Amitrano (pe care o răpise în mod romantic de la părinți) și se stabilește la Napoli, unde se angajează chelner într-un mic restaurant. Fuga Amaliei cu Ciro însemnase o lovitură grea pentru familia ei, stîmă în toată regiunea și care de aceea nu i-a iertat ofensa și a ostracizat-o. În timpul primului război mondial, pe cînd bărbatul ei era pe front, Amalia — care se considera o *signora* — o femeie ambițioasă și avară, voind să arate familiei că nu s-a dat la lene, reușește să

strângă un capital însemnat prin cămătă, iar la întoarcerea lui Ciro din război îl convinge să deschidă un bar. Cum Ciro e un om slab, după părerea ei, Amalia conduce în continuare afacerile familiei. În realitate, Ciro, cu un fond de umanitate mult superior, e la început indignat de metoda de îmbogățire a neveste-sii, apoi, îndurerat, acceptă să se lase condus și, contrariat în sentimentele și iluziile lui, devine un om lipsit de voință.

Filica lor, Aurora, a ajuns o domnișoară de șaptesprezece ani. Donna Amalia nu vrea s-o dea după oricine, ci urmărește prin mărișul fetei o ascensiune socială. După ce nepotul Lillino (Rafaele Manzo, vărul Aurei), un tânăr descurcăreț, care «știe să trăiască», cum observă chiar donna Amalia), ajuns logodnicul Aurei, se compromite printr-o datorie la cărți și se mai află că nu și-a dat examenul la Universitate și că deci nu are titlul de avocat, cum susținuse, donna Amalia își mărită fata cu Alfredo Castiglia, un avocat valoros, într-un cuvânt un intelectual veritabil, în concepția ei. Odată încheiată această căsătorie, donna Amalia părăsește scena, deoarece ambițiile ei sociale au fost satisfăcute.

De aici încolo scena va fi dominată de Aurora, care continuă ambițiile mamei sale, reușind să împlinească multe din aspirațiile acesteia. După eșecul logodnei cu vărul Lillino, Aurora se mărită cu Alfredo, pentru că acesta e o «partidă bună», realizând astfel o ascensiune pe plan social, și totodată pentru a se răzbuna pe Lillino, care-i înșelase iubirea. Alfredo Castiglia este un intelectual cîștit, care respinge fascismul, nefiind nici o clipă înșelat de aparențele lui democratice și de exaltarea sentimentului de mîndrie și glorie națională, dar care e complet deorientat de evenimente. Fără a se mulțumi cu o opoziție pasivă față de fascism, el nu știe însă cum i s-ar putea împotrivi prin fapte și, chiar dacă ar ști, e puțin probabil că ar avea curajul s-o facă. O asemenea opoziție e sortită eșecului. Cînd află că unul din prietenii lui, care-i împărțea ideile, s-a sinucis la vestea victoriei definitive a lui Mussolini, Alfredo, demoralizat, într-un moment de criză morală, la care se adaugă bănuiala că Aurora nu-l iubește — survenită în urma unor discuții în care ea dă dovadă de totală lipsă de înțelegere pentru frămîntările lui — se decide să plece în Africa, pe frontul din Abisinia, unde moare. Frămîntările sterile ale acestei părți a intelectualității italiene, care respinge fascismul, dar nu poate ajunge la apropierea de opoziția organizată a comunistilor (pe care se pare că-l ignorază) sînt foarte bine surprinse artistic. În felul acesta, însă, Michele Prisco lasă impresia că opoziția intelectualilor de stînga lui Alfredo ar fi fost singura pe atunci.

Tabără adversă e prezentată în superba ei desfășurare de forțe. Aurora asistă cu viitorul ei soț, baronul Vasquez, persoană importantă în ierarhia fascistă, la festivitățile organizate cu ocazia vizitei pe care Hitler o face ducele și aplaudă cu entuziasm cortegiul de mașini în care se aflau regele, Hitler și principele Umberto. Toate aceste evenimente istorice servesc doar ca fundal pentru cronica familiei De Simone, fiind tratate prin prisma acesteia și numai atunci cînd au vreun ecou în viața ei.

La cîțiva ani de la căsătorie, baronul o părăsește și Aurora se întoarce în casa părinților. După război, se ocupă personal de bar (care în timpul fascismului primise numele de «Addis Abeba») și, însetată de plăceri, socotind că n-a avut destul noroc în viață, nesatisfăcută în dragoste, începe să ducă o viață scandalosă, schimbînd cu neșiruire amantii aleși fără nici o rețineră: americani bogați, soferi de rînd, foști prieteni de-ai primului ei bărbat și, spre indignarea familiei, tînrul Oscar, nepotul vărului Lillino.

Copiii ei o dezaprobă: Tonino pleacă la Roma, unde și-a aranjat niște afaceri cu un american, iar Emilia se căsătorește cu Enzo Staino, simpatizant comunist, o figură foarte interesantă, din păcate doar schițată de autor. Bătrînul De Simone, îndurerat de purtarea fiicei sale, cade într-o muțenie din care numai Enzo îl mai poate scoate arareori. Iată, pe scurt, povestea acestei *dama di piazza*: Aurora De Simone, Castiglia, Vasquez.

Michele Prisco, care aparține mediului burghez napolitan, înfățișat de el în cele mai mici amănunte, privește această lume din interior, optica sa fiind a unei burghezii intelectuale progresiste, care a respins fascismul, dar e șovăielnică în fața mișcării revoluționare. În pofida faptului că Prisco nu manifestă poziție împotriva unor evenimente fundamentale care au frămîntat Italia în ultimele decenii, romanul lui constituie una dintre cele mai valoroase cronici de familie din literatura italiană, punînd stălațuri de lucrările lui Moravia, Cassola sau Pratolini. De acesta din urmă mai ales îl apropie profunda înțelegere a sufletului omenesc, caldul umanism ce răzbate din fiecare pagină.

ANDREI IONESCU

Kassák Lajos: CAPĂȚUL DRUMULUI

Unul dintre marii scriitori ai Ungariei, Kassák Lajos, în ciuda vârstei foarte înaintate, e mereu prezent în publicații, alături de cea mai tînră generație. Nu se observă urme de oboseală la poetul care s-a vrut și a fost încă din anii debutului un mare inovator. Muncitor în tinerețe, urmînd apoi o traictorie de viață asemănătoare cu a lui Gorki, Kassák în ultimor de bogata sa activitate a frămîntat idei menite a-l așeza pe om în demnitatea ce i se cuvine. Este foarte greu să te decizi în care compartiment al artei să-l fixezi pe creatorul a nenumărate romane, cărți de poezie, nuvele, dovîndî și în pictură posibilități de realizare apreatate de un Henri Matisse sau Georges Braque. Opera literară, ca și unele creații de artă plastică ale lui Kassák au devenit cunoscute cititorului român, fragmentar evident, mai ales prin coloanele revistei *Contemporanul* (seria 1922—23) condusă de Ion Vinea.

Continuînd tradiția unor preocupări de ordin social existente cu desosebire în *Munkanékülök* («Somerli», 1962), sau *Angyalföld* («Îngerii pămîntului», 1958) — Kassák în mai recentul său roman *Az út vége* («Capătul drumului») ne prezintă cronica evenimentelor din timpul celui de-al doilea război mondial. Documentul e respectat cu multă fidelitate, constituind cadrul în care eroii își trăiesc destinele. Dacă s-ar fi oprit la nuda relatare, autorul n-ar fi pus la îndemînă pagini din trecut, în care nu ar fi fost greu să identificăm personaje. Tejlul urmărit de Kassák a fost să dea un tablou veridic, dar și profund tipic, generalizator.

O femeie povestește viața soțului ei și — implicit — pe a ei. Adîncul zbucium sufletesc, deseale întrospecții ne fac să credem mai degrabă că avem de-a face cu un roman autobiografic.

Tînrul muncitor Makai Sándor, membru al partidului social-democrat, converteste la crezul său politic o fată — lucrătoare într-o tipografie. Amîndoi sînt săraci, tatăl băiatului fiind un biet brutar, al tinerei — paznic de noapte.

ecouri românești

În curînd se și căcătoresc, Armonia conjugală pare deplină. Dar instabil, de o trufie turbulentă, Makai se vede nu peste mult timp exclus din partid. Cu porniri spre arivism, în timpul ocupației hitleriste își oferă serviciile nemților, ajungînd ministru al propagandei. Ofițerul de poliție hitlerist Belling, prieten apropiat, care îl ajutase în ascensiunea politică, îi va accelera degringolada. Cînd în Ungaria se instaurază regimul democratic, Makai sîrșește în ștreang, cu toate încercările sale de a fugi peste graniță.

Rămînd fidelă mișcării muncitorești mai cu seamă datorită firii sale și a unei tradiții moștenite de la părinți, soția sa, Anna, se lasă totuși roaba sentimentelor, urmîndu-și soțul pînă la capăt, cu toate că își dă seama de rădăcirile lui. Anna e un fel de Sonia care l-a însoțit pe Raskolnikov în pustul Siberiei. Prin bătrîna Margit, fostă colegă de tipografie, Anna ajută muncitorii prizonieri și este în același timp soția unui ministru ticălos.

Stilul concis, meșteșugit cu grijă flaubertiană, face loc cîteodată expresiilor folclorice. Mai toate personajele vorbesc în grai popular. Romanul acesta evidențiază și mai mult talentul pictorului Kassák, ori de cîte ori portrețizează oameni, sau descrie priveliști. Cum, de asemeni, poetul e prezent în fraza cu ton de confesiune, lirică, înșesată cu strofe din Petőfi Sándor, din Ady Endre și chiar din creația proprie.

PETRE PASCU

Revista *World Premieres*, organul Institutului Internațional de Teatru, publică în ultimul său număr un amplu și documentat articol consacrat sălilor de spectacole din România.

Arătînd că în ultimii 20 de ani în țara noastră viața culturală a luat o mare dezvoltare, articolul subliniază intensă campanie de construcție și reconstrucție a edificiilor culturale, din România — preocupare permanentă a statului de democrație populară.

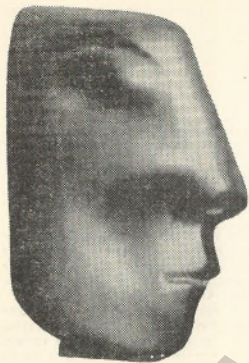
În continuare, se scoate în relief dorința salutară a arhitecților și oamenilor de teatru romîni de a valorifica cele mai moderne formule în materie de construcții, acustică și scenografie pentru realizarea unor săli de spectacole care să creeze condiții optime de vizionare și audiere (Sala Mare a Palatului R.P.R., sala de concerte a Radioteleviziunii, Circul de Stat, etc.)

În final, se relevă rolul important ce le revine căminelor culturale la sate și caselor de creație în centrele urbane pentru ridicarea nivelului de viață spirituală a maselor: « În aceste centre culturale se desfășoară o activitate variată. Teatrul de amatori găsește aici un larg cîmp de acțiune, organizîndu-se în fiecare an concursuri și festivaluri, tot atîtea prilejuri pentru echipele teatrale sau formațiile de dans și recitatori de a-și arăta măiestria ».

Scritorul sovietic. V. Drujinin publică în ultimul număr pe 1964 al revistei *leningradene Neva*, notele sale de drum *Din România*. După ce zugrăvește plastic și cu mult lirism peisajele românești pe care le-a străbătut — Giurgiu, Valea Neajlovului și Călugăreni, Galațiul și Delta Dunării, învîiorînd fiecare pagină de descriere prin evocarea unor figuri marcante din trecutul nostru istoric și literar, sau populînd-o cu oameni, nu mai puțin interesanți, ai zilei de azi, după ce se oprește cu insistență și admirație asupra acelei « Romîni în miniatură » care este Muzeul satului de pe malul Herăstrăului, Drujinin vorbește entuziasmat despre Capitala țării.

« Nu m-am așteptat că Piața Republicii să mă uluiască atît. Și văzusem doar destule în București. Mă încîntat și înflorita Florească, străzile ei largi și surzătoare, purtînd nume de mari compozitori, și originala clădire a Circului, asemenea unei ciuperci imense, cu burilele pălăriei desfăcîndu-se în valuri. Am fost și în Grivița Roșie — uzina veterană — dincolo de care, s-au întins străzile nouului București, atît de atrăgătoare în fericită imbinare a culorilor. Am văzut și Casa Școlii, colos cu multe etaje, desenîndu-se precis pe fondul albastru al cerului și ogîndit în apa la fel de albastră, care aduce pușin cu Universitatea de pe Colinele Lenin. Fără „Școltea“, peisajul marginii de oraș, cu lacurile sale în lanț, ar fi fost plat, — această clădire e tocmai ceea ce-i lipsea și locul a fost ales minunat.

În Piața Republicii, însă, am încercat acea senzație pe care o simți la teatru după o premieră strălucită. Îmi venea să aplaud zgomotos și să chem la rampă pe autor... »



cadran mondial

Cunoscuta formulă a lui Sartre «L'enfer, c'est les autres» («Infernul este ceilalți») a fost interpretată adesea ca o expresie concentrată a viziunii sartiene despre falsitatea relațiilor umane, despre dificultatea comunicării. Cu prilejul reeditării piesei sale, «Huis-clos» («Cu ușile închise») J. P. Sartre a dat câteva explicații introductive, precizând ce anume înțelege exact prin formula de mai sus: «Vreau să spun că dacă raporturile cu ceilalți sînt strîmbe, viciate, atunci ceilalți nu poate fi decît

infernul. De ce? Pentru că ceilalți sînt, în fond, ceea ce este cel mai important, în noi. Însine pentru cunoașterea noastră. Cînd gîndim asupra noastră, cînd încercăm să ne cunoaștem, în fond, ne folosim de cunoștințe pe care alții și le-au format despre noi. Ne judecăm cu mijloacele pe care alții le au, ni le-au dat, spre a ne judeca. Orice aș spune, orice aș simți despre mine, totdeauna judecata altora este implicată. Ceea ce înseamnă că dacă raporturile mele sînt defectuoase mă situez într-o totală dependență de ceilalți și atunci, în consecință, sînt în infern. Există o sumă de oameni în lume care sînt în infern pentru că depind excesiv de judecata altcuiva. Dar asta nu vrea să zică nicidecum că nu poți avea un altfel de raport cu ceilalți. Asta mă cheamă pur și simplu importanța capitală a tuturor celorlalți pentru fiecare dintre noi.»

S-au împlinit la începutul acestui an două decenii de la moartea marelui poet german Else Lasker-Schüler. Născută în 1869, la Elberfeld, ea provine din familia unui arhitect bogat. Odată cu primele ei succese literare, a renunțat la toate privilegiile vieții îndestulătoare, de dragul poeziei cultivate cu convingere mesianică. Pentru ea arta a fost supremă, unica preocupare. E greu să găsești în lirica universală feminină o biografie cît-de-cît asemănătoare cu a Elsei Lasker-Schüler. Se spune că n-a avut nicodată o locuință proprie și că sîrăcia îi era proverbială. A întreținut prietenii cu mari artiști ai epocii: Georg Trakl, Gottfried Benn, Karl Kraus, Werfel, Franz Mark, Schönberg, Kokoschka etc. I-a cîntat pe toți în poeme încercînd să caligrafeze și să definească esența personalității fiecăruia: Inima

lui Georg Trakl e «o cetate puternică, [poeziile sale] teze dîntate. // Desigur, el a fost Martin Luther... Sufletul, și-l purta în palme»; Franz Werfel «este nepotul propriilor sale versuri», iar Raul Zeh «și scrie versurile cu barda. // Pot fi luate în palme! Altă de aspre sînt». Neagra furtună nazistă a smuls-o din lumea revețiilor, poeta fiind nevoită să se refugieze în Elveția și mai apoi în Orientul Apropiat, unde a trăit de asemenea într-o mare sîrăcie. Este înmormîntată într-un cimitir de pe Muntele Măslinilor.

Poetă exclusiv a dragostei, Else Lasker-Schüler poate fi considerată drept o Sapho modernă. Cu toate că a renunțat la versul sever ritmat, în favoarea celui liber, poemele ei aduc tonuri muzicale destul de puternice. Caracteristic versurilor ei ar mai fi jocul imaginativ, de vis, în care elementele preponderente rămîn cele ale realului. Tipicînd în 1910 poemul *Ein alter Tibetpfeich* (Un vechi covor tibetan), azi bijuterie a oricărei antologii de lirică modernă, Karl Kraus scria: «De la Goethe încoace există puține poezii în care să se întrețese, ca în acest vechi covor tibetan, simbolul și sunetul, cuvîntul și imaginea, limbajul și sufletul». Anii exilului au adus în poezia Elsei Lasker-Schüler (ca în splendidul volum *Mein Blaues Klavier*, din 1943) câteva ecouri directe ale lumii din alară, deși prezentimentul propriului sfîrșit trece peste versuri ca o ceață de toamnă tîrzie.

PETRE STOICA

La sfîrșitul lunii ianuarie, la scurt timp după moartea prozatorului Willy Bredele, lumea literară din RDG a pierdut pe unul dintre fruntașii ei, romancierul Hans March-

witz, a cărui viață a fost închinată în întregime cauzei clasei muncitoare germane. Descinzînd dintr-o familie de mineri, el însuși muncitor în galerii începînd de la vîrsta de 14 ani, Marchwitz (1890-1963) a participat la revoluția spartachistă din 1918, fiind unul dintre organizatorii revoltei minerilor germani din Ruhr în 1923. O ultimă mare grevă la care participă, un an mai tîrziu, îi aduce concedierea și înscrierea pe listele patronale ca «agitator comunist». Rămăs fără mijloace de trai, izgonit de poliție din rîndurile tovarășilor lui de mînă, Marchwitz începe să scrie, afirmîndu-se în presa muncitorească germană. În 1933 e nevoit să emigreze în Elveția pe care o părăsește trei ani mai tîrziu pentru a lupta în brigăzile internaționale din Spania. La sfîrșitul războiului civil, e internat în Franța de unde reușește să scape în 1941 pentru a fugi în SUA. Timp de cinci ani îndeplinește adînc tot felul de munci: pavarator, muncitor la căile ferate, sezonier, etc. După prăbușirea Germaniei hitleriste, Marchwitz se întoarce în patrie.

Încă înainte de a începe să scrie trilogia *Die Kumioks* (vol. I apărut în 1934, vol. II în 1952 și vol. III în 1959) care-i va aduce celebritatea, cît și trei premii de prestigiu, între care Premiul Național al RDG în 1950 și 1955, Marchwitz se făcuse cunoscut prin lucrările cu caracter mai mult descriptiv *Sturm auf Essen* (Asalt asupra orașului Essen), *Schlacht vor Kohle* (Bătălia pentru Kohle) și prin romanul *Walzwek al căruui subiect e luat din viața muncitorilor industriali din Dinsburg. Munca de reconstrucție a Germaniei a găsit în Marchwitz un entuziast spirîtor. Povestirile adunate în volumele *Mein Anfang* (Începuturile mele), *Unter uns* (Între noi), reportajele în *Amerika* și mai*

ales romanul autobiografic *Meine Jugend* (Tinerețea mea), ilustrează durerile și înfrîngerile, dar și bucuriile și victoriile vieții scriitorului proletar mereu prezent acolo unde bătea o inimă de muncitor. Ultima sa carte *Ruheisen* (Fier brut), apărută în 1955 este expresia talentului deplin al scriitorului Marchwitza, o operă care prin tema construirii unei industrii pașnice, se situează în inima preocupărilor poporului german.

L. VOITA

Ca un omagiu adus celor șaptesprezece ani de muncă dăruiti de sculptorul Giacomo Manzù noii uși de bronz a catedralei San Pietro (1947—1964), Glauco Pellegrini a realizat un documentar consacrat acestei grandioase creații artistice simple, austere.

Comentariul filmului a fost scris de Carlo Levi, iar muzica de Goffredo Petrassi. « Închinată morții — scrie Carlo Levi — ușa e totuși o expresie a vieții... Moartea apare acolo ca acel moment unic, acea clipă imobilă în care violența lucrurilor devine armonie: unitate de expresie care cuprinde morții și viii, uciiși, martorii și ucigașii. Drama cerului și a pământului a devenit o dramă umană, cu lumină și umbră, cu animalele feroce ale nopții, grîul și vița de vie în soare, drama păcii pe pămînt, cu durerea, seninătatea și sensul fratern al destinului comun ».

Efectele prigoanei franchiste împotriva scriitorilor care nu au aderat la regimul dictatorial continuă să

se resimță în forme dintre cele mai brutale. O probă o aduce situația lui José Bergamin. Pentru convingerile sale republicane, a fost obligat să se exileze o lungă perioadă în America de Sud, iar actualmente trăiește la Paris. Despre condiția precară a existenței acestui reprezentant de pe acum ilustru al spiritului iberic, vorbește de la sine inițiativa unui grup de prieteni de a organiza în beneficiul său o vînzare de tablouri. Această împrejurare dureroasă a fost înobilată doar de manifestarea de solidaritate artistică și umană pe care a prilejuit-o: 35 de pictori s-au grăbit să trimită din lucrările lor, iar între aceștia, Picasso, Gischio, Lurcat, Miro, Bazaine, Calder. Este de așteptat că au asigurat un deplin succes actului consumat la 17 decembrie în clădirile încăperi ale hotelului Drouot.

În 1928, s-a publicat pentru întâia oară povestirea lui Alexei Tolstoi, *Vipera*, care a stîrnit un mare interes în rîndul cititorilor. S-au organizat chiar procese literare, conduse de procurori și judecători de profesiune, în cadrul cărora cititorii dezbăteau cazul eroinei principale Olga Zoltova, personaj interesant și complex. Și azi, la Institutul de literatură mondială, se primesc nenumărate scrisori pe marginea acestei povești.

În curînd, studioul cinematografic « A. Dovjenko » va începe turnarea filmului creat după *Vipera*, autorul scenariului fiind G. Koltunov. Filmul va fi pus în scenă de regizorul V. Icenko.

Corectura: LIDA IGROȘIANU și ALEXANDRU BACIU

Tiparul executat la întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ”

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL. 16.79.22
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA KISELEFF, 10 TEL. — 19.33.99
BUCUREȘTI

Lei 10

43 804