



245

Secolul 20

2

1966

Secolul 20



În acest număr prezentăm sculptură de CONSTATIN BRÂNCUȘI și câteva lucrări din expoziția sculptorului englez HENRY MOORE (sala Dalles București — Martie 1966)

COPERTA I și IV:
MIMI PODEANU:
«Miri din Oaș», tapiserie
Fotografia: SORIN RADU

Secolul 20 Revistă de literatură universală



editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

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

2

1966

SUMAR

ROMAIN ROLLAND: *Correspondență inedită, în românește de D. J. Suchianu* • 5

CONSTANTIN CIOPRAGA: *Romain Rolland, o conștiință europeană* • 23

IVAN BUNIN: *Noaptea pe mare; Povestea unui cocoșat; Capul de vișel; Masca; Trecătoarea; Tinerete; În ajun; Cu binevoitorul concurs; schițe, în românește de Valeria Sadoveanu* • 29

TATIANA NICOLESCU: *Poezia prozei* • 42

VIRGINIA WOOLF: *Moartea moliei, în românește de Dumitru Mazilu; Timpul trece, în românește de Antoaneta Ralian; Valurile, fragment, în românește de Antoaneta Ralian și Dan Constantinescu; Jurnalul unei scriitoare, fragmente, în românește de Iulia Soare; Proză modernă, eseu* • 50

LEONARD WOOLF: *Soția mea, Virginia Woolf* • 87

EDGAR PAPU: *„Fluviul conștiinței” și „partea nevăzută”* • 90

VERA CĂLIN: *Virginia Woolf după 25 de ani* • 96

NATHALIE SARRAUTE: *Cronicara clipei; Conversație și sub-conversație*, în românește de Irina Mavrodin, cu o notă de Georgeta Horodincă • 110

PETRU COMARNESCU: *Edgar Lee Masters și monografia poetică a unei comunități* • 126

EDGAR LEE MASTERS: *Silver Spoon Anthology*, fragmente, în românește de Ion Caraion • 135

ADRIAN MARINO: *Benedetto Croce și obiectul criticii literare* • 141

CRONICA LITERARĂ

SIMONA DRĂGHICI: *Robert Frost: "In the Clearing"* • 148

CRONICA TRADUCERILOR

EDGAR PAPU: *O antologie a dragostei* • 153

ARTE • 157

CĂRȚI • IDEI • OPINII / FIȘE / CADRAN MONDIAL • 168

Prezentarea grafică: GETA BRĂTESCU

FRANS MASEREEL — Romain Rolland ►



Correspondență inedită

■ Alain către Romain Rolland

D-lui Romain Rolland
Conferențiar universitar la Sorbona

PARIS V.

(Scrisoarea aceasta a fost returnată din Paris la Roma,
în Italia, la Hôtel d'Angleterre)

Sînt cîteva puține cărți care nu mint, ca de pildă, Republica, Confesiunile, Crinul din vale, Roșu și Negru, Anna Karenina, Wilhelm Meister, Jean Christophe. Am plîns la bătrînul Schultz ca odinioară pe malul Rinului. Nu te lua după critici. Sînt niște timpîi, care nu înțeleg nimic din nobilele cărți citate aici. Dar respectă-i, căci ei se înșală după toate regulile. E și asta ceva. Nu-mi răspunde, ci scrie urmare la Jean Christophe.

26 Ianuarie, 1907.

(ss) E. CHARTIER ¹

■ Scrisori ale lui Romain Rolland către Alain

Duminică, 28 iunie, 1908

Îți mulțumesc, scumpe domn. Am urmat sfatul dumitale. Joc șotron cu sculele pe care mi le-ai trimis ². Este un excelent exercițiu, și care mă amuză foarte mult. Oricum, scumpe Arhimede, am impresia că mașina dumitale știe bine să asvîrle cu pietre. Pe toți din noi ne nimeresc. Chiar și pe dumneata. Chiar așa. La dumneata, un gînd îl lichidează pe altul. Asta-i un joc pe care-l cunosc bine. Și-i cel mai amuzant din toate.

Al dumitale, din toată inima, și cu toată prietenia,
ROMAIN ROLLAND

Paginile desprinse din corespondența lui Romain Rolland le datorăm bunăvoinței doamnei Marie Romain Rolland care a autorizat ca ele să vadă pentru prima oară lumina tiparului în românește.

Marti, 21 noiembrie, 1911

Îți mulțumesc, scumpul meu Alain. E mult de când nu mai știm unul de altul. Și totuși sîntem mai aproape unul de altul decît de alții pe care îi vedem în fiecare zi. Al dumitale, din toată inima,

ROMAIN ROLLAND

Sîmbătă, 28 decembrie, 1912

Îmi face plăcere, scumpul meu Alain, să știu că ai păstrat pentru Christophe bătrîn aceeași dragoste pe care o aveai pentru picul ce stătea așezat pe scară. Dar, doamne sînte, ce nimica toată te mai simți cînd privești înalpi și măsori deserviciunea sîfîrțărilor noastre. Natura e prea din cale afară de bogată. Ce poți prinde din ea? Ești ca furnica atunci cînd vrea să mîste o stîncă. Îți strici labele, și cu ce te-ai ales? Nițel prof. Dar, știu și eu? La urma urmei, interesantă este energia furnicii, nu lucrarea ei.

Cu mulțumiri și urări,
Al dumitale, devotat,
ROMAIN ROLLAND

Sîmbătă, 12 iulie, 1914

Dragă Alain,

Mulțumesc pentru scrisoare, pentru adevărată dumitale, și mai ales pentru cartea trimisă. Iacă cel mai frumos act de independență a Spiritului; și cel mai eficient. E cel mai mindu răspuns pe care un om al gîndirii îl poate face forței devastatoare. O ignorezi cînd îți abate s-o ignorezi. Îți ai împărăția dumitale, și într-însa, pui ordine.

Sub un titlu foarte simplu, aproape neînsemnat, cartea aceasta îmi pare una din cele mai mari silinți contemporane de a alcătui o filozofie completă, sau, mai bine zis, o înțelepciune für alle Zeit³. Dar efortul nu se vede, ascuns fiind îndărătul unei frumoase și simple naturaleți, o dezinvoltură modă-veche, pe care ne-am dezobîșnuit s-o mai întîlnim în zilele noastre.

Al dumitale, din toată inima,
ROMAIN ROLLAND

Sîmbătă, 27 decembrie, 1919

Scumpul meu Alain, îți mulțumesc pentru ceea ce, așa de prietenește, mi-ai trimis⁴. Îmi place gîndirea dumitale virilă, fără slăbiciuni, nici iluzii.

Știi că sîndătatea mea cam subredă mă silește să iau un servitor — (ceea ce contrazică al dracului obiceiurile mele de independență). Așa că totmai l-am angajat pe Janin, tovarășul dumitale de necazuri. (Și, mi se pare, pupilul dumitale, școlarul dumitale recunoscător).

Al dumitale, cu toată afecțiunea,
ROMAIN ROLLAND

Paris XIV.
3. Rue Boissonnade

Luni, 26 ianuarie, 1920

Dragă Alain, Janin, care vorbește de dumneata ca de Dumnezeu din cer (adică mai bine decît de el), a încercat să te vadă ieri. Dar nu erai acasă. I-ai făcut mare plăcere dacă mi-ai spune cînd ar putea să vină, cîteva clipe (de preferință duminicile; sau atunci mai bine după mesele, între 2 și 4). Pare băiat bun, inteligent, și atent la ce face.

Cu prietenie,
ROMAIN ROLLAND

Îți scriesem la vechea adresă. Scrisoarea mi-a fost întoarsă.

Villeneuve (Vaud)

Duminică, 9 octombrie, 1921

Dragă Alain,

Îți citesc «Războiul judecat». E cartea cea mai virilă din cîte au fost scrise asupra războiului. Carte răzbindătoare și ucigătoare de miasme, prin, singură, puterea luminii. Carte care, deși-l pune pe zeul Marte la stîlpul infamiei, nu ofensează, cum zici dumneata, «nici Răbdarea, nici Curajul, nici Dreptatea».

Admir bogata dumitale observare a sufletului. Ești scumpul meu filozof, unul din puținii care adaugă ceva la spectacolul naturii umane, ajutîndu-mă să o înțeleg.

Al dumitale prieten,
ROMAIN ROLLAND

Dacă ai putea trimite cîteva exemplare la trei sau patru critici inteligenți germani, care nu au mijloace ca să cumpere cărți franțuzești, mi-aș permite să-ți semnaliez pe:

Dr. Ernst Robert Curtius, Marburg, Rotenberg 15 a.
Dr. Paul Amann, Viena, Einwangasse, 25 (XIII).
Stefan Zweig, Salzburg, Kopuznerberg, 5.
Prof. G. F. Nicolai, Berlin, Uhlindstrasse, 1 5.
(La drept vorbind, ultimii doi sînt departe de a fi lipsiți de mijloace, dar sînt spirite foarte vrednice de a te înțelege).

Villeneuve, 23 aprilie, 1932

Scumpe prietene,

Îți mulțumesc că mi-ai trimis frumoasa dumitale carte despre cei trei compa-nioni⁵. Fiecare din noi și-i alege pe ai lui. Și ai mei sînt alții decît ai dumitale. Dar am toată cîntrea pentru domni dumitale. Și-mi place mult acela care le face ecou.

Este un minut muzician. Ascult, în fiecare dimineață, în primele momente după deșteptare, unul din cîntările lui. Îl ascult în pat. Și restul zilei, muncă.

M-am repetat de multe ori, cîndu-te, un proverb din Abruzzi, care mă vizitează des în gînd:

«Cine se-ndoiește, nu pierde.»

N-ai vrea să-l primești în tovărășia dumitale?

Al dumitale, cu toată afecțiunea,

ROMAIN ROLLAND

Lui Alain, care mi-a trimis, împreună cu o scrisoare foarte amicală, amintirile sale de război (*Souvenirs de guerre*) și istoria gîndurilor sale (*Histoire de mes pensées*) îi scriu așa: (30 martie 1938)

«... Tocmai îl reciteam pe Rousseau (l-am citit de 3 sau 4 ori, uitînd de fiecare dată tot — sau pîrîindu-mi-se că uit), cînd am văzut ce rang ocupă el în gîndirea dumitale. La drept vorbind, nu ideea pe care dumnea o citezi (p. 62), din Confesiuni — cu toate că și eu, ca și dumnea, citînd-o, am rămas cu gura căscată în fața ei. Dar progresul acela pe care îl negați amîndoi, oare nu-l presupuneți, amîndoi, implicit, există? Căci alături, de ce Rousseau s-ar căsni să împiedice sau să frîneze «progresul» (cuvîntul acesta el l-a spus), «progresul celor... care au fost ferii de un mers așa de rapid către perfecția societății și către (crede el) stricarea speței» (Dialoguri)? Și de ce oare Alain își închipuie că va veni o zi cînd «n-au să mai fie sclavi», fiindcă «un mare număr de capete solide se vor afla printre sclavi», și că n-o să mai fie șefi (p. 80, din *Guerre* *.)? Profeții, care vedeau zorile zilei depărtate călîd leu se va culca la picioarele mielului, n-au fost el cei mai exaltați vizionari ai progresului? Iar cei ce vor să oprească acest progres ca fiind răufăcător, prin chiar aceasta îl afirmă. În fond nu este oare aici o neînțelegere a lucrurilor, analogă celeia a liberalului arbitru? Și adevăratul adevăr, care îmbrățișează ambele contrarii, nu-l e înscris în vorbele lui Pindar?...»

Căci noi, credincioși, încrezători — sau mai bine zis voritori ai progresului — nu cerem decît ca «omul să devină ceea ce este»¹. Nu-i nevoie să sîrîm dincolo de natură! Omul să realizeze măcar această natură, să o realizeze toată! Omul să voiască tot ce poate! Și în tînt de toate, să știe! Căci să ne gîndim și la acea vorbă mare a lui Claude Bernard: «Omul poate mai mult decît știe». El este cheia progresului celui mai miraculos; miraculos fiindcă nu-i cunoaștem grînițele...

■ Extrase din jurnalul lui Romain Rolland

(dec. 25; oct. 26)

Către Jean Prévost (unul din scriitorii tineri care au depus mărturie pentru mine în numărul comemorativ al revistei Europe); îi scriu cu prilejul unei cărți de Alain, publicată și prefăcută de el: «Cetățeanul împotriva puterilor constituite» (*Le citoyen contre les pouvoirs*) din 23 mai:

«... Acest om tare (Alain) e din spita Filozofului Războiului de Treizeci de Ani, care, cu spada pe sold, a redeschis. În pădurea spiritului, a redeschis vitejește un drum drept, ducînd la Ordinea cea Nouă.

«Iubesc pe cei ce mînd către ordine, îi iubesc mult mai mult decît pe cei care o impun. Orice ordine, odată stabilită, este o împietrire care trebuie spartă. O viață din care lipsește fermentul răscoală e o moarte vie și care ne amenință cu pesta-lentei ei.

«Omul adevărat — omul complet — este cel la care ordinea și revolta își fac cumpănă — un echilibru destul de miștos pentru ca proporțiile lui să varieze necontenit; riguros tăcut, și exact destul pentru ca unul din cele două elemente să nu-l rupă niciodată, să nu-l rupă în paguba vieții.

«Dar acest echilibru, variabil, în existența fiecăruia, după monumentele mersului și drumului, e încă și mai variabil de la om la om.

«Al meu nu-l făc cu al lui Alain. Revolta mea de «cetățean împotriva Puterii» nu se înviorăște «să meară șoa chiar să trăiască» pentru ce se află scris pe aisele albe». Revolta mea nu opune una alteia «injustiția» și «dezordinea»; căci pentru ea injustiția este egală cu dezordinea. E doar o chestiune de mai mult și de mai puțin. «A începe prin a asculta» de ceea ce gîndirea condamă, nu-i ceva care să se potrivească cu neamul de gîndire care este al meu, o gîndire foarte franțuzească. Dar caricatura acestui ideal² tocmai ne-o oferă astăzi Excelența Sa Prudent Painlevé, în panegiricul făcut de el lui Charles Richet (*Le Matin*, 23 mai):

«La douăzeci de ani, lua parte la bătălia de la Champaign. La 67 de ani, căpăta Crucea de Război. În 1918, îl găsim tot pe front... Dar el rămîne apostolul neclintit al păcii. El este deci într-adevăr din spita marilor idealști...»

«Al marilor idealști!» E regretabil că bătrînul meu vecin de la Ferney³ n-o cunoscut zisa spîdă. Ar fi știut el s-o gătească cu sos Candide, franțuzește get beget, după o rețetă de bucătărie care nu-i, sper, pierdută de tot pentru străne-poții lui.¹⁰

1915

O frumoasă scrisoare de la un membru al Academiei de Științe din Berlin, marele fizician Albert Einstein (în limba germană).

Berlin 22 martie. — Scurpe domn, din jurnale și din rapoarte înalt valorosului Bund Neues Vaterland (Noua Uniune patriotică), am luat cunoștință de curiul cu care v-ați expus. În scop de a îndepărta penibilele înțelegeri greșite care separă poporul francez și poporul german. Aceasta mă îmboldă să vă exprim călduroasele mele sentimente de stimă. Fie ca pîidă dumneavoastră să trezească pe alți oameni excelenți din arbore, de neîțelese pentru mine, care a lăvit atîtea spirite; oameni care pînă atunci gîndeau cu o sigură cumințenie și simțeau sănătos. A fost ca o maladie rea și epidemică. Veacurile viitoare putea-vor ele să glorifice Europa noastră unde trei secole de muncă culturală din cele mai intense n-au dus la nimic alt decît o trecere de la nebunia mistică la nebunia naționalistă? Pînă și savanții din diferite țări se agită ca și cînd, de opt luni, li s-ar fi amputat encefalul (*das Grosshirn*). Pun la dispoziția dumneavoastră slabele mele puteri pentru cazul că ați crede că v-aș putea servi fie prin situația mea, fie prin relațiile mele cu membrii germani și străini ai Academiei de științe.

Al dumneavoastră, devotat,

A. EINSTEIN

Membru al Academiei Prusace a Științelor

■ Romain Rolland

către Albert Einstein, la AE 28. 3. 1915

P.S. Cred că una din sarcinile noastre cele mai eficace trebuie să fie de a răspândi documente ce pot constitui o opoziție la spiritul de ură. În sensul acesta, îmi permit să atrag atenția asupra raportului (care se va publica) al locotenent-colonelului elvețian de Marval, delegat al Crucii Roșii Internaționale, raport asupra lagărelor de prizonieri germani, pe care el le-a vizitat în Franța, în Corsica, în Algeria și în Tunisia. Am ascultat ieri o conferință a d-sale (cu proiecții) și așa fi dorit ca mulți germani s-o fi putut auzi și ei. Ar fi fost foarte bine ca domnul de Marval să o repete în mai multe orașe din Germania. Mărturia sa nu poate fi suspectă: căci unul din frații săi e ofițer în armata germană.

■ Caietul XXII—Vara 1919,

23 august, 1919

Îi răspund lui Einstein

Văd că suferiți și simpatizez cu dumneavoastră. Cunoașteți Germania, și nu-mi este greu să cred că ceea ce spuneți despre ea este jalone de adevărat. Dar nu cunoașteți suferințele din cealaltă parte. Răul se întinde ca o pată de ulei. Toate națiunile sînt solidare, chiar cînd luptă una contra alteia. Și nu s-a găsit încă leac pentru a opri epidemiile naționaliste la frontiere, cum se întîmplă cu celelalte epidemii. Războiul actual seamănă pentru mine cu hîrda din Lerna. Pentru fiecare capăt, altele răsăr. De aceea nu cred în eficacitatea elocințelor cu armele. Aștept salvarea (dacă ea ar fi să vie) de la alte forțe, de la forțele sociale. Și dacă scăparea nu vine... Doamne! N-ar fi prima oară că o civilizație puternică se va fi prăbușit. Viața va ști să reînfiorească ruinele.

Al dumneavoastră, cu toată afecțiunea,
ROMAIN ROLLAND

■ Către Albert Einstein

Joi, 21 august, 1917

Scumpe domn,

Profesorul Zangger îmi spune că intenționați să părăsiți în curînd Lucerna. Îmi pusesem în gînd să vin să vă string mîna înainte de plecare. Dar e puțin probabil să gădesc pentru asta timp în cursul săptămîinii. Vreau măcar să vă adresez expresia afectuoselor mele sentimente. Știu că sănătatea dumneavoastră a fost supusă la încercări și că nu voiați să o îngrijiiți cum ar trebui; ceea ce e o crimă față de știință și o mare supărare pentru prieteni. Dar știu că sînt în viață momente cînd ești un adevărat «căluu al tău însuși».

Vă urez ca timpul petrecut în Elveția să vă redea totuși destule puteri pentru a suporta fără oboseală prea mare încă o iarnă de provocări fizice și morale la Berlin. Îmi vine greu să cred că ați pierdut optimismul dumneavoastră care mă impresionează așa de tare cu prilejul vizitei pe care ați avut bunădătea să-mi faceți la Vevey acum doi ani. I-am păstrat o amintire tonică și luminoasă. Cît despre mine, dacă sufar în inima mea să văd Occidentul, și Franța mai ales, singherînd cumplit, rămîn însă optimist pentru ansamblul lucrurilor și pentru progresul viitor al umanității. S-ar putea ca unele noțiuni să se istovească și să se vestejească, așa ca, odinioară, Spania. Dar, eu elemente noi, înaintate, își continuă drumul, și am credința (pentru un viitor apropiat) într-o civilizație mai bogată și mai vastă decît cea de azi. O civilizație unde elementele intelectuale din Asia să aducă Europei sîrăcite puțința unor dezvoltări noi.

Scriu acum două opere inspirate din prezent. Un roman dureros, criză a unui suflet însingurat în mijlocul nebulinei pasiunilor, iar cealaltă carte, o piesă fantezistică și satirică. Am citit cu un interes pasionat admirabila carte a profesorului Nicolai. E prietenul dumneavoastră, mi se pare. Vreți să-i comunicați cît de tare îl iubesc? M-am nutrit cu opera lui, Junile trecute. Este, orice s-ar zice, frumos totuși ca în această hidoasă epocă, să se mai găsească suflete mari, libere și senine ca al lui. Este o revanșă suficientă contra prostiei imense care se varsă cu un nou Potop universal. Arca plutește. Va sfîrși ea odată prin a trage la pîrm.

Primiți, vă rog, scumpe domn, asigurarea afectuoasei și devotatei mele simpatii.

ROMAIN ROLLAND

Hotel Byron, Villeneuve (Vaud)

■ Lui Albert Einstein

Paris, 3, str. Boissonade, XIV,

Vineri, 21 aprilie, 1922

Dragă A. Einstein,

Îți mulțumesc din toată inima pentru amabila dumitale scrisoare. Da, sînt, ca și dumneata, convins că trecerea dumitale prin Paris va fi făcut mult pentru o apropiere a spiritelor.

Duhamel mi-a vorbit de seară pe care a petrecut-o cu dumneata, de la care păstrează o plăcută amintire. Regret că nu mi-am ținut și eu portitura de pian în concertul dumneavoastră matematic și literar.

Plec din Paris la sfîrșitul lunii și mă instalez în Elveția, la Villeneuve (Vaud), Vila Olga (înglă Hotelul Byron). Mă duc acolo să caut liniște și izolare, ca să scriu un lung roman și alte lucrări pe care le am în cap. Căci la Paris sînt într-una deranjat de țeseri încolo și-ncoace. Îți cheltuiesti energia toată pentru alții, de nu mai rămîne nimic din ea. Așa că, să-ți regăsești eul, să-l oprești și să-l reînnoiești mereu, asta e încă cel mai bun mod de a fi de folos operii tale.

Dar făcînd așa nu mă depărtez nicidecum de prietenii mei parizieni. Acum mai puțin ca orînd, acum cînd tocmai înființăm o mare revistă franceză de gîndire liberă și cu adevărat internațională — în afară de orice partid politic sau social, și chiar lăsînd politica la o parte. Am vrea ca revista noastră să fie un centru de raliere a gîndirii literare, științifice, artistice, filozofice. În ce are ea universal uman.

Printre organizatori se află principalii scriitori francezi cu spirit liber, ca Duhamel, Vildrac, Arcos, Bazoulgette, Jules Romain, etc.. Ne buizim pe marile personalități din alte țări. Și am fi mindri dacă, cu acest prilej, te vei gândi și dumneata la revista noastră. O vom lansa la Paris, probabil în octombrie. De altfel, directorii ei vă vor scrie în curând, și-i recomand, de pe acum, unei binevoitoare întîmpinări din partea dumitale.

De asemenea nu uita adresa mea, dacă cumva treci prin Elveția. Aș avea o mare bucurie să te revăd.

Te rog să mă crezi, dragă Einstein, al dumitale admirator afectuos și devotat.

ROMAIN ROLLAND

■ Extras din jurnalul lui Romain Rolland

6 decembrie, 1924

O corespondentă germană, doamna Hedi Born, din Göttingen, îmi adresează aceste frumoase cuvinte pe care i le spunea de curînd prietenul ei Albert Einstein: «Ar trebui să ne depărtăm cît mai puțin de animalitate». Nu trebuie să lădăm asta în înțeles deprecierii, nici să adăpostim astfel instincte inferioare, ci (citez): astfel înțeles sentimentul și rațiunea să rămîină pe cît se poate de puri, lumii separate; astfel înțeles sentimentele să nu fie slăbite prin manevrele rațiunii (Verstand) ci să fie trăite (erlebt) ca ceva primar și absolut. Făcînd așa, ne vom simți legați tare, fără spaimă, legați cu viața și cu moartea. Și puterea noastră va crește, precum seninătatea».

Și corespondenta mea adaugă:

«Einstein, bolnav, pe moarte, dar pașnic și senin. Întrebat de mine dacă se teme de moarte, îmi răspunde așa:

Mă simt așa de solidar cu toți viețuitorii cît mi-este egal unde Începe și Încetează individul».

Sotul corespondentei mele e profesorul Max Born, din Göttingen, prieten cu Einstein. El îmi trimite cartea lui Teoria relativității lui Einstein, 1922, Springer.

■ Către Einstein

12 octombrie, 1930

Scumpe prietene,

Îți mulțumesc din inimă pentru scrisoarea dumitale.

Nimic nu-mi pare mai potrivit, pentru celebrarea unuia din șefii spirituali ai Indiei, decît să exprimăm, așa cum zici dumneata, adeziunea noastră morală la principiul neacceptării fără violență, care la noi se traduce prin refuzul de a face servicii militare.

Știi bine că asta e și convingerea mea. Aș vrea doar să nu pierdem niciodată din vedere și să nu-i lăsăm pe aceia care ne ascultă să uite că în Europa noastră a

violentei, în ajunul unei noi crize de delirium tremens, refuzul de a face servicii militare are (sau va avea) drept consecință necesară: sacrificiul. Nu trebuie ca cei pe care îi avem în sarcină spirituală să-și facă iluzii bazeți pe vorbele noastre. Ei să știe bine că noi îi ducem, aproape sigur, la martiraj. Dacă sînt de acord, sîntem și noi de acord. În aspra noastră umanitate, martirajul e aproape totdeauna etapă necesară prin care rațiunea, pentru a progresa (în fapte), trebuie să treacă.

Te rog să mă socoti al dumitale cu afecțiune devotat,

ROMAIN ROLLAND

■ Lui Albert Einstein

Villeneuve (Vaud), Vila Olga

30 septembrie, 1930

Scumpe maestre și amic,

Prietenii indieni ai lui Rabindranath Tagore vor să sărbătorească a 70-a aniversare care va avea loc în anul viitor. Mău rugat să redactez textul unei Adrese, care urmează să fie semnată de dumneata, de Sir J.J. Bose, de mine și de marele poet grec Costis Palamos, și pe care ei o vor trimite cîtorva intelectuali (în număr destul de restrîns), scriitorii, savanții și artiști. Li se va cere nu o scriere despre Tagore, ci o scriere a lor, o scriere oarecare inedită, un fragment, un capitol, o pagină. Vor alcătui astfel o Carte de Aur, pe care o vom oferi lui Tagore (s-ar părea că Tagore ar fi presimțit și preferat oricărui altuia, această formă de omagiu).

M-am văzut deci silit să scriu un proiect de Adresă, supun textul aprecierii dumitale. El vei semna pur și simplu, sau îmi vei sugera vreo modificare. Orice sugestie venită de la dumneata este binevenită.

Te rog să crezi în devotata mea prietenie,

ROMAIN ROLLAND

Am citit, reproduș de jurnalele din Elveția germană, frumoasa dumitale Întrevădere cu Tagore. M-a interesat foarte mult. Mi-ar place să știu unde i-aș putea găsi textul, cît mai complet și mai exact.

■ Către Albert Einstein

(Anexă la scrisoarea din 30/9/1930)

Rabindranath Tagore împlinește anul viitor în luna mai, 70 de ani. Această dată trebuie să adune în jurul lui toți prietenii din lume, toți cei a căror viață a fost iluminată, lărgită, înnoțită de a sa. El a fost pentru noi simbolul viu al Spiritului luminii și armoniei, planind ca o pasăre liberă și mare pe deasupra furtunilor; a fost cîntul eternității pe care Ariel îl face să sune din harfa lui de aur pe deasupra mărilor de pasiune deslănțuită. Dar arta lui suverană nu s-a dezinteresat niciodată de omeneștile mizerii, de luptele eroice ale popoarelor pentru libertate.

El a fost Marea Săntinellă, cum l-a numit Gandhi (care ar fi fost azi crainicul nostru sărbătorească dacă n-ar fi, vai, despărțit de noi prin zidurile unei închisori!). Tagore a fost, în orele tragice, paznicul cu priviri treze și întrepide, păzitorul poporului său și al lumii întregi.

În numele miilor de inși pe care vocea lui melodioasă i-a nutrit cu speranță și crez, cu încredere și frumusețe, poftim pe prietenii săi artiști și învățați să aducă, la festivitățile din mai 1931, o jerbă împletită din florile și fructele spiritului lor. Nu-i vorba să i se aducă un omagiu personal poetului (creдем а ști că nu-l dorește) ci drept semn de recunoștință, să-i aducă fiecare o creangă din grădina sa: un poem, un eseu, un capital de carte, o cercetare științifică, o cugetare. Căci tot ce noi am produs, și tot ce noi sîntem, își are rădăcinile în acele cătune scăldate de mările fluviu, udate de ocel Gange al poeziei și iubirii.

ROMAIN ROLLAND

■ Din jurnalul lui Romain Rolland

22 mai, 1932

Albert Einstein vine, deodată, de la Londra la Geneva, cu Arthur Ponsonby ca să protesteze împotriva încetării scandalului a Conferinței Dezarmării și ca să-i mai dea pînă. El ar fi dorit să merg cu el. Dar, potrivit obiceiului tuturor acestor impulsivi de după război (și impulsivi sînt toți), n-am fost prevenit decît cu cîteva ceasuri înainte de sosirea lui. M-a anunțat Runham Brown, care mi-a trimis și o copie după declarația lui Einstein!

Îi scriu lui Einstein așa:

«Runham Brown face să-mi parvină, mult prea tîrziu (azi dimineață, duminică, și duminicile aici poșta e închisă), proiectul dumneavoastră de declarație. Mă raliez la el, insistînd energic asupra necesității de a face apel nu numai la opinia publică care e difuză și divizată, dar și, în mod net și precis, la masele muncitorești din uzine, ca să se opună cu veto și grevă la toate tentativele de a declanșa sau ajuta un război. Cheia situației e în mîna lor. Îți scriu în grabă. Cu toată prietenia.»

■ Lui Albert Einstein

7 aprilie, 1937

Scumpe prietene,

Nevastă-mea și cu mine Îți mulțumim frumos pentru magnificul manuscris pe care ne l-ai trimis și pe care l-am remis doamnei Marra Ginzberg. L-am citit cu un imens interes și i-am apreciat întreaga valoare. L-am transmis prietenului meu, editorul și scriitorul René Arcos, la Paris (91, rue Amiral-Mauchez, XIII).

El centralizează toate autografele în vederea vînzării pe care o pregătește, și care va avea loc în public, în curînd. Manuscrisul dumneavoastră va fi unul din giuvaere.

Dar nu-i oare o mare rușine ca legația (pe care o știți), să fi refuzat să mi-l transmită prin valiza ei diplomatică? Jara unde mă aflu acum (și în care probabil n-o să mai pot sta mult, cu toată vechia mea dragoste pentru ea), Îmi interceptează o parte din scrisori, aproape toate jurnalele din străindute, tot ce e susceptibil de a fi cuprins în tripla categorie: 1° comunist, 2° antimilitarist; 3° antireligios. Îți poți închipui cîte pot fi făcute să intre în ultimele două rubrici. De ce să nu-l băgăm în ele pe Voltaire sau pe Gandhi? Nu trebuie oare să ne plecăm sub biciul lui Hitler? Un spirit liber nu se poate să se împace cu asemenea stîngătoare de fiicărie.

Sper că acolo, la Princeton, vă bucurați de o atmosferă mai puțin închisă, de un aer mai puțin viciat decît cel din Europa de astăzi. Dar eu nu mă duc de vremea de azi. În ciuda tuturor rezistențelor, se zidește, în aceste vremi, un puternic viitor amensc.

Îți string mîna afectuos. Soția mea mă roagă să te salut și să-ți mulțumesc. Te rog să crezi în fidelul meu devotament,

ROMAIN ROLLAND

■ Către Albert Einstein

(După copia trimisă de Institutul Einstein
(A. EINSTEIN ESTATE) din New York,
aprilie, 1957)

Către

Comitetul Internațional al Crucii Roșii Geneva (Elveția),
Agenția Internațională a Prizonierilor de Război.
Beau Séjour, Geneva-Champel

Duminică, 28 martie, 1915

Stimate domn,

Generoasa dumneavoastră scrisoare m-a mișcat adînc. Această teribilă criză va fi fast o aspră lecție pentru noi toți, scriitori, gînditori și savanți din Europa. Niciodată n-ai fi trebuit să o lășăm să ne ia astfel pe neașteptate. Ar fi bine să fim mai înarmați, pe viitor, împotriva reînnoirii unui asemenea flagel! (căci nu ne putem bizui că această nebulă a umanității va fi și ultima, dar măcar să facem așa încît elita intelectuală să nu mai participe). De îndată ce această tulburare a fost anunțată, ocea dintre noi pe care vîrsta îi dispensează de datorii militare ar fi trebuit să delege pe cîiva din ei pentru a se reuni într-o țară neutră și, acolo, să se silească laolaltă să facă lumină. Mai întîi în propria lor minte. Apoi să controleze afirmațiile pasionate din ambele lagăre, opunîndu-le vocea rațiunii. Într-un cuvînt, să rămîna conștiința clară și sănătoasă a popoarelor lor.

Da, am păcătuit. I Prea mult am trăit în iluzia nepăsătoare sau trușă că vom fi totdeauna destul de tari ca să rezistăm rădăcirilor colectivității. Aceste evenimente ale ultimelor luni ne arată greșala noastră și ne dictează sarcina; care sarcină neapărată va fi de a ne organiza neînfriziat în chip european — sau, mai mult: universal. Desigur, asta va fi mai greu după război decât înainte, căci multă vreme vor persista înțelegerile greșite, resentimentele, amărăciunile. Dar e de ajuns, la început, ca un mic grup luat din toate națiunile să aibă voința de a realiza această unitate. ceilalți vor urma, înțeleg cu înțeleg. De altfel, păstrez nădejdea că după nesfârșitele suferințe și după delirul din aceste luni, o reacție va urma, și popoarele se vor destoeptă, rușinate, lovite și pocăite.

Până atunci, nu ne rămâne decât ca, în mijlocul vijeliei, să ne păstrăm calmul și crezul. Puțin câte puțin, ele vor radia.

Primiți, vă rog, stimate domn, asigurarea înalte și devotatei mele simpatii.

ROMAIN ROLLAND

P.S. Urmăriți oare scrierile lui Bertrand Russell? Cunoașteți opoziția tinerei Americi?

«Vedeți dumneavoastră, sînt perfect convins că nu vom fi niciodată mai mult decât o mînd de oameni. În ordinea faptelor, vom fi totdeauna niște învinși. Dar ce importanță are asta? Spiritul nu-i înfrînt niciodată — ci doar dacă el însuși consimte. Spiritul anticepează asupra secolelor.»

■ Romain Rolland către Edgar Varèse

Marti, 19 ianuarie, 1909

Stimate domn,

Am citit lucrarea dumitale de mai multe ori, cu o foarte mare plăcere. Și am fără voia mea vă exprimi sentimentele mele asupra ei. Săci nu-mi place să judec o operă de orchestră fără să o fi auzit la orchestră. Scot audiați totdeauna absolut necesară, chiar cînd e vorba de maestrul, cei mai capabili. Dacă totuși vă scriu ce cred, este pentru că dumneavoastră ați insistat s-o fac, și vă rog dinainte să mă scuzați dacă mă înșel. De altfel, îmi voi permite să vorbesc, nu atât de tehnica operii, cît de conținutul ei emoțional și de arhitectura ei generală.

Trebuie să vă spun că îmi pareți remarcabil de înzestrat pentru orchestră. Maniera dumneavoastră orchestrală este, cred eu, suplă și ușoară, vie și plină. Compunerea generală ține, rămîne încheată de la început pînă la sfîrșit; și este deosebit de clară. Cu toată influența lui Strauss în mișcarea generală a operii (las la o parte cele câteva trăsături debussyzante de la început), sentimentul care o însuflețește mi se pare foarte francez, mai aproape de Vincent d'Indy decât de Richard Strauss. Desigur, asta ține și de temă, de caracterul ei calm și acernic; dar și de felul net în care aceste teme domnesc constant peste întreaga operă, fără a evolua prea mult. Semnalează între altele acea foarte caracteristică figură în trioleți alternd cu fraza pătrată. Dezvoltarea o văd mai mult în orchestră, în culorile mai mult decât în desen, în suflor. Iar tulburarea pasională se află mai totdeauna nițel în arierplan¹¹. . . . porcă exterioră adevăratului subiect. E drept

că subiectul, în fond, este: Bourgogne (Burgundia), și nu dumneata. Poate că, fie zis în treacăt, tema, care e foarte frumoasă, foarte pură, nu reflectă decât foarte incomplet puternicia, planturoasa noastră Burgundie. E drept că Burgundia mea nu-i tocmai la fel cu a dumneavoastră, și de altfel e dreptul fiecăruia să aleagă aspectul care-i place din tara pe care o iubește.

Cred — dacă îmi permiteți să vă spun părerea mea — că nu face ca pe viitor să continuați a căuta ca bază a compunerilor dumneavoastră teme «obiective». Puiziți mai bine din pasiunile dumneavoastră. Orice muzică, chiar cînd descrie personaje exterioare, este un vajnic Eu. Strauss a cteodată mici teme impersonale, și deci aproape totdeauna nelnsenate, dar numadeclt el le plămădește în așa fel încît, din trei bătăi, face să răsără propria lui figură, așa de individuală. Vreți să descrieți un Gargantua. Nu-l descrieți; fiți Gargantua. Băgați de seamă la Aboția din Thélème. Nu vă duceți la Thélème decât după ce vă veți fi învesmîntat în pielea eroului și încins la brlu cu matele eroului. Dăru-i-vă, predă-i-vă, nu vă sfiți să vă «descheiați», așa cum Strauss o face încă de la pagina întâi din Heldenleben («Viață de erou»). Fiți sigur că nu veți pierde niciodată calitățile dumneavoastră franceze de claritate și puritate în formă și în spirit. Calități care la dumneavoastră sînt consideabile.

Dar sfaturile sînt în genere inutile și totdeauna nițel impertinente. Trebuie să fi ceea ce ești. Dar trebuie ca ocaz ești să existe. Îndrăgiiți. Îmi face impresia că sînteți stăpîn pe limba dumneavoastră muzicală. Și apoi, în operă dumneavoastră se găsesc o tineretă virilă și o puritate de suflet poetic, pe care le iubesc.

Mă gîndeam să vă înapoiez partitura azi. N-o pot face. Sînt prins toată ziua. Chiar după felul cum am scris scrisoarea aceasta, se vede că n-am putut-o termina acasă. Vreți să-mi faceți marele serviciu de a trimite pe cineva la mine să ia manuscrisul mline (sau diseară, înainte de 7)? Asta dacă sînteți grăbit. Dacă nu, am să mă aranjez să vi-l aduc mline.

Încă odată vă cer scuze și vă mulțumesc. Fiți asigurat de întreaga mea simpatie, și dacă vă pot fi de folos într-un fel sau altul, să nu vă sfiți să mi-o spuneți.

Cu cordiale salutări,

ROMAIN ROLLAND

162, Boulevard Montparnasse

Afară de un contra-ordin, partitura dumneavoastră va fi depusă mline, pe numele dumneavoastră, la portarul meu. Dacă veniți chiar azi după masă, spuneți-i numele dumneavoastră, ca să vă lase să treceți. Căci de obicei nu primesc în cursul săptămîinii.

Vineri, 22 ianuarie, 1909

Stimate domn,

Sînt foarte îngrijorat cu privire la Oedip și Sfinxul. Cunoscu lucrarea, ba chiar am auzit-o jucată în Germania. Și în ciuda unor foarte frumoase momente lirice (cu fete psihologice, ca de pildă prima întîlnire între Iocasta și Oedip), o găsesc posomorâtă și dezagreabil erudită. Personal nu-mi plac aceste drame barbare

fabricate în cabinet și decadent arhaizante, iar dacă-i vorba de monologuri, prefer de o mie de ori pe cele din tragedia noastră clasică. Dacă sînteți atras de miturile elene, de ce nu le luați de la sursă? Ați citit oare pe Sofocle, sau pe Euripide (nu mai vorbesc de covârșitorul Eshil)? Ajax, Oedip, Filocete sînt lucruri splendide. Dacă sînt fost compozitori, aș fi scris o Filocete, sau o Nausica (din Odiseea). Ce să mai spunem de Bacantele și de atâtea alte invenții lirice și muzicale ale lui Euripide?

Chiar și la noi, în Franța, avem un poet care a scris o Electra și Oreste, unde gîsim o mult mai pasionată asprime, un mult mai supranatural suflu, decît în toate operele lui Hoffmannsthal (deși opera lui s-ar cere radical remaniată). Acest francez este Suares. Dar Suares nu e cunoscut, căci disprețuiește clișeele.

În Germania, cunoașteți pe Hebel? Din tăi dramaturgii germani, el îmi pare a fi cel mai mare, cel mai «forță a naturii». Judith a sa e o operă formidabilă. Se simte într-însa Biblia, se simte într-însa mirosul de iard. Grillparzer, și el, îmi pare cel mai muzical din toți. Viziunile sale antice sînt vaste spectacole de operă.

Nu pot crede că opere ca Oedip și Sfinxul sa aibă viitor. Ar trebui, pentru asta, ca bizantinismul foarte rafinat al elitelor să fie mai tare decît năvala publicului popular care se desășoară azi în lumea întreagă; și sper că nu.¹²

Gărgantua al dumneavoastră îmi pare a fi, dimpotrivă, un exemplu ideal de subiect viu și popular (în sensul de «al întregului popor»). Dar mai cu seamă vă recomand să vă amuzați scriindu-l. Dacă nu jubilați pe cînd îl faceți, nu merită osteneala. Descotorosiți-vă de preocupările intelectuale; revărșați-vă.

Sînt un ușor regret că am pomenit în scrisoarea mea un nume care poate că v-a supărat (căci știu ce gîndiți despre el). Este numele lui Vincent d'Indy. La drept vorbind, mi-am exagerat nițel gîndul. Voisem doar să măchez că la dumneavoastră se produce întrucîtva un fenomen analog celui care se produce la d'Indy în momentele cînd e (sau era) cel mai wagnerian; anume că el rădăine totuși francez prin ordinea, claritatea, logica lui, duse poate pînă la exces. Dar să știți că nu vă sfătuesc să fugiți de aceste calități, ci doar să faceți ca ele să fie instinctive, nu străvezii. Să nu transpădă. Să ne gîsim în contact numai și numai cu pasiunea.

Scuzați-vă rog această lungă scrisoare, scrisă în galop, și vedeți într-însa numai dovada simpatiei pe care o am pentru dumneavoastră, și a încrederii mele în viitorul dumneavoastră.

Vă stîrîng mîna cordial, al dumneavoastră devotat,

ROMAIN ROLLAND

Chiar unele drame de d'Annunzio, ca La città morta, îmi par mai frumoase, mai muzicale, mai devotate de pasiune interioară, decît cele ale lui Hoffmannsthal. Dar, firește, ce vă spun aci nu trebuie să vă stînjenească. Urmăți propria dumneavoastră inspirație.

Richard Strauss s-a instalat la Garmisch (Bavaria, Munții Bavarizi). Are însă intenția să facă o călătorie în Italia.

Domnului Edgard Varèse,
61, Nassauischestrassse,
Berlin, Wilmersdorf, I
Germania

Miercuri, 7 aprilie, 1909

Stimate domnule Varèse,

Nu pot decît să vă repet ce v-am mai spus despre poemul dumneavoastră simfonic, Burgundia, pe care mi l-ați arătat. Cred că e plin de talent și-mi dă frumoase speranțe pentru viitorul dumneavoastră. Vă urez să găsiți la Berlin sprîjinul pe care îl meritați. Ar fi un serviciu făcut nu numai dumitale, dar și muzicii.

Vă rog să fiți asigurat, scumpe domn, de sentimentele mele de simpatie.

ROMAIN ROLLAND

Profesor de Istoria Muzicii la Facultatea de Litere din Paris

P.S. Vă autoriz să folosiți această scrisoare cum veți voi.

Domnului Edgard Varèse,
61, Nassauischestrassse,
Berlin, Wilmersdorf, I
Germania.

Vineri, 22 aprilie, 1910

Scumpe domn,

Ecorcheville se plînge că n-a obținut, de șase luni, nici o corespondență berlineză de la dl. Picamili, și nici măcar un răspuns la ultimele lui scrisori. Cum în urma recomandării dumitale l-am recomandat și eu lui Ecorcheville, te rog să îi așa de amabil să obții, în cel mai scurt timp, de la el, un răspuns definitiv.

Sper că ești sănătos. Am avut vesti despre dumnea de la un prieten al dumitale din Lausanne: Ansermet, care te-a văzut, astăzi, și mi-a povestit noile dumitale necazuri. Îți urez să îi ieșii cu bine din ele. Nu ți-am scris, din pricina lucrurilor care mă absorb, fără să mai vorbesc de alte preocupări. Dar mă gîndesc cu multă simpatie la dumnea. Al dumitale devotat,

ROMAIN ROLLAND

Domnului Edgard Varèse
61, Nassauischestrassse,
Berlin, Wilmersdorf, I,
Germania.

Marti, 17 mai, 1910

Scumpe domn,

Mulțumesc pentru scrisoare, pe care o transmit pe loc lui Ecorcheville. Și credem, te rog, mai departe, al dumitale devotat,

ROMAIN ROLLAND

Spune-mi la ce lucrezi. Jurnalele din Paris latră împotriva mea fiindcă am luat apărarea lui Strauss contra lui Lalo care îl insultase (tot în afacerea Mariotte). După articolul de ieri, Fürstner va fi foarte la lărgul lui să facă un proces lui Le Temps, care îl tratează, pe el și pe Strauss, drept «hoți».

Duminică, 23 mai, 1909.

Scumpe domn,

Cînd veți voi să mergeți s-o vedeți pe prietena mea, doamna Elsa Wolf (fiica directorului Agenției de concerte), ea va fi fericită să vă cunoască, și poate că vă va putea ajuta puțin. Este o tîndră care nu se pricepe prea mult în muzică, dar care e foarte inteligentă, foarte bună și foarte artistă. Scrie acum un roman pe care eu îl prețuiesc mult: Fräulein Maria. Cunoaște destul de bine Parisul și vorbește bine francezește. Iată-i adresa: 8, Freisingerstrasse, Berlin, W.

Cineva, pe care nu-l cunosc, îmi scrie recent din Berlin cerîndu-mi autorizația să se traducă în germană, engleză, etc. toate pasajele din Jean Christophe (volumul La revoltă) relative la Hassler. Nu m-am îndoit un moment că intenția lui e să se servească de asta contra lui Richard Strauss. Am refuzat categoric. Dacă vreodată veți auzi, în jurul dumneavoastră, pe cineva pretinzînd că am vrut, cu Hassler, să fac portretul lui Richard Strauss, vă autoriz să o desmintiți categoric, în numele meu. Se găsesc în Hassler, ca în toate personajele mele, trăsături pe care le-am observat în viața reală, la cutare sau cutare om. Dar Hassler, ca și toate personajele mele, sînt ființe născocite de mine. Adaog că am o prea înaltă opinie despre Strauss, și un sentiment prea clar despre evoluția sa energetică și constantă (cu toate enormele sale cusururi pe care nu m-am silit niciodată să le spun, chiar lui) pentru a-l asimila acestui Hassler, un om uzat și îmbătrînit timpuriu.

Tocmai scriu acum pentru numărul viitor al S.I.M. (Revista franceză a Societății Internaționale de Muzică) un articol unde iau apărarea lui Strauss, contra dușmanilor săi, în două chestiuni: Mariotte (Sajomeea din Lyon) și Gnechi (Cassandra italiană). Voi publica o scrisoare de a lui și diverse documente, care vor stabili, cred, nedreptatea condamnabilă a acuzațiilor ce i se aduc.

Văd că sînteți la Praga. Sper că treburile dumneavoastră se aranjează cu bine în acel oraș.

Vă strînge mîna cordial, al dumneavoastră devotat,
ROMAIN ROLLAND



Marți, 19 octombrie, 1909

Scumpe domn,

Prietenul dumneavoastră, Picamîl, mi-a scris, zilele trecute, făcîndu-mi aceeași cerere pentru locul de corespondent al S.I.M., pe care, zicea d-șă, nu-l voiți. Ba chiar el s-a recomandat instructiv ca venind din partea dumneavoastră. Așa că am sprijinit cererea lui pe înălț Ercorville. Vă rog să vă explicați cu el și să hotărîți care din doi dorește acest loc (ale căror avantaje sînt de altfel destul de mediocre, după cîte știu eu).

Al dumneavoastră devotat,
ROMAIN ROLLAND
Domnului Edgard Varèse,
61, Nassauischestrass,
Berlin, Wilmersdorf, I
Germania.

Miercuri seara, 24 noiembrie, 1909

Dragul meu, te pîng din toată inima. Nu te lăsa abătut. Viața nu-i veselă în fiecare zi, are și zile triste. Sînt și eu pîng în privința asta, crede-mă. Reapucă-te de lucru, cu curaj. Numai munca consolează, și răzbură. Nu-ți spune: «Vreau să birui!»; spune-ți: «Vreau să fiu» Să fii. Chiar cînd nimeni, la început, nu te-a priceput. Restul vine pe neașura, mai tîrziu. Dar trebuie să fii pentru tine însuși un judecător mai sever decît toți ceilalți.

Curaj. N-am decît o clipă disponibilă, în astă seară, dar am vrut să răspund numălcit scrisorilor dumitale, care m-a mîhnit. Îți mulțumesc că mi-ai încredințat supărarea dumitale, și crede-mă, te rog, al dumitale devotat.

ROMAIN ROLLAND
Domnului Edgard Varèse,
61, Nassauischestrass
Berlin, Wilmersdorf, I
Germania

¹ Chartier este numele lui Alain (care e un pseudonim). Între Alain și Romain Rolland erau multe afinități spirituale, dar și categorice deosebiri. Amîndoi erau pașifici, anticbeliciști, dar manifestarea acestor sentimente era practic diferită. Romain Rolland dorea ca ideile lui umanitare să se înscrie într-o mișcare concretă, într-un curent de opinie colectivă. Alain are un spirit profund individualist, aproape anarhist. Orice înregimentare îi face oroare. Se simte cetățean al comunității sale numai în măsura în care, după el, datorită cetățeanului e și fie opus oricărei puteri colective, «Cetățeanul contra puterilor constituite» (Le citoyen contre les pouvoirs). Este titlul uneia din cărțile lui. N-are o doctrină filosofică proprie (deși a dăscălit toată viața), ci doar o atitudine destul de personală în fața vieții, pe care unii au numit-o: «o azeză laică» de «călugăr fără Dumnezeu» (Ramon Fernandez), influența lui asupra contemporanilor a fost restrînsă și profundă. Foarte pușini admiratori, dar aceia pe care i-a avut, îi admirau intens și erau, personal, de foarte bună calitate.

Originalitatea lui (cîci o puternică originalitate îl caracterizează) este de a fi ridicat gaze-tăria la rangul de filosofie, sau, mai degrabă de a fi îndăsat filosofia la rangul de gazetărie. Scrierile care îl vor imortaliza sînt acele «Propos» (adică: a vorbe în treacăt) cu care a umplut un număr imens de volume. Reflecțiuni în adîncime pe lucruri înfîntate la suprafața societății. Socotire a sensurilor ascunse dinîndrăul faptelor curente, avenimencelor cotidiene, actuali-tăților celor mai aparent neînsemnate. Toate acestea deplăcase într-un stil concis, nuanțat, plin de umor, plin de formule fericit glisate. Ideile sale sînt cam incoerente, dar nu în mod supărător, cîci acolo unde îl găsim contradicțiunduse, simțim că nepovirirea vine doar din faptul că, trăind lucrurile așa de miniaturist, așa de «în detaliu», așa de risipit în mii de microscopice vorbe aruncate, n-am apucat, noi, să înțîlim vorba care să lege și să împăce pe cele două care păreau că se bat cap în cap. Așa de exemplu, aceste două propoziții: «Să nu te temi, să rămi cumpărat, să nu crezi nimica, — iată trei resurse în lupta contra tiranului» Dar tot el ne cere «o voință de a crede totu despre om». Chiar neîntîlnind veriga de lega-tură în cărțile lui, e de ajuns să meditam asupra celor două fraze ca să simțim că există, și chiar ca să o găsim noi înșine, fraza care le conciliază.

Ca să ne dăm seama de calitatea intelectuală a celor ce nu se sfîșec să-și zică discipoli ai lui, e de ajuns să numim printre ei pe Jean Prévost, André Maurois, Henri Massis, Pierre

Bost. E drept că avea și adversari, care i-o arătau cu maximum de violență, ca de pildă romancierul Bernanos: «Nu idelle tale le disprețuiesc, ci pe tine, Alain, pe tine te disprețuiesc, sofist obscur ! » Dar iată și caracterizări ceva mai consistente: «Am învățat de la el că fiecare are inteligența pe care și-o merita; că prostia plîdește pe fiecare din noi, cu arma supărării, a îngîmfării, a fricii sau a lipsei de credință în sine-însuși; că cele mai simple lucruri sînt grele dacă le privești de aproape; că problemele cele mai spinoase se simplifică de îndată ce le abordezi cu ordine și tenacitate; că, însfîșit, libertatea e prima virtute a omului » (Gilbert Spire), iar André Maurois: «Am cunoscut pușini oameni — mari, adică oameni la care să nu se găsească nici cea mai mică impuritate în metalul lor. Filozoful Alain e unul dintr-aceștia. Și sîntem numeroși, cei ce o știm. Noi, care i-am fost discipoli și cicitori ».

■ Les *morelles* este exact *șotronul* de la noi. Un joc în care se sare într-un picior dintr-un păcărel într-altul, mutînd un puk, o rondelă, o piatră plată. În scrisoare spune «cu marellele dumitale». Înseamnă că Alain i-a trimis o cutie cu asortimentul necesar acestui joc. Sau poate că Alain i-a trimis un volum din nenumăratele volume de «Propos»-uri pe care Romain Rolland îl compară cu un joc de șotron, fiindcă este pe bază de aruncare de pietre? (n.n.)

■ Adică valabilă pentru toate timpurile. În limba germană în text. (n.n.)

■ Probabil unul din volumele de «Propos»

■ Cartea cu cei trei companioni este despre Platon, Descartes și Hegel.

■ Titlul exact: *Mars, ou la guerre jugée*. (n.n.)

■ Formula aparține lui Alain. (n.n.)

■ E drept că «domnul Toată-Lumea» are mai mult spirit decît domnul de Voltaire; căci ce Voltaire, ce Ben Jonson, ar fi inventat aceluși Mareșalului Foch ca mareșalul pacifiștilor!

■ E vorba de Voltaire, zis și «patriarhul de la Ferney», localitate în Elveția unde se refugiasse marellele scriitor.

■ *Fourre* franșuși, și ei (vorba ceea: «Trebuie de toate ca să faci o lume»).

■ Desupra acestui cuvînt sînt scrise două vorbe lizibile.

■ Că, adică, minoritatea sofisticată nu va avea mai multă puare decît cerințele marellele public. (n.n.)

În românește de D. I. SUCHIANU

Romain Rolland

o conștiință europeană

Venea din Burgundia, regiune cu oameni ageri și mîndri; podgoriile, pe măsura oamenilor, fac la rîndul lor gloria șinucului. Vinul de Bourgogne este «eroic», scria Baudelaire, caracterizîndu-l cu acest singur cuvînt. Burgunzii sînt expansivi, spirituali, preferînd meditației și analizelor clipa de bucurie. Meșterul *Colas Breugnot*, tîmplarul cu suflet de artist al lui Rolland, e un tip: fire deschisă, dar nu fanfanon (ca provenșalii), optimist, la nevoie sceptic, legat puternic de peisajul surizător; în esență un bărbat sănătos, cu instincte sigure și judecată dreaptă, hotărît să prețuiască bunătățile vieții și să-l primească fără mari zguduri încercările. Colas și al lui, încrezători în oameni, cunoscători ai tainelor pămîntului, sînt niște suflete curate; filozofia lor circulă oral în proverbe milenare; asemenea oameni, minînd ironia ca pe o spadă, știu să disprețuiască rafinamentul burghez: își spun *gali*, plăcîndu-le să fie austeri și activi. Temperament grav, mereu întrebător, sfidător parcă, dacă-l descifrăm după fotografii (chiar după vechile albume din copilărie), Romain Rolland pare a-și decide apartenența la zona psihologică a Burgundiei. Cu figura lui alungită ca un portret de El Greco, niciodată cu un șimber, înalt și uscat, creatorul lui *Jean-Cristophe* nu-i totuși un filozof abstract. Spectacolul durerii umane constituie pentru el o problemă de fiecare moment; gîndirea lui trece prin inimă, tăcerea interioară se converteste apoi în demonstrații înflăcărâte adresate lumii întregi. Din legendara lume galică n-a păstrat comportarea rigidă, ci numai dirigența, bărbăția, hotărîrea de a nu ceda acîta timp cit adevărul n-a triumfat.

Filozofia lui Rolland, descendent dintr-o gîntă de notari, are la temelie iubirea de oameni, respectul pentru adevărații oameni. «Nu-i numesc eroi pe acei care au triumfat prin mijlocirea gîndirii sau a forței. Numesc eroi numai pe acei care au fost mari prin inimă. . . » (*Viața lui Beethoven*). Scriitor militant, gînditor pasionat de progres, Romain Rolland ajunge, după dezbatări eroice cu el însuși, la o conștiință liberă de orice prejudecăți. «Nu există decît un eroism în lume: acela de a vedea lumea așa cum este, și de a o iubi». Acțiunea înversunată, înfrîngînd obstacolele, nu-l decît o față a eroismului de fiecare zi; la Romain Rolland voința devinută acțiune reprezintă dominantă unui caracter: «la *qualité* *maîtresse*». Voința înseamnă la el energie, fermitate, perseverență, fiecare în parte, și sinteza acestora.

Notorietatea mondială a lui Romain Rolland începe de la *Jean-Cristophe*; trecerea concomitentă, în limbi de circulație largă, asupra romanului (înecunat cu premiul Nobel) o difuziune grabnică. Romanul-fluviu, continuând experiența romanului ciclic balzacian, își va asuma între cele două războaie teritoriul noi. Mari prozatori din « generația lui 1885 », sau apropiați ei, între care Georges Duhamel, Jules Romains, Roger Martin du Gard și alții, vor porni, ca și Rolland, de la tablouri contemporane caracteristice. Cu ampla *Chronique des Pasquier* (10 volume), ca să ne referim la unul din ei, Georges Duhamel se înfățișează, evocând aceeași perioadă, cu Romain Rolland; cel puțin în compasiunea pentru drama cotidiene, în elogiul franc al purității morale, cei doi prozatori sînt apropiați. Schimbînd ce e de schimbat, Laurent Pasquier, savantul de aleasă integritate etică, e un frate mai mic al lui Jean-Cristophe.

Celălalt roman fluviu al lui Romain Rolland, *Înimă vrăjită* (7 volume), lărgeste aria de observație, raportîndu-se la fapte din primele trei decenii ale secolului nostru. Pînă la terminarea ciclului, în 1933, după un deceniu de încordare, prozatorul s-a scuturat treptat de reminiscențele individualiste din gîndirea sa și, ca efect literar, Anette Rivière, echivalent feminin al energicului Jean-Cristophe, ajunge la o altă viziune a lumii. Drumul de la solitudine la consonanța cu cei mulți, în suferință, va fi parcurs pe încetul, cu meandre, cu clarificări succesive. Fiul onestei Annette Rivière, Marc, unul din cei de « douăzeci de ani în 1918 », are o altă bază de plecare. Marc n-a participat la măcel, dar vede rezultatele, în juru-i se mișcă profitori de tot felul. « Unde se reconstruiește o lume? Și cu ce pietre, și pe ce sol, și pe ce date? ». Politicieni demagogi ca Brissot, gazetari veroși ca Timon, tipuri felurite alcătuiesc o faună imundă; volumul *Moartea unei lumi*, cu scene profund acuzatoare, ș-a imprumutat țărnia fîcșărilor și vitriolului. Nu era doar un avertisment final adresat burgheziei capitaliste, ci o chemare la acțiune. Dezamăgit odinioară, chinuit de gîndul sinuciderii, Marc se alătură mișcărilor, intrînd în luptă împotriva fascismului; adeseuna lui la cauza socialismului e totași. Mai puțin încheiat sub aspectul compoziției, romanul nu atinge, în planul artei, calitățile lui *Jean-Cristophe*.

Întro-o literatură saturată de estetism, precum cea franceză, scrisul lui Romain Rolland, spontan, plin de vitalitate, face notă discordantă. Pentru autorul lui *Jean-Cristophe* a scris, înseamnă a crea viață, a o apăra. Critica refractară ideologiei sale sociale a făcut un cap de acuzare și din stilul scriitorului: nu respecta anumite canoane, Rolland n-a fost un admirator al stilului clasic, stil care reduce « ritmul sălbatic și miridu al unei înlîmi fremătătoare » la « tictacul unei pendule în patru timpi ». N-a crezut nici în așa numita « écriture artiste », subjugată armoniei exterioare. A urmat îndemnul inimii, lăsînd friu liber sincerității, cum spune undeva Jean-Cristophe: « Oamenilor de fiecare zi, arată-le viața de fiecare zi: ea e mai profundă și mai vastă decît marea. (...) Nu te neliniști de loc de verb, de căutările subtile în care se risipește forța artiștilor de azi. Tu vorbești tuturor, folosește limbajul tuturor ».

În romane ca și în articole sau în corespondență (aceasta extrem de interesantă), Romain Rolland demonstrează că: « stilul e sufletul ». În operele muzicologului — *Muzicieni de odinioară, Muzicieni de azi, Beethoven* (4 volume) — se simte același suflet, pentru care o carte e un mesaj de cunoaștere și prietenie transmis oamenilor de bună credință.

De la dramele debutului (între care *Lupii*), pînă la evocarea consacrată lui Péguy, editor al prețioaselor *Cahiers de la Quinzaine* — căzut la Marna — s-a scurs aproape o jumătate de veac. Péguy apărea în 1944; era ultima carte a lui Rolland. Harta lumii s-a schimbat, războaie grele au zdruncinat vechile așezări, istoria a înregistrat tragedii și crime împotriva umanității; în tot acest timp, cetățeanul Romain Rolland a fost o conștiință trează, deosebită, mîndra oficială, chemînd la rațiune, opunînd marelui și războiului lupta pentru adevăr. Spiritul de dreptate a fost pentru el o trebură vitală, trăsură constată a umanității. Toate mijloacele de acțiune converg spre acest țel: scena, literatura, presa cotidiană, tribuna, imensa corespondență. Și muzica, se înțelege.

Poate că teatrul n-a fost latura forte a creatorului « plin de dinamism »; *Teatrul revoluției* (14 iluzii, Danton, Lupii — întregit apoi cu alte piese) lasă poate prea mult cuvîntul unui observator subiectiv. Poate că însuși dramaturgul, posedat de aspirația unei construcții monumentale, n-a crezut prea mult în propriile creații pentru scenă. N-a atins marea poezie dramatică, dar pornind de la tragicul shakespearian, a urmărit să contureze caractere tari; exagerînd în sensul dorit de ei pentru a conferi dramelor de conștiință mai multă gravitate, dramaturgul s-a lăsat călăuzit de logica lui. Era o logică în care eroismul și ideea datoriei față de popor apăreau exaltate în numele comandamentelor generoase. Teatrul revoluției nu putea să găsească audiență în rîndurile burgheziei. Romain Rolland a în vedere masele; în Rousseau, Diderot și Michelet a găsit puncte de plecare pentru un eseu de estetică: *Teatrul poporului*. « Bucuria, forța și inteligența, — iată condițiile principale ale unui teatru popular ».

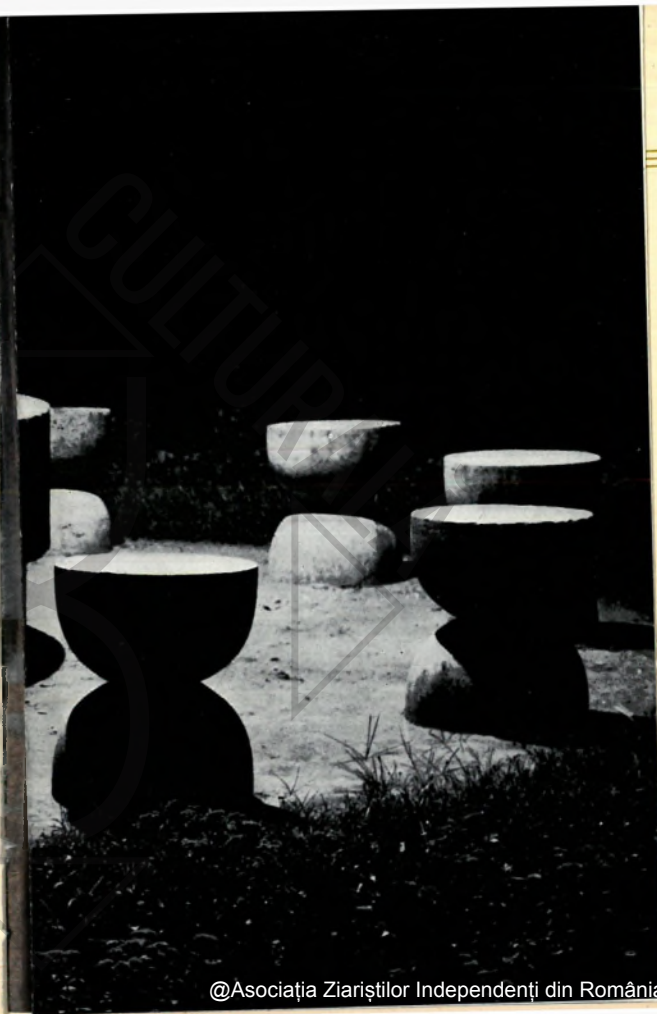
Din 1898, cînd se alătură, cu alte personalități, faimosului *faccus* al lui Zola, pînă la campania de răsunet mondial împotriva primei dîl fascistului, autorul *Înimii vrăjite* a stat, de cîte ori onoarea omenirii era amenințată, pe primele baricade. Retras în Elveția neutră, în anul întîlului război mondial, denunță sistematic, perseverent, substratul imperialist al masacrelor; sîngele popoarelor trebuia salvat. Volumul *Deasupra învîlmășelii*, din 1915 (astfel numit după titlul unui articol), relevă momente din lupta militantă de la *Journal de Genève*, care chema la rațiune. Rolandismul devine o atitudine, stigmatizînd fanaticismul guvernanților războinici, Jules Romains, Henri Barbusse, Stefan Zweig, mulți alții, erau rollandieni. Un roman scris atunci, publicat însă în 1919, dă expresie literară campaniei împotriva războiului: *Clerambault* e un « roman meditație », cum îl caracteriza prozatorul, o carte a clarificărilor de conștiință. La început contemplativ, ducînd o existență tihnită, Agénor Clerambault, scriitor mediocre, se lasă înflăcărat de furia războinică, pentru că la urmă să se transforme într-un adversar; Maxime, fiul burghezului Clerambault, a fost ucis pe front. Dealtmîntrei, înainte de a cădea la Marna, tînrăru avusese revelația exactă a unui sacrificiu imens, sursă de viitoare beneficii pentru organizatorii masacrelor.

Dintre intelectuali, mulți au servit, conștient sau nu, « forțelor dezînțuite »; fenomenul nu trebuia să se repete. În 1915, luptătorul pentru pace, adăpostit în Elveția, preconiza înălțarea « deasupra » învîlmășelii; în 1919, lansînd *Declarația independenței spiritului*, urmărea adeziunea intelectualității de prestigiu: nu adeziune simbolică, teoretică, ci atitudine militantă. Romain Rolland nu era un pacifist de cabinet, ci un luptător; în privința unității de acțiune a intelectualilor, izolați de masele populare, își făcea, desigur, iluzii. « Rolul nostru, datorită noastră, e de a menține un punct fix.

de a arăta steaua polară în mijlocul vârtejului patimilor în noapte... Ne angajăm să nu servim decât Adevărul liber, fără frontiere, fără limite, fără prejudecăți de rase sau de caste ». Ecoul n-a fost cel așteptat; mulți au păstrat rezerve. Maxim Gorki semnează manifestul, adresînd intelectualilor de pretutindeni un apel similar : *Cu cine sînteți voi, maeștri ai culturii ?* În România, Gala Galaction chema, la rîndu-l, pe « marii intelectuali, pe adevărații artiști, principii literaturilor », să se asocieze manifestului.

De Maxim Gorki era legat printr-o prietenie mai veche ; vedea în el un scriitor reprezentativ al proletariatului revoluționar. Simpatia pentru acest proletariat e mereu vie, începînd cu mesajul din 1917, *Salut Revoluției ruse*. Cu aceeași căldură cu care a luat apărarea Revoluției avea să susțină, din depărtare, mișcarea de eliberare a Indiei. Întîi publică o biografie a lui Mahatma Gandhi, apoi eseuri variate despre patria lui Tagore. Va primi vizitele ilustrelor personalități indiene Tagore și Gandhi. Istoria tindea spre descătușarea maselor muncitoare, însă fascismul opunea obstacole, urmînd să zguduie lumea. Pînă în ultima zi a vieții, Romain Rolland se consideră un militant la postul său, angajat în luptă. Avea să închidă ochii cu o îndreptățită încredere în viitor. Franța fusese eliberată, peste cîteva luni al doilea război mondial se va încheia cu victoria împotriva fascismului.

Incomod pentru burghezie, Romain Rolland a fost lovit și ostracizat, denigrarea luînd forme violente ; nici un alt scriitor francez contemporan n-a avut atîția detractori. Dar autorul lui Jean-Cristophe era construit din rocă tare ; se trăgea din Voltaire și Hugo, continuînd o mare tradiție umanistă, verificată în focul Rezistenței. Posteritatea îl așează în panteonul călăuzitorilor umanității către lumină și înțelegere. La o sută de ani de la 29 ianuarie 1866, ziua nașterii sale, scriitorul militant care-și spunea « cetățean al lumii » e un nume de prestigiu mondial, iar pentru că l-a sprijinit pe Panait Istrati, înlesnindu-i să-și ia zborul, îl simțim, foarte apropiat. Sute de mii de exemplare din operele lui, traduse în limba maternă a brăileanului Istrati, îi difuzează în România socialistă ideile generoase.







UCENICIE LA BRÂNCUȘI

Pe Constantin Brâncuși l-am întâlnit pentru prima oară în 1922, Personalitatea sa m-a fascinat dintru început. Cunoșteam opera maestrului mai mult din fotografii, căci el, pe atunci, ca și mai târziu, nu expunea de loc la Paris. Dar l-am văzut întâia oară într-un mic teatru de cartier, în rue de la Galté, strada care azi, ca și acum mai bine de 40 de ani, adăpostește câteva săli de spectacol. În acel teatru se reprezentau pe atunci piese cu caracter social, într-un stil extrem de direct, popular, piese scrise de obicei chiar de unul din actorii trupei, cum bunăoară era faimosul *Montheüs, l'Ami du Peuple*, cum se intitula el pe afiș. Brâncuși era mare amator al acestui tip de teatru. Până în preajma ultimului război mondial, l-a frecventat mereu. În seara de care vorbeam, eram întîmplător acolo cu sora mea Lizica, pe atunci dansatoare, cu scriitorul Kessel, și prima sa soție, Sănda, româncă și ea, cu compozitorul Mihalovici și cu pictorul Feder, dispărut în mod tragic în timpul ocupației germane.

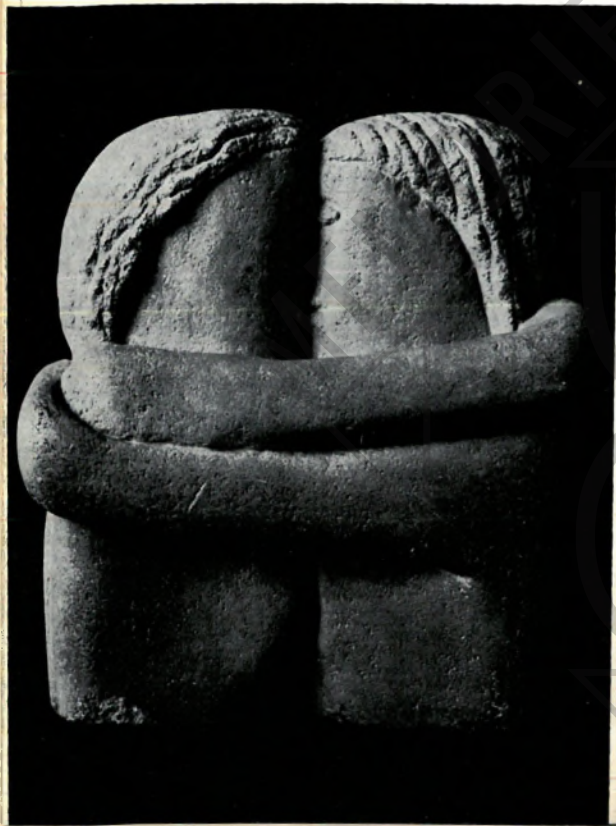
Sănda Kessel, de asemenea sculptoriță, și cu mine, lucrăm în acei ani îndepărtați, în atelierul lui Bourdelle, la Académie de la Grande Chaumière. Brâncuși ne-a pofit în atelierul său din Impasse Ronsin. Contactul, în fine direct cu opera maestrului, ne-a făcut o impresie enormă. L-am cerut, cum mai înainte i-a cerut Militza Pătrașcu, să lucrăm cu el. Mai întâi a refuzat. Zicînd, așa glumet și galant cum era, că pe un ucenic el trebuie să-l poată și bate: «Pe fete frumoase ca voi, nici cu o floare n-aș îndrăzni să le ating...». Însă, cum noi tot insistam să ne accepte ca eleve, el a găsit un compromis: ne-a dat nume de băieți — ca să poată fi sever cu noi, «ucenicii». Pe Sănda Kessel o chemase Petrică, pe Margareta Cosăceanu, care, și ea, a venit cîteodată să lucreze cu Brâncuși, o chema Mihaela, iar mie îmi zicea Costică. În felul acesta putea fi cu noi mai aspru, cînd era nevoie. Ne-a învățat tehnica sculpturii directe în piatră și lemn, tehnica poleirii bronzului. Dar, mai cu seamă, în cursul convorbirilor cu dînsul, stînd la el la masă — îi plăcea să gătească pentru prieteni, și gătea foarte bine — învățăm mult. Idelle și le exprima cu simplitate și plasticitate omului de la țară. Le formula în axiome, colorate de imaginația sa bogată și plină de improvizații neprevăzute. Brâncuși ne-a dat sensul adevărat al blocului de piatră, de marmură, al trunchiului de lemn. Adică, ne-a învățat că trebuie să respectăm forma pe care natura sau întîmplarea au dat-o materiei și, plecînd deci de la această obîrșie, să-i găsim structura sculpturală adecvată. Ne-a mai învățat echilibrul pe care-l poartă de unii branz fața sa poleită, dar și toate pericolele ce pot decurge din arta polisajului, — acesta puțin pune în evidență imperfecțiunile unei linii, unei curbe, unui volum al bronzului astfel tratat. Zicea că o sculptură, în primul rînd, trebuie să reprezinte un obiect făcut pentru deservirea ochiului, un obiect pe care mîna celui ce o contemplează, instinctiv, dorește să-i mîngîie, și multe altele ne învăța. Toate, cu vorba sa de patriarh, plină de duh și de înțelepciune. Multe ne spunea în sunetul viorii, căci «zicea» din vioră cîntece și dansuri populare românești. Mihalovici, cînd venea și el cu vioră sa, îi ținea hangul. Altădată inventa dansuri cu care se producea în fața noastră, pe cînd Mihalovici improviză la vioră muzici care subliniau gestul plin de grație și de ritmuri curioase ale ilustruului dînșuitor...

Mulți artiști și scriitori am întîlnit în atelierule pe care maestrul le-a ocupat timp de aproape 50 de ani în fundătura aceea cu aspect provincial, ce se numea, cred, după un general care a jucat un oarecare rol în timpul Comunei, Impasse Ronsin (fundătura ce a dobîndit, spre sfîrșitul secolului trecut, o tristă celebritate din cauza unei triple crime săvîrșite la numărul 10, unde Brâncuși își avusese inițial atelierul). L-am cunoscut pe toți acești oameni: pe Fernand Léger, pe Raymond Radiguet, Jean Cocteau, pe Erik Satie, pe James Joyce, pe Tristan Tzara, pe Kokoschko, pe atîția alții...

Brâncuși a fost un mare novator. Cert, arta sa se bucura chiar în timpul vieții sale de o adevărată considerație internațională, însă abia astăzi se constată cît de covîrșitoare este influența sa asupra sculpturii universale.

Paris, 8 ianuarie 1966

IRINA CODREANU



schite

NOAPTE PE MARE

Vaporul care mergea din Odesa în Crimea s-a oprit noaptea în dreptul Eupatoriei.

Pe vapor și în jurul lui, s-a stîrmit un adevărat infern. Macaralele huruiau; cei ce primeau încărcăturile, și cei ce le trimeteau de jos, dintr-un șlep enorm, răneau cît îi ținea gura. Gloata orientală, țișind și îmbrîncindu-se, lua cu asalt scara pentru pasageri, grăbindu-se nebunește să se urce cu fel de fel de bocceli. Becul electric, ce atîrna deasupra platformei din capul scării, arunca o lumină crudă asupra învîlmășelii de fesuri murdare și de turbane făcute din glugi, asupra ochilor holbați, a coatelor ce-și croiau drum și a mîinilor înțelește pe balustradă. Tot atît de mare era larma și jos, lângă primele trepte ale scării, pe care valurile le udau mereu. Era bătaie și acolo — oamenii țipau, lunecau de pe trepte și se agățau de ce nimereau; vislele se izbeau, bărcile încărcate de călători se ciocneau între ele, cînd ridicate sus de tot pe creasta unui val, cînd scufundîndu-se undeva în prăpastia neagră ce se căsca sub coasta vasului. Trupul greoi al vaporului, asemenea unui delfin, era legănat cînd pe-o parte, cînd pe alta, ca pe un elastic uriaș. . .

Înșfîrșit, larma începu să se potolească.

Un domn înalt, cu umerii foarte drepti, care se urcase pe punte printre ultimii, ajungînd în dreptul cabinelor de clasa întâi, își întinse biletul și sacul de voiaj unui om de serviciu. Afiind că nu mai sînt locuri în cabine, se îndreptă spre pupa. Acolo, în întuneric, erau cîteva șezlonguri, dar numai în unul din ele se distingea silueta întinută a cuiva pe jumătate întins sub un pled. Noul pasager își alegea un șezlong la cîțiva pași de el. Șezlongul nu era înalt, și cînd călătorul se așeză, pînza se întinse, formînd o scobitură în care se cuibări foarte confortabil. Vaporul se legăna, tras și întors încet de curent. Sufla briza lină a nopților de vară din miază-zi aducînd miros ușor de mare. În întunericul acestei nopți pașnice, cu cer senin presărat de-o pulbere de stele, era catifelat și străveziu. Era tîrziu, luminile în zare păreau palide și adormite. Curlînd pe vapor totul intră în rînduiala obișnuită. Se auziră comenzi precise și zăngănitul lanțului ancorei. . . Apoi pupa începu a trepida, răscolind zgomotos apa cu elicele. Luminile joase, risipite pe malul depărtat, începură să plutească spre orizont. Tangajul încetă. . .

Cei doi pasageri stăteau ațit de nemicași în șezlongurile lor, încât puteai crede că dorm. Dar nu dormeau, ci priveau ținând unul la celălalt, prin întunericul transparent. Într-un tîrziu, cel cu picioarele acoperite de un pled, întrebă simplu și liniștit:

- Și dumneavoastră tot în Crimeea vă duceți?
- Celălalt, cel cu umerii foarte dreapți, îi răspunde fără grabă, cu același ton.
- Da, în Crimeea și apoi mai departe. Voi sta o bucată de vreme la Alupka, iar după aceea voi pleca la Gagri.
- V-am recunoscut imediat, spuse primul.
- Și eu la fel, răspunde celălalt.
- O înfinire foarte ciudată și neașteptată.
- Cît se poate de neașteptată.
- Ca să fiu mai precis, nu v-am recunoscut, și parcă am avut dinainte presimțirea că trebuie să veniți, așa că nici n-am mai fost nevoie să vă recunosc.
- Intocmai același sentiment l-am avut și eu.
- Da? Foarte ciudat. Cum dar să nu admitți că în viață există totuși clipe
- să zicem neobișnuite, nu? Poate că viața nu-i chiar atît de simplă pe cît pare.
- Poate. Dar nu este exclus și altceva — și anume că noi amîndoi ne-am imaginat doar, chiar în clipa asta, că avem această senzație de preziune.
- Posibil. Da, foarte posibil. Ba chiar aș spune că așa a și fost.
- Ei, vedeți? Noi filosofăm, iar viața e, probabil, foarte simplă. Se aseamănă cu înghesuiala de adineaori din jurul scării. Unde se grăbeau toți neghiobii aștia, călcîndu-se unul pe altul în picioare?

Cei doi tăcuseră o vreme. Apoi începură să vorbească răsunător.

— De cît timp nu ne-am văzut? De douăzeci și trei de ani? Întrebă primul pasager, cel acoperit cu pledul.

— Da, cam așa ceva, răspunde celălalt. — La toamnă vor fi exact douăzeci și trei de ani. Nouă ne este foarte ușor să facem socoteala. Aproape un sfert de veac.

— Mult. O viață. Adică, vreau să spun că viețile noastre ale amîndurora, sînt aproape încheiate.

- Da, da. Și ce-i cu asta? Ne sperie faptul că s-au sfîrșit?
- Hm! Bineînțeles că nu. Aproape de loc. E o minciună cînd spunem că ne e teamă, adică atunci cînd ne sforțăm să ne îngrozim că, uite, viața a trecut și că peste vreo zece ani va trebui să zacem în mormînt. Și totuși, ghin-di-vă: în mormînt! Nu-i lucru de glumit. . .
- Aveți perfectă dreptate. Eu aș spune chiar mai mult. Probabil că știți că sînt — cum se zice — o celebritate în lumea medicală. . .
- Cine nu știți? Firește că știți. Dar ați aflat că și prea supusa dumneavoastră slugă este și ea o celebritate?

— Ei, bineînțeles. Pot spune că-s un admirator de-al dumneavoastră, un cititor zelos, răspunde celălalt.

- Da, da, două celebrități. — Ei, și ce voaiați să spuneți?
- Voiam să spun că datorită celebrității mele, adică datorită unor cunoștințe care nu sînt cîine știu ce mare lucru, dar sînt foarte temeinice, știu în mod absolut sigur că mai am de trăit — nu zece ani, ci numai cîteva luni. Să zicem, cel mult un an. Sufăr de o boală incurabilă, constatată cu toată certitudinea de mine însumi și de colegii mei de breasă. Și, vă asigur, continui să trăiesc aproape ca și cum nu s-ar fi întîmplat nimic. Dar că zîmbesc sarcastic la gîndul că am vrut să-l întrec pe toți în cunoașterea cauzelor morții, că să devin celebru și să trăiesc grozav de bine, și am reușit pe pielea mea: am aflat grozav

de bine propria mea moarte. Altfel, ceilalți s-ar mai fi putut să mă amăgească, să-mi creeze iluzii, să-mi spună: « Ce tot vorbești, domnule! I Nu ne dă încă bătuți, ce dracu! » Dar așa, cum să mă mintă? Ar fi o prostie și ar fi jenat. Ațit de jenat, încît se exagerează chiar cu sinceritatea, amestecată cu înduioșare și măgurile: « Ce să facem, dragă colega, n-o să încercăm noi să te amăgim tocmai pe dumneata. . . Finita la comedia! »

- Vorbiți serios?
- Foarte serios. Și care e lucrul cel mai important în povestea asta? Omul e muritor, ergo voi muri și eu, dar asta cîndva! Aici însă, din păcate, treburile stau cu totul altfel: nu cîndva, ci peste un an. Și e mult oare un an? Iată, de pildă, în vara viitoare, dumneavoastră veți naviga tot așa, cine știe unde, pe valurile albastre ale mării, pe cîtă vreme nobilele-mi oase vor zace în cîmîntul Novodevici din Moscova. Ei, și ce vreau să spun cu asta? Doar ațit că nu simt aproape nimic la acest gînd și — zăăă — ce e și mai rău — asta nu datorită aceluia curaj pe care studenții îl baniu la mine atunci cînd îmi descriu amănunțit boala și evoluția ei, ca un caz interesant din punct de vedere clinic, ci doar așa, dintr-un fel de indiferență idioată. Nici cei din jurul meu, care îmi cunosc taina fatală, nici ei nu simt nimic. Pe dumneavoastră, de pildă, — vă sperie oare situația mea?
- Dacă mă sperie? Mărturisesc că, de fapt, nu mă sperie cîtuși de puțin.
- Și, firește, nu vă e milă de mine nici un pic?
- Nu, nici milă nu simt. Și totodată îmi închipui că dumneavoastră nu credeți de fel în lucrurile acele de odihnă și verdeață, unde nu există nici tristețe nici suspin, ci doar merele raiului!

— Parcă la oameni ca noi poate fi vorba de vreo credință. . .

Tăcuseră iarăși. Apoi își scoaseră port-figaretele și își aprinseră cîte o țigară.

- Și observați, spuse primul, cel care era culcat sub pled, că noi doi nu pozm de loc, nu facem nici un fel de teatru unul față de celălalt sau în fața vreunui auditoriu imaginar. Vorbim, nu-ai așa, foarte simplu și fără nici un fel de cinism premeditat, fără acea lăudăroșenie perfidă în care este, totuși, o anumită compensație, — ca și cum am spune: « pofim, priviți și dumneavoastră în ce situație ne aflăm! » Nimic din toate astea. Cînd vorbim — vorbim simplu, rar cînd tăcem — tăcerea noastră nu are nimic semnificativ, nici un fel de înțelepciune stoică. În general, nu există pe pămînt un animal mai înșelat de voluptate ca omul; sufletul viclean al omului știe să extragă din orice o plăcere. Dar în cazul nostru, al amîndurora, nu observ nici măcar asta. Și e cu ațit mai ciudat cu cît, la indiferența noastră idioată — după cum am spus — trebuie să adăogăm și caracterul cu totul special al relațiilor noastre. Căci sîntem extraordinar de strîns legați. Sau, mai exact, ar trebui să fim legați.
- Cred și eu! I răspunde celălalt. — Ce suferință groznică v-am pricinuit, de fapt. Îmi închipui prin ce ați trecut.

— Da, am suferit mai mult decît vă puteți închipui. În general, e groznic cîșmarul prin care trece un bărbat, un amant, un soț, căruia i-a fost sedusă, răpită, soția — și care, zile și nopți de-a rîndul, aproape nelincetat, clipe de clipă, se zbate în chinurile amorului propriu rănit, cînd gelozia îi zugrăvește imaginea fericirii pe care o simte rivalul, cînd nu poate revărsa asupra nimănui tandreța, sau mai bine zis afecțiunea sexuală pentru femeia pierdută pe care ar vrea, în același timp, și-o sugrume cu ațit cumplită, și-o copleșească cu cele mai umilite dovezi ale unui devotament de clinic. E o stare îngrozitoare. Și la asta trebuie adăogă că eu nu sînt un om chiar obișnuit, sînt un ins cu sensibilitate ațîtă, cu o imaginație exaltată. Și atunci, încercați să vă închipuiți cum am suferit ani întregi.

— Chiar ani întregi!

— Vă asigur că cel puțin trei ani. Dar chiar și după aceea, încă multă vreme, când mă gândeam la voi doi, la intimitatea dintre voi, simțeam că-mi trece un fier roșu prin inimă. E și de înțeles. Când cineva îți fură, să zicem, logodnica, — mai treacă-meargă. Dar amanta, sau, cum e în cazul nostru, sotița! Fiinta cu care — vă rog să mă iertați — că vorbesc fără înconjur — fiinta cu care te-ai culcat, al cărei trup și suflet îl cunosti în toate amănuntele, cum te cunosti pe tine însuși! Gîndiți-vă numai, ce hrană pentru o imaginație chinată de gelozie. Cum poți suporta să fii posedată de altul? Asta înțere puterile omenești. De ce credeți că am fost pe cale să devin alcool, de ce mi-am zdruncinat sănătatea și voinea? De ce mi-am irosit anii de înflorire maximă a puterilor și a talentului meu? Fără nicio exagerare, mă-ți frînt în două. M-am sudat la loc, firește, dar ce folos? Nu mai eram cel ce fusesem și nici nu mai puteam fi, lată în ce sanctuar al întregii mele existențe ați pătruns cu brutalitate. Alegîndu-și soție și văzînd-o pe Yasodhara, « cea cu trup de zeiță și ochi de căprioară », prințul Gautama a făcut tot felul de năzdrăvii în competiția lui cu ceilalți tineri. De pildă, a tras cu arcul atît de strănic, încît s-a auzit la șapte mii de leghe în jur. Apoi și-a scos colierul de perle și, înfășurîndu-l în jurul Yasodharei, a spus: « Am ales-o pe ea, pentru că ne-am jucat împreună în pădure în timpurile de mult trecute, cînd eu eram flu de vîlnător, iar dînsa fata pădurilor: sufletul meu a recunoscut-o! » În ziua aceea, ea purta un vâl negru țesut cu aur. Prințul, privînd-o, spuse: « Poartă un vâl negru țesut cu aur deoarece, cu mirade de ani în urmă, pe cînd eu eram vîlnător, am văzut-o sub chip de panteră, în pădure; și sufletul meu a recunoscut-o! » Vă rog să mă iertați pentru toată poezia asta, dar ea cuprinde un adevăr mare și înfricoșător. Gîndiți-vă numai la sensul acestor uimitoare cuvinte. În legătură cu sufletul care recunoaște pe cineva, și cît de groaznic este cînd asemenea întîlnire, cea mai sfîntă din lume, este tulburată de un străin. Mai știți, poate și eu aș fi tras cu arcul de s-ar fi auzit la mii de leghe în jur. Dar deodată ați ieșit dumnea voastră în cale. . .

— Și ce simțiți acum față de mine? Întrebă domnul cu umerii foarte drepti. Ură, desigur, sete de răzbunare.

— Încipuiți-vă că nu simt absolut nimic. Cu toată tirada de adineori — absolut nimic. E groaznic, groaznic. Atîta a rămas din «sufletul meu a recunoscut-o!». De altfel și dumnea voastră știți prea bine că nu simt nimic. Altfel, nici nu m-ați fi întrebat.

— Aveți dreptate. Știu. Și asta e cumplit.

— Și totuși nouă nu ne pare rău. Ce groaznic! Nici un pic de părere de rău. . .

— Da, de fapt nici un pic. Se spune mereu: trecutul, trecutul! Palavre! Strict vorbind, oamenii nu au nici un fel de trecut. Poate doar un palid ecou a ceea ce au simțit cîndva. . .

Se sălă din nou tăcere. Vaporul înainta trepidînd. Ritmic se auzea zgometul somnoroas al valului care se lovea de bord și dispărea. Frînghia lochului care semnală din cînd în cînd nu se ține, cu un sunet subțire și misterios de clopotel, se răsucea monoton în urma pupei, care clipcea și ea monoton. . . Într-un tîrziu, călătorul cu umerii foarte drepti întrebă:

— Dar, spuneți-mi, vă rog. . . Ce-ați simțit cînd ați aflat că a murit? Nici atunci n-ați simțit nimic?

— Da, aproape nimic — răspunse călătorul cel de sub pled. — Cel mult, m-am mirat de propria-mi indiferență. Am deschis ziarul dimineața și privirea mi-a fost oarecum izbită: « din voia lui Dumnezeu, roaba. . . » Pentru că nu

sîntem obișnuți, ni se pare straniu să vedem numele unei cunoștințe, sau al unei persoane apropiate, încadrat în negru în acea rubrică fatală, tapată solemn cu litere mari. . . După aceea m-am forțat să fiu trist, gîndindu-mă că, uite, chiar aceea care. . . Dar —

Nepăsătoare buze mi-aduc a morții veste,

Nepăsător și eu, ascult.

Încercarea cu înfrustrare n-a reușit. Doar, poate, un fel de milă. . . Și cînd te gîndești că era chiar pe care « sufletul meu a recunoscut-o », că fusese prima mea dragoste, care mi-a adus atîtea chinuri vreme de ani îndelungați. Am cunoscut-o cînd era la vîrsta cea mai fermecătoare, la vîrsta nevinovăției, a sfîșlii și încrederei aproape carbe, care face o impresie atît de zguduitoare asupra inimii bărbatului, probabil tocmai pentru că orice feminitate trebuie să aibă odoarea din acea încredere și slăbiciune copilărească — senin că fata, femela, ascunde întotdeauna în ea un viitor copil. Ei au fost primul căruia, sau un fel de voluptate și de groază sfîntă, înăruit tot ce-l hărăzise Dumnezeu. Trupul ei de fată, adică tot ce poate fi mai frumos pe lume, l-am sărutat de milioane de ori, cuprins de o exaltare pe care nu am mai simțit-o niciodată în toată viața mea. Din pricina ei am umblat cu un nebun, zi și noapte, ani de-a rîndul. Din pricina ei am plîns, mi-am smuls părul din cap, am încercat să mă sinucid. Am bătut, am gonit nebunește cu trăsurile; cuprins de furie, mi-am distrus lucrările, poate cele mai bune, cele mai de preț pe care le-am făcut voodoo. . . Dar iată că au trecut douăzeci de ani — și acum privesc nesimțitor la numele ei încadrat în negru, și, nesimțitor, încerc să mi-o închipui zăcînd în mormînt. . . O imagine neplăcută, doar atît. Vă asigur că nimic mai mult. Dar și dumnea voastră acum — bineînțeles, acum — mai simțiți oare ceva?

— Eu? Nu, de ce să mint? Firește că aproape nimic. . .

Vasul străbătea noaptea; în fața lui valurile răsăreau pe rînd, spumegînd și suierînd, de-a-lungul bordului; în urma pupei se întindea un drum alb, ca înzăpezit, ce vuia și colcăia monoton. Bătea un vînt dulce, horbota de stele alina nemiscată în înălțime deasupra coșului și catargului, cu frîngiile și paramele lui. . .

— Dar știți ceva! — spuse deodată primul, trezindu-se parcă. — Știți ce e mai important? E faptul că nu pot face nici o legătură între ea, cea care a murit, și cea despre care v-am vorbit adineori. Nici un fel de legătură. Imposibil. Ea, cealaltă, e un capitol cu totul aparte. Și aș minți dacă aș spune că față de cealaltă, n-am simțit absolut nimic. Așa că nu m-am exprimat exact. N-am spus de loc ceea ce trebuia, și nici cum trebuia.

Celălalt căzu pe gînduri.

— Și atunci? — întrebă el.

— Atunci, înseamnă că toată conversația noastră nu are nici o valoare. — Nici una, oare? — rosti călătorul, cel cu umerii foarte drepti. Ea, cealaltă, după cum spuneți, este însăși ființa dumnea voastră, închipuirea, senzațiile dumnea voastră, într-un cuvînt, ceva ce este al dumnea voastră. Și înseamnă că ați fost emoționați și tulburați de propriul dumnea voastră eu, la încercări să analizați mai bine.

— Gredeți? Nu știu. Poate. . . Da, e posibil. . .

— Și multă vreme ați fost emoționați de propriul dumnea voastră eu? Zece minute. Hai, să zicem, o jumătate de oră. În sfîrșit, dacă vreți — o zi.

— Da, da. E groaznic, dar cred că aveți dreptate. Și ea unde-i acum? Colo sus, în cerul acesta atît de frumos?

— Numai Allah știe, dragă prietene. Mai probabil că nu e nicăieri.

— Credeți? Da, da... Mai de grabă așa e...

Întinsul șes al mării se așternea ca un cerc negru, sub bolta transparentă și senină a cerului de noapte. Pierdută undeva în mijlocul acestui șes negru, micul vapor își urma neabătut și nepăsător drumul. În urma lui se întindea la nesfârșit un fel de cale lactee, palidă și clipocind somnoros — spre punctul acela depărtat unde cerul se îngeamănă cu marea, spre orizontul care, prin contrast cu albul acesta lăptos, părea întunecat și trist. Frîghia locului se răsuca fără conținere, și un glas subțire ca de clopotel punea timpul, semnalind, trist și misterios, nu se știe ce...

După o tăcere, cei doi își urară simplu, cu glas scăzut:

— Noapte bună.

— Noapte bună.

Alpii Maritimi — 1923

POVEȘTEA UNUI COCOȘAT

Cocoșatul a primit o scrisoare anonimă de dragoste în care era invitat la o întâlnire.

— Veniți sîmbătă, cinci aprilie, la orele șapte seara, în grădina din piața catedralei. Sînt tînăra, bogată, liberă și — de ce să nu spun adevărul — vă cunosc de mult, vă iubesc de mult. Îmi place privirea dumneavoastră mîndră și melancolică, fruntea dumneavoastră nobilă și inteligentă, singurătatea dumneavoastră... Vreau să sper că, poate, veți găsi în mine un suflet care să vă înțeleagă. Voi purta un taior gri englezesc, în mîna stînga o umbrelă de mătase mov, iar în mîna dreaptă un buchet de violette...

Cît l-a zguduit această scrisoare, cîtă înfrigurare a așteptat ziua de sîmbătă! Prima scrisoare de dragoste din viața lui!

Sîmbătă s-a dus la frizer, și-a cumpărat o pereche de mînuși noi (lilachii), o cravată nouă (gri cu desen roșu, asortată la culoarea costumului). Întors acasă, s-a gîtit îndelung în fața oglinzii, înodind și desnodind de nenumărate ori cravata cu degetele-l lungi, reci și tremurătoare; pielea subțire a obrajilor i se îmbujoră, ochii lui frunziși căpătău o culoare mai închisă... Apoi, gata îmbrăcat, se așeză în juț — ca un musafir, ca un străin în propria-i locuință — și începu să aștepte ora fatală. Într-un tirziu, pendula din sufragerie bătă, solemn și amenințător, șase și jumătate. Trezări și se sculă în picioare, încercînd totuși să se stăpînească; în vestibul își puse fără grabă pălăria de primăvară, își luă bastonul și ieși cu pași măsurați. Ajuns în stradă însă, își pierdu răbdarea și începu să păsească mai repede, cu picioarele-l lungi și subțiri, și cu semeția aceea sfidătoare pe care o dă cocoșă, dar cuprins de teama dulce cu care de obicei ne gîndim la fericirea ce ne așteaptă. Cînd intră grăbit în grădinița de lîngă catedrală, încremeni deodată: în lumina transdăriei a amurgului de primăvară, venea spre el, cu pași mari și hotărîți, îmbrăcat în taior gri și cu o pălărie de bărbătească foarte draguță, cu o umbrelă în mîna stînga și cu un buchet de violette în mîna dreaptă — o cocoșă!

Nelinduratori mai pot fi oamenii!

1930

CAPUL DE VIȚEL

Un băiețuș de vreo cinci ani, pistruiat, cu o bluză de marinar, stă mut, ca vrăjii, într-o măcelărie; tata s-a dus la serviciu, la poșta, iar mama a plecat la piață și l-a luat și pe el cu dînsa.

— Azi o să avem cap de vițel cu pătrunjel, a spus mama — și băiețușul și-a închipuit îndată ceva mititel, draguț și împodobit frumos cu verdeață proaspătă. Și acum iată-l stînd și privind; din toate părțile e înconjurat de ceva enorm și roșu, ce atîrnă pînă jos din crîngile de fier ruginit, cu niște picioare rețezate, gîturi fără cap ce se înalță pînă aproape de tavan. Toate acele matahale cască pîntece lungi și gofite, scîdip din mărgel de grăsimi, iar pe la umeri și solduri, carnea e acoperită de o piele subțire cu un luciul uscat. Copilul, încremenit, se uită însă la capul de vițel ce se află chiar în fața lui, pe placa de marmură a teighelei. Mama privește și ea căpățîna, în timp ce discută aprig cu măcelarul, care și el e mătăhălos și gras, cu un șorț alb de pînă grosolană, mîjnit cu pete urite, ca de rugină, în dreptul burții, ce se revărsă peste o curea lată de care atîrnă o mulțime de cuțite groase și unsuroase. Mama se ceartă tocmai pentru acest cap de vițel, iar măcelarul strigă mînios, lovind în căpățîna cu un arătător dolofoan. Capul stă însă nemîșcat, nepăsător. Fruntea lui de vițel e netedă, ochii de un albastru spălăcit sînt pe jumătate închiși, genele-i mari par somnoroase; doar nările și buzele sînt așa de umflate, că au o expresie obraznică și nemulțumită... Și tot capul e despuiat, cenușiu și elastic ca o gumă...

Deodată, cu o singură lovitură cumplită de satrî, măcelarul îl crapă în două și zvîrle una din jumătăți, cu o ureche, un ochi și o nară groasă, pe o bucată de hîrtie, în dreptul mamei.

1930.

MASCA

Seară de iarnă, în gara Nikolaevsk din Petersburg, înainte de plecarea trenului spre Moscova. În restaurant e lărmă, înghesuială; toți mîncă și beau cu o grabă nemaipomenită; toți sînt îmbrăcați cu haine grele și călduroase, ca pentru drum. Chelnerii tătari se strecoară c-o iuteală nebună, purtînd tăvi pe deasupra capetelor lor rotunde. Un aer, să-l tai cu cuțitul, plin de mirosuri, înfierbîntat...

Ea stă la o masă învecinată, cu un aer de liniște desăvîrșită. Eu mîncînc și din cînd în cînd îi arunc cîumva o privire. Ea se prefăce că citește ziarul cu multă atenție. A cerut un șnițel garni și, în răstimp, a cumpărat *Novoje Vreme*. Acum citește cu sprincenele înălțate, deși se vede cît colo că nu pricepe nici un cuvînt — ziarul nu i se potrivește de loc, pare ceva cu totul străin și inutil. Îmi simte ascuțit vecinătatea, ca și curiozitatea mea ascunsă, pe care o interpretează în felul ei, așteptînd ca dintr-o clipă în alta să-i adreseze cuvîntul cam în felul următor:

— Scuzați, vă rog, nu cumva plecați și dumneavoastră la Moscova, sau, poate, așteptați trenul de Volodga?

Dar eu tac. Continui să mîncînc, privind-o din cînd în cînd. A început să se agite. Își înalță tot mai mult sprincenele, întoarce tot mai înfrigurat foile ziarului, de parcă ar căuta ceva de cea mai mare importanță. Pînă la urmă nu mai poate răbda.

— Iertăți-mă, mi se adresează ea cu un ton reținut și trist. — Nu știți cumva dacă în ziarele de seară au fost știri noi de pe front? Sînt foarte îngrijorată

de soțul meu; de trei luni n-am mai primit nicio scrisoare... E aviator și are un curaj nebun...

— N-am văzut zierele de seară, așa că nu vă pot spune nimic.

— Păcat, — îmi răspunde ea pe un ton și mai rezervat, după care se înclină și se adăncește iar în lectura ziarului.

Are un palton lung, căptușit cu blană de miel alb. Pe cap poartă o căciulă caucaziană, tot albă. Ochii, ce și-au pierdut de mult strălucirea tinereții, sînt vopșii tare cu albastru; fața, cu pomeții ieșiți în afară, e atît de pudră, că pare unsă cu un strat gros de var; degetele-i mari și puternice se sfîrșesc cu unghii bombate și ascuțite, în formă de migdală. E dată cu un parfum greu, nesuferit...

Dar iată că, după ce a căutat în zadar cu privirea un loc liber, se apropie de masa ei un ofițer tinerel, cu mustăcioară roșcovană, îmbrăcat cu o manta nouă-nouă de postav soldătesc, cu epoleți strălucitori. Roșind, duce mîna la cozoroc și, pocnindu-și călcîile, face un gest timid spre scaunul din fața ei.

— Îmi permiteți?

După cinci minute îi oferă o striclă de Sauterne. Toată atenția ei e îndreptată asupra stînelului; minile întrebunțează cu dibăcie cuțitul și furculița; degetul cel mic stă depărtat cu delicatețe, în timp ce sprincenele s-au ridicat, închipuind un zîmbet trist. El a prins curaj, s-a deschelat la manta, fumează și vorbește într-una. Ea înalță din cînd în cînd din umăr la reflecțiile lui galante, precum că viața «este totuși frumoasă», și-i răspunde mereu, ca în silă, cu aceleași fraze vagi:

— Depinde pentru cine...

— E o chestie de gust...

— În viață nu există reguli fixe...

El protestează cu apărindere:

— Văd că sînteți grozav de sceptică! Păreți așa de energică, plină de viață, și cînd colo...

Ea bate ușurel cu cuțitul în farfurie și, c-un aer melancolic și distrat, comandă chelnerului «O cafea neagră, mică, te rog», după care spune, cu un suspin:

— Nu, vă înșelați teribil. Mie s'fufletul îndoliat, soțul meu e și el ofițer de artilerie, și chiar acum am primit vestea cumplită că a fost rănit mortal în timpul unei lupte... Numai că știu să port bine o mască.

1930.

TRECĂTOAREA

O trecătoare împădurită; amurg.

De departe, pădurea ce acoperă clina dinspre sat a muntelui pare o blăniță verde și clonțonată ca de miel. În desigur, cineva a aprins un foc, al cărui fum subțire și albastrui se țîrșește deasupra blăniței verzi, amestecîndu-și mirosul amarui cu boarea de migdal a copacilor.

Deasupra, cerul e albastru și adînc, fără fum; numai drept înăinte, unde pare că se închide trecătoarea, atîrnă un nor — rotoacele albe pe fond azuriu.

Iar colo, în sat, răsună fără oprire, plîngînd, chemînd și tînguindu-se cu mii de modulații, un fluier de gos. E un sunet gutural, sălbatic, plin de vrajă și sinistru totodată. Ascultîndu-l, gîndul îți se duce la caprele de munte cînd le vine, primăvara, sorocul aprig al împerecherii.

36

Sînt niște băiețandri tătari care joacă pe acoperișul drept al casei. Unul tînguindu-și buzele și holbîndu-și ochii, cîntă din fluier; alți doi, cu privirile ațintite unul în ochii celuilalt și tînguindu-se de umeri, sar ca niște țapi, bătînd vinjos în loc cu picioarele.

Spre ce fund de răi le e oprită privirea încremîntă într-o încordare plină de bucurie?

Pe acoperișul casei vecine, o fetiță ce stă ghemuită pe vine nu-i slăbește din ochi. E slăbuță; dar trupu-i firav a apucat să se înalțe; e încă în cămașa și cu capul neacoperit; ochii ei însă au de pe acum o văpaie sumbră, ca ochii unui arhanghel.

Ce voluptate sfîșietoare în modulațiile și tînguirile fluierului!

1930.

TINEREȚE

Studentul avea nasul mare și drept, trupul țesapăn, colțuros, înalt; purta un surtuc lung de postav verde închis, cu umerii largi, niște pantaloni înguști (ca militarii) cu vîpșucă, și pantofi eleganți după moda tarului Nicolae al II-lea. Era musafir permanent — om de casă — în multe saloane bogate; întodeauna însuflețit, gata să facă o amabilitate, un serviciu; cu bustul mereu înclinat înăinte și cu cărarea frumos pieptănată, strălucitoare. Apărea la toate premierele teatrale; întîlnindu-se după aceea la Cubas cu tineretul distins care frecventa localul — pe nesimțite, simplu, a ajuns «per tu» cu mulți din ei...

Dar iată că sosi la Petersburg un concetățean de-al lui din Penza, un fost coleg de liceu, care se apucă să-l caute cu stăruința caracteristică provincialului. Cu acest prilej descoperi, întîi, că studentul locuiește undeva — Dumnezeu știe unde — pe șoseaua Schlüsselburgului. Ajungînd acolo, concetățeanul pătrunse într-o curte foarte lungă, plină de imense clădiri de cărămidă, care-l priveau întunecat cu puzderia de ferestre goale ale unui număr nesfîrșit de locuințe mici. Umblă multă vreme în căutarea portarului, apoi pierde o mulțime de timp în pragul locuinței de la subsol a acestuia, întrebînd unde locuiește studentul cutare; și astfel descoperi, în al doilea rînd, că nu trebuie să caute locuința studentului, ci a văduvei cutare, mama lui, și că studentul locuiește la dînsa, împreună cu o soră al cărei bărbat e internat la ospiciu.

Phă la urmă, fostul coleg de școală găsi intrarea numărul nouă, mai exact o intrare de serviciu, și urcă la nesfîrșit pînă la etajul șapte pe-o scară îngustă și întuneacă, pe palierul căreia dădu peste doi motani cenuși ce ședeau nemicați în fața unei pisici negre. Pisica parcă era în tînută de doliu — cu lăbute albe și un plastron alb și pufos — curată, bine hrănită, ghemuită confortabil, mijindu-și ochii cu un aer somnoros și disprețuitor. Motanii însă erau slabi, jigăriți, ședeau încordați, cu spinările arcuite, privind-o tîntă cu ochi înguști și răi. Era ușor de văzut că toți trei se aflau de mult acolo și mai puteau sta așa încă o zi și-o noapte.

Ușa de la etajul șapte nu se deschise îndată. Așa cum se întîmpla de obicei în asemenea locuințe, după ce apăsă butonul soneriei, în spatele ușii se auzi o voce speriată: «Mămică, sună cineva!». Apoi lipăiră pași încolo și înapoi. Cînd i se deschise, musafirul se pomeni într-un antrețel în fața unei femei în vîrstă care, în ciuda înfățișării sale blajine, stătea într-o poziție de parcă ar fi fost gata de orice, numai să nu-l lase pe musafir să facă un pas în casă. Ea o femeie puhavă, încărunțită...

37

— Ce doriți? întrebă ea politicos, dar ferm.

Musafirlor blâbi:

— Vă rog să mă scuzați, dar nu cumva locuieste aici studentul cutare?

— Da. Aș putea să știu ce treabă aveți cu dînsul?

— Vedeți dumneavoastră, eu sînt un concetan de-al lui, un fost coleg de liceu...

— Să nu vă fie de supărare, dar parcă nu-mi amintesc de dumneavoastră. Am cunoscut pe toți colegii lui Vitea, dar pe dumneavoastră...

Copilul care stătuse pînă atunci ascuns după fustele ei, acoperindu-și fața cu degetele răsfirate și urmîrind din dosul lor fiecare gest al musafirlor, începu deodată să plîngă ascuțit, în silă parcă, continuînd totuși să-l privească printre degete...

Iar mai departe, concetanul văzu că studentul locuieste într-o cameră nemaiomenit de îngustă și lungă, și atît de rece, că și după aerul din încăpere se vedea ce frig domnește acolo. Între ramele ferestrelor duble era așternut un strat gros de vatălă ieftină, cenușie, ceea ce nu făcea însă să fie mai cald. În schimb, domnea o ordine desăvîrșită. Nu puteai găsi pe jos nici cea mai mică scamă, patul de fier era acoperit cu o pătură scortîșoasă și întinsă fără nici o cută; cursurile și cărțile — printre care și manualul de limbă franceză fără profesor din colecția Toussaint — erau așezate pe masă cu o simetrie perfectă. Faimosul surtuc cu umerii largi, pus cu grijă pe un umeras de lemn, atîrna pe perete învelit într-un cearșaf curat; dedesubt, pantofii eleganți luceau întinși pe calapoade...

Acasă la el, studentul era cu totul altfel decît în lume. În saloane. Era amabil, dar rece, cu un aer de seriozitate tristă. Privirea îi aluneca tot timpul pe fereastra lui înghețată. De la înălțimea celor șapte etaje, prin fereastră, se vedea foarte departe: scilicet nesfîrșite întinderi înzăpezite, albe și pustii — ceva atît de anost și de inutil, cum nu e cu putință de găsit decît în jurul Petersburgului.

1930.

ÎN AJUN

Drumul din oraș spre gară. Birjarul mîină în goană la vale, peste pod. Sub pod, pe limba de nisip de pe mal, cu spațele spre trecători și cu umerii ridicați, ca pentru a se apăra de ei, un vagabond mîncînc lacom, cu un cline, ceva învelit într-o zdreanță murdără și care pare să fie un fel de toacătură de carne. În spațele lui dururie căruțele ce vin în fugă, de parcă l-ar urmări; din căruțe atîrnă, bălbănuindu-se amenințător, cizmele grele ale făraniilor. Toți sînt plini de faină — vin de la moară; — toți sînt niște namile, roșcovani, cu capul gol, cu rușacă roșie neîncinsă...

Apoi vagonul de clasa a doua. În fața mea șade un domn corpolent, cam de vreo patruzeci de ani; are părul tuns scurt; poartă ochelari cu ramă de aur pe un nas turtit, cu nări impertinente; se scoală mereu în picioare și, fără să-mi arunce nici o privire, își tot îndreaptă valizele și valjoarele de piele fină, învelite în huse solide, ce se află în plasa, desupra capului meu. Un om sever și sigur de sine, care nu se îndoaie de prosperitatea și onorabilitatea lui...

Totuși, intrasem în toamna anului una mie nouă sute șaisprezece.

1930.

38

CU BINEVOITORUL CONCURS

La Moscova, să zicem pe Molceanovka, locuieste o actriță, «fostă actriță a teatrelor imperiale». E singură, nu mai e de mult tînără; are pomeți proeminenți și un trup vînjos. Dă lecții de canto. Și iată că i se întîmplă în fiecare an, în luna decembrie,

Într-o duminică, să zicem într-o dimineață de duminică însoțită dar geroasă, în antru se aude clopotetul.

— Anușka! Sună cineva! — strigă ea speriată din dormitor către bucătăreasă.

Bucătăreasa dă fuga să deschidă și, de uimire, face chiar un pas înapoi — atît de eleganți sînt vizitatorii. Două domnișoare în blănuși cu un mînuși albe și un student splicuit, care le însoțește dîrdînd de frig în mantaua lui ușoară și pantofii subțiri.

Vizitatorii sînt nevoiți să aștepte mult în salonul neîncălzit, scaldat într-o lumină chihlimbarie ce se cerne prin arabescurile geamurilor înghețate. Într-un tîrziu, se aud pași grăbiți ai gazdei și toți trei se ridică în picioare la apariția ei. E foarte emoționată — știe despre ce e vorba; — și-a pus pe față un strat gros de pudră, și-a parfumat minile-i osoase și mari...

— Vă rog din suflet să mă iertați, mi se pare că v-am făcut să așteptați cam mult... — rostește ea, cu un zîmbet fermecător și cu cel mai degajat ton monden; dar numai cu greu izbutește să-și stăpînească bătaile inimii.

— Din potrivă, pe noi să ne scuzați pentru deranj — o întreprinde studentul pe tonul cel mai respectuos, inclinîndu-se și sărutîndu-i mîna. Am îndrăznit să venim la dumneavoastră cu o mare rugăminte. Comitetul de organizare a tradiționalei serii literare-vocalo-instrumentale, în folosul elevilor săraci ai liceului nr. 5 din Moscova, ne-a onorat cu sarcina de a apela la dumneavoastră ca să binevoiți a vă da concursul la această seară, ce va avea loc în la treia zi de Crăciun.

— Ah, vai de mine, — începe ea cu grație — v-aș ruga să nu mi-o luați în nume de rău, dar trebuie să vă spun că...

Dar domnișoarele o asaltează atît de spontan, de călduros și într-un fel atît de măgulitor, înclt nu-i lasă răgazul de a face măcar această slabă încercare de a refuza...

Apoi se perindă trei săptămîni lungi.

În timpul celor trei săptămîni întreaga Moscova muncește, face afaceri, se distrează; dar în toată ocupațiunile, preocupărilor și distracțiilor celor mai diferite, trăiește în tăină cu un singur gînd: — așteptarea memorabilei serii de douăzeci și șapte decembrie. O puzdere de alife de toate culorile și de toate mîrimile împestrițează strîzile și răspîntiile — *Azulul de noapte, Pasărea albastră, Trei Surori, Saleapina în Rusia, Sobinov în Albă ca zăpada, Șor, Krein și Ehrlich, opera lui Zimmin, seară închinată lui Igor Severanin*... Dar privilegiul tuturor sînt atrase de un mic alif verde, pe care e tipărit cu litere mari numele și pronumele actriței care-și dă binevoitorul concurs la seara literară-vocalo-instrumentală în folosul elevilor săraci ai liceului nr. 5 din Moscova. În timpul acesta, actrița s-a încluiat în casă și muncește neîncetat pentru a nu înșela așteptările Moscovei. Alege la nesfîrșit bucățile pe care urmează să le dînte, de dimineață pînă seară își încearcă vocea, studiază cînd una, cînd alta... Zilele trec umitor de repede și faptul acesta o îngrozește — ca mîine sosește și înfricoșătoarea zi de douăzeci și șapte decembrie!

39

A încetat să mai dea lecții, nu primește pe nimeni, nu iese din casă, de teamă să nu se aleagă cu vreo bronșită sau vreun guturai. Cu ce să se prezinte? Publicul nici nu bănuiește măcar cât de grea este rezolvarea acestei probleme, chiar și pentru artistul cu cea mai bogată experiență! Cât tact se cere, câtă intuiție, cât gust, câtă experiență! După lungi și chinuatoarele îndoeli și ezitări, pînă la urmă alegerea cade tot pe vechiul și invariabilul ei program. Studiază din nou cele trei bucăți: — Una franțuzească, delicată și tristă, fermecătoare ca un cîntec de leagăn care, însă, ascunde o pasiune înflăcărată, forța și chinul suferinței unei femei îndrăgostite, însetată de fericire și trebuind să se jertfească, să renunțe la această fericire; a doua scîlbind de coloraturi și plină de suflu larg, rusească; și, în sfîrșit, piesa ei de rezistență, «Te-ăș săruta, mă vede însă luna», care permite o interpretare deosebit de stralucită, «cu foc», sprințară și tinerescă și poate fi întreruptă brusc pe o notă triumfătoare, neliniștit de înaltă, făcînd sala să se cutremure de aplauze. Afară de asta, mai pregătește douăsprezece piese pentru bis... Zilele trec în goană neabuză și suferință și e cuprins tot mai mult de sentimentul că se apropie ceasul osîndei... Dar ea munceste, munceste mereu. Și iată că, în sfîrșit, vine și această din urmă zi, ziua fatală!

În dimineața de douăzeci și șapte decembrie, încordarea i-a ajuns la culme. Încă o repetiție în cursul dimineții, dar ultima. Cum cîntă ca și cum s-ar afla pe scenă — cu toată vocea, cu toată expresivitatea interpretării artistice; împreună cu acompaniatorul trece în revistă întregul program și simte că munca nu i-a fost zadarnică! Totuși, cine poate ști ce o așteaptă seara? Triumf sau prăbușire? Obrajii îi ard, minile îi sînt reci ca ghiata... După repetiție se retrage în dormitor, se dezbracă și se culcă în pat. Annușka îi aduce ceva cu totul neobișnuit — icre negre, friptură rece de puști vin de porto; — aceasta este gustarea pe care o iau în ziua spectacolului toate actrițele mari. După ce mîncă, poruncește Annușkai să tragă storiurile, să iașă și să facă în casă o liniște desăvîrșită. Închide ochii și, întinsă pe pat în întineric, fără să facă nicio mișcare, încearcă să nu se gîndească la nimic, să nu se emoționeze de nimic un ceas, două, trei — pînă la șase seara. La șase, sare în picioare — În antreu s-a auzit o sonerie stridentă. E coaforul!

Cu inima bătînd năvalnic, cu urechile și umerii obrazilor arzînd, își toarnă cu o mîna rece ca ghiata patruzeci de picături dintr-o mixtură de eter cu valeriană. Apoi, în halat, cu părul despletit, asemenea unei fecioare ce urmează a fi împodobită înainte de a fi sacrificată pe altar, se așează în fața oglinzii. După ce și-a încălzit mai întîi minile deasupra pitei din bucătărie, coaforul intră, rostind încurajator:

— Ce vreme splendidă! E un ger de crapă pietrele, dar ce frumusețe!

Lucrează cu gesturi elegante și lente, simțindu-se părtaşă al evenimentului ce se pregătește și cuprins și el de aceeași emoție artistică. Căci și el e o fire de artist. Cu conversația-i frivolă, cu gumele și, în general, cu toată experiența lui în asemenea cazuri, precum și cu încrederea-i neclintită în succes, o liniștește treptat, îi însușă puteri și speranțe noi... Dar, după ce-și termină opera și, examinînd-o din toate părțile, se convinge că e desăvîrșită, că aceste coafuri splendide nu i se mai poate adăga nimic, se retrage. În răstimp, pendula din sufragerie bate rar șapte, și ea are iarăși o groazănică strîngere de inimă — la opt și jumătate vor veni s-o ia! Pendula bate orele opt, dar tot nu-i gata încă. Mai ia niște picături, își pune cea mai frumoasă lenjerie, se rujează și se pudrează... La opt și jumătate se aude iarăși soneria, care cade ca un trîznec — au venit după ea! Annușka tropăie greoi spre antreu; de

emoție — nici ea aproape că nu mai știe ce face — nu-i în stare să deschidă ușa...

Acum au venit doi studenți, cu o imensă carată antediluviană, luată cu chirie, la care sînt înhamate niște mîrtoage colosale. Și ei sînt înfăcuți elegant și tot fără galoși, cu picioarele înghetate bocnă. În salonul nelcăzît ca de obicei, la lumina chioară a două lămpi ce răspîndesc miros de petrol, e frig și plictis. Așezați în fotolii, fără mantale, studenții așteaptă răbdători, cu capetele lucind ca niște oglinzi de albită brillantină și pomadă, cu niște benzi mari de atlas alb pe piept, de parcă ar fi cavaleri de onoare. Stau tăcuți, așteaptă politicoși și stoliți, cu privirile rătăcind pe ușile închise, pe geamurile înghetate ce liacăsc de lumină roșii și albastre, pe pian, pe portretele cîntăreților și cîntărețelor celebre, ațîrnate pe toți pereții; ascultă hurelul și clopotul doigt al tramvaielor ce răzbate din stradă, pașii agitați ai Annușkai și cei ai actriței în spatele ușii... Așa trece un sfert de oră, o jumătate de oră, patruzeci de minute... Decădată, una din uși se deschide lare. Ca la comandă, cei doi studenți sar în picioare, în timp ce actrița le vine în întîmpinare cu un zîmbet fermecător și senin.

Din tot suflul vă rog să mă iertați! Mi se pare că v-am făcut să așteptați... Cum, a și sosit ora? Ei, atunci să mergem, dacă doriți; eu sînt gata...

Răzbătînd prin stratul de pudră și ruș, pe umerii obrazilor i se aprind pete de roșeață, gura îi miroase a esență de lăcrămioare, minile a cremă, rochia din voal fumuriu — a parfum. Parcă! Moartea mergînd la bal. Peste coafura ei înaltă și complicată, peste părul ei cărunt, ondulat și buclat, și-a pus ceva din dantelă neagră, — ceva spaniol; pe umerii goi cu clavicule imense și-a aruncat o mică șubă din blană albă și ciriltoasă de capră... Studenții se reped după ea în antret. Cel mai înalt și mai slab îi înșfăcă cizmulițele, apoi căzînd într-un genunchi, i le trage cu îndemînare peste pantoforii de atlas negru cu cataramă de strasuri, — și simte un miros de șoarec dinspre subsuoriile ei, atunci cînd actrița se apleacă să-l ajute și, totodată, cu un gest pudic, să-și tragă poala rochiei peste colții albi ai dantelei pantalonilor...

A cîntat și despre norul ce s-a înfîlțit cu tunetul, și despre nu știu ce adăpost — spre adăpost am fost mînați de dîmnezeu » și, cu un deosebit brio, «Te-ăș săruta...». Aici, un critic bătrînor, se ședeia chiar în rîndul întîi, chicotit sarcastic, clătînd din cap foarte semnificativ, ca și cînd ar fi vrut să spună «Nu, mersi, mi e bine cîte scutește-mă...».

Și totuși, el e cel ce s-a făcut de rîs — actrița a avut un succes nemaipomenit, — aplauzele nu se mai sfîrșeau — și a fost silfida să biseze, mai ales de tîneruți simțitori care stătea în picioare, striga din răpăsuți și bătea frenetic din palmele făcute căuș.

1930.

În românește de VALERIA SADOVEANU

POEZIA PROZEI

« Bunin este în timp ultimul clasic al literaturii ruse, a cărui experiență și exemplu nu avem dreptul să le uităm » — nota nu de mult Alexandru Tvardovski, prefăcând ediția în nouă volume din opera scriitorului. Noțiunea de clasic pare a solicita totdeauna o perspectivă istorică, profilată dacă nu peste veacuri, cel puțin peste decenii, iar în cazul literaturii ruse ne situează dintr-o dată undeva în vecinătatea lui Tolstoi și Cehov, în orice caz într-o epocă ce-și află încheierea în 1917. Dar pentru Bunin asemenea coordonate istorice nu sînt într-un totu îndreptățite, ele trebuie să sufere neapărat corectări. Pînă acum cîțiva ani, Ivan Alexeievici Bunin era un scriitor contemporan, de la moartea lui a trecut ceva mai mult de un deceniu. Începuturile sale literare ne duc însă într-adevăr în vremea lui Tolstoi și Cehov, iar destiniul său scriitoricesc nu a evoluat în afara oricărei influențe a acestor doi contemporani, pentru care și Bunin nu a rămas un străin, cu atât mai puțin un necunoscut. În deosebi de Cehov l-a legat o prietenie durabilă, plină de reală și sinceră afecțiune, într-un totu împărtășită și răsplătită prin aceleași sentimente. Mărturie ne stau paginile emoționante, adesea pline de gingășie, dar și lucide, în care Bunin a evocat cu căldură personalitatea autorului *Lievici* cu *vișni*. Bunin, care se afla în deplină maturitate în momentul Revoluției din Octombrie (se născuse în 1870) nu a urmat dezvoltarea generală a literaturii ruse, evoluția ei nouă, care a dat naștere fenomenului literar sovietic. Bunin s-a orientat pe un făgaș lipsit de perspective. Deși rupt de pămîntul său natal, de viața poporului său, Bunin a rămas un mare scriitor un iscusit maestru al limbii ruse, o personalitate de seamă a literaturii ruse, care a înfuriat prin arta sa creația unor prozatori din zilele noastre cum e Iuri Kazakov, Grigori Baklanov, Gheorgii Semionov, Alexandru Soljențin.

Ivan Bunin debutează ca poet (1888) pentru ca din 1894 (odată cu nvela *Tanika*) să se consacre tot mai mult prozei. De fapt scriitorul nu a delimitat niciodată aceste două domenii de activitate literară, socotind desăvîrșite literaturii în versuri și proză « nefiresc și învechit ». « Elementul poetic », declara el, într-un interviu încă în 1912 — este în mod organic propriu operei literare, indiferent dacă este scrisă în versuri sau în proză ». De altfel pînă în ultimele clipe ale vieții sale, în creația lui Bunin, versurile au alternat cu proza. Și deși Bunin este pentru cercul larg de cititori mai ales prozator, în primul rînd prozator, sau poate chiar exclusiv prozator, poetului i se cuvine o prețuire egală, uitarea care l-a cuprins fiind nejustificată și nemeritată.

Ivan Bunin a intrat în literatura rusă într-o perioadă cînd rîndurile ei se îmbogățeau cu nume noi de tineri talenți: Briusov, Balmont, mai apoi Belii, Blok în poezie, Gorki, Kuprin, Andreiev, Remizov în proză. Pe Bunin nu l-au

atrás nici atunci, nici mai tîrziu, căutările moderniste, sau formaliste care-pasionau pe simbolisți, pe aceștiași sau pe futuriști ruși. « Toate acestea sînt creații ale unor inimi moarte. Cînd omul nu are ce spune, vorbește de obicei despre căutările formei, se ascunde sub pretextul stilizărilor, etc. » — spunea Bunin în 1912 răspunzînd la întrebările ziariului *Glasiul Moscoviei*. Concepțiile sale estetice l-au adus între scriitorii realiști grupați în primii ani ai secolului XX în cenacul « Sreda », unde s-a înfrînt cu Veresalev, Kuprin, Andreiev, Telefov. Aici se leagă și prietenia lui cu Maxim Gorki, a cărui personalitate a exercitat și asupra lui Bunin, ca și asupra lui Kuprin sau Andreiev o binefăcătoare înfrîngere. Ivan Bunin își citește nvelile și schițele la ședințele cenacului, își tipărește operele în editura « Znanie », aferentă acestuia, și, sub influența lui Gorki, a unor membri ai grupului « Sreda », sub înfrîngerea evenimentelor politice ale vremii ce-au pregătît revoluția din 1917, vedește simpatii progresiste, înclînări democratice, care vin să contracareze unele concepții perimate, reticente, prejudecate de clasă, datorate mediului nobiliar în care s-a format scriitorul.

Creația lui Bunin dinainte de Revoluția din Octombrie este puternic ancorată în realitățile sociale ale vremii, profund legată de orientările artistice ale prozei rusești din acei ani. Experiența de viață a scriitorului și care conștiința importanței pe care o aveau aceste probleme pentru Rusia de atunci, îi îndeamnă să acorde o atenție deosebită temei satului și temei « culburilor de nobili ». Dealtfel, ca și Lev Tolstoi pînă la un moment dat (ce și-a găsit oglindirea în *Anna Karenina*), Bunin considera țărănimea și nobilimea drept clase cu misiune fundamentală în faurirea unor destine noi ale Rusiei și pleda utopic pentru armonia dintre ele. « Am impresia — mărturisea el în 1911 — că viața și sufletul nobilimii ruse sînt aceiași ca și ale țărănilor, diferența fiind condiționată doar de superioritatea morală a clasei nobiliare. Nicăieri, în nici o altă țară, traiul nobililor și al țărănilor nu este atît de strîns legat ca la noi ».

Satul zugrăvit aproape de toți scriitorii ruși mai de seamă, de la Radicev la Tolstoi și Cehov, apare în paginile lui Bunin într-o lumnă specifică, caracteristică pentru procesele ce se desfășoară în lumea rurală a Rusiei la începutul secolului XX. Amprenta suferințelor, a sărăciei, a mizeriei, a ignoranței, definește tablourile zugrăvite (*Tanika*, *La capătul lumii*, *Pe meleaguri străine*, *Cernoziom*, *Zhar Vorobiov*, *Ardei Zabota*, *Ograda veselă* etc.): înfrîngim scene, culori, portrete, psihologii înrulate cu cele din *Puterea întinerului*, *Țărani*, sau în *Țipa*.

Într-o narațiune sobră, aproape austeră, lipsită de orice colorit liric, cum se întîlnește în alte cazuri la Bunin, nvela *Satul* (1910) realizează, dintr-o suită de scene, momente, destine tipice, o imagine de sinteză, un tablou cuprinzător și totodată profund semnificativ, aproape simbolic. E o monografie, am putea spune a satului rusesc la începutul secolului XX, dar o monografie statică, lipsită de înțelegerea proceselor noi în devenire, de orice încercare de descifrare a perspectivelor reale. Este imaginea unui sat rusesc pe cale de pierire, sfîșiat de contradicții, stăpînit de forțele întinerului, o lume închisă, scufundată în propriul ei abis, care nu pare să fi învîțat ceva din evenimentele revoluționare ale anului 1905. Viziunea unilaterală a lui Bunin, deși autentică și realistă, reiese mai ales prin comparație cu nvela lui Gorki, *Vara*, scrisă pe aceeași temă și în aceeași vreme, dar care înfrîngă satul rusesc în procesul lui de trezire la idealuri revoluționare, de formare a unei conștiințe noi care se ridică birind ignoranța, întinerul, toate relele și mizeria consemnate de Tolstoi, Cehov, Veresalev.

Viața nobilimii ruse apare învăluită într-o lumină crepusculară în nuvelele și schițele lui Bunin (*Anul Nou, Merete Antonovka, Suhodol, Vecinul, Lo izvorul zielelor* etc.). Subliniind într-un interviu, în 1911, că Tolstol și Turgheniev au lăsat încă aspecte nedescrise în istoria nobilimii ruse, Bunin zugrăvește lumea micii nobilimi provinciale, urmărește procesul care se petrecea chiar sub proprii săi ochii, acasă, în conacul părintesc, procesul decăderii, al pieririi, al destrămării « cuiburilor de nobili ». Dar spre deosebire de contemporanul său Alexei Tolstol care, urmînd tradiția lui Satîkîov-Scedrin, zugrăvește acest proces în culori satirice, de pe poziții ascuțite critice, Bunin îl contemplant cu melancolie, cu profundă tristețe. Despărțirea de această lume dragă, apropiată, chiar dacă devine o amintire, o relicvă, îl provoacă sfîșieri. Evocarea ei îmbracă accente lirice, intonații de elegie, ecouri gingașe, poetice. S-a subliniat, și în critica de la începutul secolului XX, și mai tîrziu, că Bunin ca scriitor aparține școlii cehoviene, școala care a reprezentat alături de cea a lui Gorki făgașul cel mai rodnic de dezvoltare a prozei ruse la începutul secolului XX. Este interesant de relevat că Bunin însuși și-a pus întrebarea: « A avut oare Cehov vreo înrîurire asupra mea ca scriitor? » Răspunsul pe care l-a dat a fost: « Nu. Îl admiram, dar n-am cunoscut niciodată dorința să scriu ca Cehov. » Și Bunin adăuga: « Zeul meu era L. N. Tolstol ». Dar totodată scriitorul preciza că relațiile personale, prietenia cu Cehov au lăsat o urmă adîncă în propria sa viață.

Pe plan tematic creația lui Bunin se apropie de cea a lui Tolstol (viața tîrînilor, viața nobiliară) și Cehov (viața tîrînilor, a tîrgurilor provinciale) și diferă aproape total de cea a lui Gorki, în ciuda relațiilor apropiate ce au existat între cei doi scriitori mai ales în perioada 1905–1912. (Bunin mărturisea că a scris *novela Sotul la îndemnul lui Gorki*). În sfera tematicii gorkiene se pot înscrie numai schițele *Domnul din San Francisco* și *Frății*, cea din urmă demonstrînd efemeritatea puterii banului și pe plan mai larg, a lumii iubitoare de bani, o idee precum se știe sîcumpă lui Gorki. În teoriile social-politice și filozofice afirmate de Bunin găsim de asemenea puncte de asemănare cu Tolstol (rolul tîrînilor și al moșierimii în viața Rusiei, de altfel nu trebuie uitat că în cinerea Bunin a fost — nu pentru mult timp e adevărat — adept al « doctrinei tolstoiste »). Dar pe planul realizărilor artistice Bunin se apropie și se înrudește în multe privințe cu Cehov. Nu poate fi vorba de înrîuriri totale, talentul lui Bunin e prea puternic pentru a fi un imitator; ne aflăm în fața unor profunde afinități de temperament literar, de crez estetic, de orientare în creație. Punctele de legătură le stabilim, între altele, predefecția pentru genul scurt (Bunin n-a scris pînă în 1917 nici un roman), maniera sobră, reținută, expresivitatea subtextului, apelul la participarea afectivă a cititorului, lirismul fin, discret. Înșuși prietenia dintre ei este dovadă unor profunde înrîuriri spirituale care nu au putut rămîne străine de creație. Bunin este unul din puținii oameni cîruia Cehov îi făcea confesiuni asupra proiectelor sale cele mai întîme. Iar la rîndul său Bunin, o fire rece, închisă, puțin cam crușă, nu a purtat nici una dintre contemporanii săi, scriitori, mai multă căldură și afecțiune decît lui Cehov.

Revoluția din 1917 a însemnat un hotăr tragic în viața lui Ivan Bunin. Neîntelegînd noul destin pe care și-l făura poporul său, scriitorul a plecat în străinătate, stabilindu-se în Franța. Emigrația l-a aruncat și pe Bunin ca și pe alți scriitori ruși (Al. Tolstol, A. Kuprin, A. Remizov, Marina Tsvetieva

etc.) într-o lume străină, de incertitudine materială, de instabilitate morală, de dramatică zbatere zadarnică, fără scopuri, fără țeluri reale, fără perspective. Sentimentele, faptele, acțiunile lui Bunin față de țara sa au fost în acești ani uneori alterate de prejudecățile de clasă, de ceea ce Gorki numise la el altădată « neurastenita boierească ». Toți acești ani petrecuți în străinătate au fost o dramă zguduitoare, drama unui om care era legat indisolubil prin mil de fire ca fiindă umană și scriitor de pămîntul țării sale, de poporul său și care a rupt sub impulsul unei hotăriri greșite, oarbe, toate aceste legături. Fire închisă, perfect stăpînit pe sine, evitînd confesiunile pe care le socotea umilitoare, sau poate neavînd nici cui să se mărturisească așa cum ar fi făcut-o altădată lui Cehov, Bunin nu se ținînd, nu-și plînge public durul de patric care-l mistule. Trufa, poate una din trăsăturile de caracter care l-au făcut cel mai mult rău, îl împiedică să-și recunoască greșeala și să urmeze exemplul lui Alexei Tolstol sau Kuprin. Dar ici colo, în scrisorile către întîmi mai ales în anii din alunul celui de-al doilea război mondial, transpar aluzii la drama pe care o trăiește, și uneori se conturează chiar eventualele unei hotăriri de întoarcere. Însă toată suferința scriitorului o rostesc mai ales versurile sale pline de înfîințită tristețe. O repetă mereu, cîntînd pînă la capătul vieții «acea tristețe de moarte pe care o ținîu numai eu și Dumnezeu, pe care o tănuiesc tuturor ».

Anii celui de-al doilea război mondial îi aducă noi și grele încercări dar el știe să-și păstreze demnitatea, onoarea, să refuze orice colaborare cu hitleristii. Bătrîn și bolnav, sărac, fără vreo sursă de existență certă, retras într-un oraș din sudul Franței, Bunin își reconsideră sentimentele și atitudinea. Dragostea de țară, durul de ea, solidaritatea cu poporul său supus unor încercări grele, domină asupra unor prejudecăți de clasă și schimbă optica lui Bunin. Mărturiile temeinice ne vorbesc nu numai de simpatia sa pentru poporul sovietic, dar ni-l înfățișează oferind adăpost în casa sa unor prizonieri sovietici evadați din lagărele hitleriste ca și unor luptători din Rezistența franceză. După terminarea războiului, Bunin primește cetățenia sovietică, relațiile sale cu scriitorii sovietici, dar la vîrstă sa înaintată nu mai poate fi vorba de recuperare totale și hotăriri radicale. În 1953, Bunin moare.

« Tristețea de moarte » ce a stăpînit sufletul lui Bunin în toți anii de emigrație, drama lui sfîșietoare, a imprimat și creației sale din această perioadă trăsături speciale.

Spre deosebire de alți scriitori ruși, emigrați ca și el (Kuprin, Remizov, Smelev) Bunin și-a cucerit un prestigiu european, ba chiar mondial, căruia conferirea premiului Nobel în 1933, l-a sporit rezonanța, contribuind totodată și la o anumită stabilitate morală și materială, bine venite în situația în care se afla scriitorul. De asemenea, în comparație cu confrășii săi, Bunin muncete mult mai intens, publică mult mai mult. În anii de după Revoluția din Octombrie, creația sa se îmbogățește cu numeroase nuvele și schițe (reunite în culegeri ca *Trandafirul Erihanului*, *Dragostea lui Mitea*, *Insolație*, *Gopacul Domnului*, *Alai întunecate*, apărute în limba rusă și în alte limbi, în diferite edituri din Paris, Bruxelles, Berlin, Roma, New York), cu romanul autobiografic *Viața lui Arseniev*, cu multe poezii, cu traduceri din literatura universală etc. Dar după cum în viața de toate zilele scriitorul duce o existență retrasă, închis ca într-o gîoace, torturat și adîncit asupra propriului său destin, indisolubil legat de țara sa, care acum este depărtată, străină, neînțeleasă, tot astfel și creația sa ne apare cu un orizont închis, ca un tîrîm vîjîit din basme, încremenit, în care totul trăiește în trecut. Creația lui Bunin de după

Revoluție oferă un spectacol aproape unic. Scriitorul a întors spatele contemporaneității, s-a cufundat în întregime în trecut, el nu mai aude nici un glas, nici o chemare, trăiește numai în amintiri. În jurul lui clocește o lume cu care el ar trebui să vină în contact, Parisul, Franța, Europa înspăimântată de spectrul fascismului, anul 1933, războiul din Spania, ocupația Franței de către hitleriști. Dar în creația lui Bunin vom căuta zadarnic eouri ale acestor evenimente. El rela firele unei istorii apuse, evocă oameni, fapte dintr-o lume ce a murit, reînvie vechile conace boieresti, cîntă stepa, pădurea, iernile geroase, tot ce era Rusia de altădată, dragă lui. Și aceasta dă operelor lui Bunin din perioada emigrației, strălucirea puțin tristă pe care o au uneori piesele de muzeu.

Un lirism profund, unit cu melancolia, domină toată creația lui Bunin de după 1917. Regretul, remușcarea, durerea despărțirilor, neîmplinirea vișurilor, sfîrșiturile tragice, formează climatul spiritual în care trăiesc eroii și autorul.

Și în poezie și în proză, Bunin stăruie în acești ani asupra a două probleme: iubirea și moartea. Mai mult decît oricînd înainte, iubirea este acum prin definiție tragică (nuvelele *Dragostea lui Mitea*, *Alei întunecate*, *Procesul ofiterului Elaghin*, *Corbul*, *Natalie*, *Rusea*, *Noaptea pe mare* etc.). Nici în anii tineretului nu găsim în opera lui Bunin triumful dragostei ferice, senine, optimiste. Acum însă coloritul sumbru însoțeste inevitabil orice poveste de iubire. Gîngășă, pură sau pasională, iubirea rămîne întotdeauna urmărită de un destin tragic și sfîrșitul ei cel mai frecvent este moartea. Bunin privește cu curaj, cu anumită stăpînire și liniște moartea, ca pe un sfîrșit firesc, pentru care intelectualul și omul de creație nu poate să nu fie din punct de vedere rațional pregătît. Dar totodată el nu se poate elibera de o anumite tristețe, cu atît mai sfîșietoare cît mereu simțim plîndind, chiar dacă nemărturisit, sentimentul durerii în fața unei existențe neîmplinite, ratate, pornite pe un făgăș greșit.

Dar totodată este uimitor cum această lume a evocărilor, a reflecțiilor din amintiri, a reînvierii unor figuri, peisaje, fapte percutate cu decenii în urmă, trăiește sub pana lui Bunin încens, viguros, plastic, în culori vii, în trăsături autentice, cu științelor neobișnuite, cu o prospectime pe care în mod obișnuit o dă numai contactul nemijlocit cu realitatea. Puterea de recreare, de rechemare din amintiri, memoria artistică fenomenală a scriitorului rus au impresionat totdeauna pe exegeții săi și recent un nou omagiu i-a adus Alexandr Tvardovski.

În paginile scrise de Bunin, după 1917, grăiesc a visurilor dulci și amare despre trecutul în care va trăi pînă la mormînt sufletul scriitorului. În ele reînvie cu toată precizia culorilor, nuanțelor, umbrelor și luminilor, zgomotelor, mișcărilor, Moscova primăvăratecă, cu Kremlinul luminat de soarele în asfințit, ... cu Pokrovka răsînd de dangătul clopotelor, blagoslovind truda de o zi a oamenilor), cu Bulevardul Arbat și Tver, străjuit în depărtare de monumentul lui Pușkin, Petersburgul cu ceturile și gerurile lui, Crimeea, Caucazul cu frumusețile lui exotice, ca și natura modestă, timidă a Rusiei de mijloc, viața provinciei lipsită de strălucire, domoasă, dar de un farmec deosebit în simplitatea ei patriarhală, pe care scriitorul a recreat-o cu vigoare unică în una din operele sale tirzii *Viața lui Arseniev*.

Bunin, care în tinerețe vădise înclînări spre pictură și muzică, a adus în scrisul său virtuți artistice proprii ambelor domenii. Spre deosebire de Kuprin care este un povestitor, care știe să construiască o narațiune intere-

santă, captivantă, să istorisească o întîmplare, un fapt de viață, Bunin, întotmai ca și Cehov, acordă mai puțină importanță subiectului, intrigii. Nuvelele sale trăiesc prin descrieri: prin peisaje, portrete, evocări, prin zugrăvirea atmosferei, prin desvăluirea psihologiei personajelor. Aceste descrieri sînt totdeauna foarte precise ca la Cehov, dar spre deosebire de Cehov, foarte complexe, dese, încărcate de elemente sonore, coloristice, ba chiar ofensive, contopite într-un alaiu unic, viguros și original. Elegia («culturilor de nobili») se concretizează în mirosul merelor tîrziu de toamnă, asociat cu miresmele frunzelor căzute, cu parfumul mierii, cu prospețimea dimineților de toamnă, cu nuanțele aurii sau ruginii în care se înveșmîntează livada, cîmpia, cu sfîrșitul crăuțelor ce pleacă la tîrg încărcate cu roade. Spre deosebire de descrierile monocrome, laconice ale lui Cehov, cele ale lui Bunin urmăresc detalizarea și fixarea fiecărui amănunt în ceea ce are specific, determinant. Dacă Cehov se mulțumește să spună: «Soarele cobora la asfințit» sau «lumina zilei se stingea treptat», Bunin scrie: «Soarele roșu ca vinul atîns orizontul înceșoș, se subție, luă formă unei mitre de foc... se grăbea tot mai mult — părea că marea îl sugă — se micșora, se micșora mereu, pînă ajunsă ca un tăciune aprins, tremurîu o clipă, apoi se stinse, iar după ce se stinse, pămîntul întreg se învâlui în umbra unei tristeți.» Înruindindu-se cu Gogol prin bogăția, varietatea și pitorescul culorilor, cu Tolstoi prin concretețea palpabilă a lumii, dar păstrînd totuși totdeauna, ca Cehov, o anumită măsură, o sobrietate înăscută, Bunin realizează o proză cu mari și variate valențe poetice. El nu este numai un colorist sau un scriitor cu un rar talent de evocare a determinărilor olfactive ale lumii materiale. Întotmai ca și Tolstoi sau Turgheniev, ca Cehov sau Gorki, el minulește o frază muzicală cu înțonații ritmice, apropiată prin amplexarea ei de cea tolstoiană. E un scop urmărit conștient, încă din tinerețe, ce duce la fuzionarea limbajului poeziei cu cel al prozei. «Limba poeziei trebuie să se apropie prin firesc și simplitate de cea a limbajului vorbit, iar stilul prozei trebuie să capete muzicalitatea și supletea versului» — declara Bunin.

Bunin a fost întotdeauna un scriitor de o mare exigență artistică. Pe măsură ce anii trec, el își cizează tot mai mult procedeele artistice. În perioada a doua a creației sale, talentul său, pe care Gorki îl asemuie cu «argintul mat», capătă strălucirea desăvîrșirii. Scriitorul tinde tot mai mult spre o proză saturată de poezie, în care elementul captivant, exterior, să fie redus la minimum, iar resursele lăuntrice să capete o expresie cît mai condensată, mai sintetică. Așa se naște seria de miniaturi la care Bunin lucrează în preajma lui 1930 (*Trăsura*, *Ucișoșul*, *Elefantul*, *Capul de vițel*, *Povestea unui cocoșot*, *Tinerețe*, *Valoa* etc.).

În ultima sa schiță, *Bernard*, scrisă cu cîteva luni înaintea morții, folosind cum o mai făcuse și altădată («Mi frumoașă decît soarele, Creierul lui Voltaire, Roma) teme livresci, Bunin încheie bilanțul vieții sale. Referindu-se la eroul lui Maupassant, marinarul Bernard care moare spunînd: «Je crois bien que j'étais un bon marin», Bunin spune: «Puține zile mi-au mai rămas pe pămînt... dar odată cu viața Dumnezeu a dat fiecăruia din noi un talent, impunîndu-ne datoria sfîntă de a nu-l îngropa în pămînt... Cred că în calitatea mea de scriitor am dreptul să spun despre mine în aceste ultime zile cuvinte asemănătoare cu cele rostite de Bernard înainte de moarte.»

Deasupra greșelilor și rătăcirilor omului pentru care cel mai mult, cel mai dureros a plătit el însuși, se înalță atîntuși, scriitorul Bunin, căruia îi este hărăzit un loc de frunte în istoria literaturii ruse și europene.



VIRGINIA WOOLF

«Dar acum, în această odaie în care intru fără să bat, lucrurile sînt spuse ca și cum ar fi fost scrise. Mă duc la bibliotecă. Dacă am chef, citesc o jumătate de pagină din ceva. N-am nevoie să vorbesc. Dar ascult. Sînt uimitor de treaz. Nu, desigur, nu ușor se poate citi poemul acesta. Pagina e pe alocuri terfelită și întinată, și ruptă și lipită cu frunze vechede, cu flșii de verbină ori indrușaim ! Să citești poemul acesta, ți-ar trebui miriade de ochi, asemeni unor anume lămpi ce, la miezul nopții, cad pe lespezile apei lunecătoare în Atlantic, la ceasul cînd, poate, numai lujerul unei alge îi înfloară fața, sau valurile se cascadează năpraznic și un leviatan își împinge umerii din genune. Trebuie să lepezi sila și pisma și să nu te rupi. Să ai răbdare și nemărginită grijă și să lași pieritorul freamăt al gingașelor picioare de păianjeni pe o frunză, ori susurul apei în vreo țevă nelsemnată, să se desfacă de asemeni. Nimic nu-i de respins prin teamă sau groază. Poetul care-a scris această pagină (pe care o citesc cînd ceilalți stau de vorbă), s-a născut. Ea n-are virgule, nici punct-și-virgule. Stihurile nu curg în bătaie firească. Mare parte-i prostie curată. Îndoiește-te, dar aruncă-ți fereala în cele patru vînturi și, cînd ușa se deschide, cuminecă deplin. Plîngi, de asemenea, cîteodată; tot așa, retează fără milă cu o fălămă din briciul unui fir de iarbă, mugurii tari de tot felul. Și așa (în timp ce ei stau de vorbă) lasă-ți plasa să coboare adînc și mai adînc și trage-o apoi ușurel și scoate înșfîrșit la față ce spune el și ce spune ea și fă poezie ».

Moartea moliei

Moliiilor care zboară ziua n-ar trebui să li se spună tot molii; ele nu ne atîta acea plăcută senzație de întinate nopți tomnatice și boboci de iederă pe care obișnuții fluturași cu aripioare galbene pe dedesubt, adormiți în umbra perdelei, ne-o stîrneau fără gres, todeauna. Sînt făpturi hibride, nici voioase ca fluturii și nici posomorite ca adevăratele reprezentante ale speciei. Și totuși, molia aceea cu aripile ei înguste, de culoarea flinului, tivite cu ciucuri în aceeași nuanță, părea să se bucure de viață. Era o dimineată plăcută, în miez de septembrie, o dimineată caldută, îmbietoare și totuși cu aerul mai aspre decît cele din lunile de vară. Plugul și începuse să scurme ogorul din fața ferestrei, iar în urma brăzdarului, pămîntul rămînea presat și neted, lucind de umezeală. Atîta putere de viață se revărsa în valuri dinspre cîmp și dinspre dealurile din depărtare, încît era greu să-ți tii ochii plecați doar asupra cărții. Pînă și ciorile se adunaseră la una dintre serbările lor anuale; se roteau printre virfurile copacilor și se strînseseră atîtea, încît părea că o plasă uriașă, cu mii de noduri negre, fusese aruncată în văzduh; iar după cîteva minute, plasa aceasta se lăsă domol peste copaci pînă ce fiecare crenguță păru înzestrată în capăt cu un nod negru. Și-apoi, dintr-o dată, plasa fu iarăși zvrîlită în aer, cuprinzînd acum un cerc și mai întins, însoțită de strigăte și chemări nenumărate, de parcă aruncarea în văzduh și așezarea domoală peste virfurile copacilor ar fi însemnat o încercare teribil de pasionantă.

Aceeași energie care însuflețea ciorile, plugarii, caii și chiar, parcă, înălțimile netede și golașe din depărtare o mîna și pe molie să se zbată de la o margine la cealaltă a ochiului de geam. Ar fi fost cu neputință să n-o privești. Fiindcă, într-adevăr, îți dădea seamă că încerci un simțămînt ciudat de milă pentru sărmana făptură. În dimineata aceea căile către deslătare păreau atît de nenumărate și de felurite, încît să ai din viață doar pătîcica menită unei molii, și încă unei molii de zi, însemna o soartă cruntă, iar înfrigurarea cu care se străduia să soarbă cît mai deplin bieteile-i bucurii devenea patetică. Zbură cu vigoare către un colț al spațiului ce-i era rezervat și, după ce zăbovi acolo o secundă, zbură de-a curmezișul, spre celălalt. Ce altceva îi mai rămînea decît

să zboare pînă la al treilea și apoi la al patrulea? Asta era tot ce putea să facă, deși dealurile se întindeau în depărtări nemărginite, cerul era necuprins, în zăre se deslășeau fumurile caselor și din cînd în cînd se auzea glasul romantic al vreunui vapor pornit pe mare. Ce avea puțința să facă, făcea. Dacă te uitai la ea, aveai impresia că o fibră foarte plăpîndă dar pură din uriașă energie a lumii fusese strecurată în trupul ei gingaș și micuț. De cîte ori străbătea ochiul de geam, aveam senzația că mi se arată o scîlcire din lumina vieții. Era o licărire de viață, sau nu era nimic.

Totuși, fiindcă era atît de mică și o formă atît de primară a energiei ce năvălea pe fereastra deschisă și-și croia drum prin atîtea nenumărate și înclinate coridoare ale minții mele și a minții altor ființe omenesti, parcă răspîndea în jur ceva tot atît de minunat pe cît de patetic. Părea că și cum cineva ar fi luat un strop de viață pură și, după ce îl înveșmîntase cît mai dălan cu puțință în puf și pene, l-ar fi pus să danseze și să salte în zigzag spre a ne arăta adevărata natură a vieții. Văzute astfel, lucrurile nu pot să nu pară stranii. Omul e în stare să uite totul despre viață cînd o vede îngheboșată și codrîțată și plină de zorzoane și amenințată de atîtea piedici, încît trebuie să se miște cu cea mai mare precauție și demnitate. De asemenea, gîndul la nesfîrșitele forme pe care le-ar fi putut lua viața, dacă el s-ar fi născut sub orice altă înfățișare, îl face pe om să se uite cu un soi de milă la măruntele lui isprăvi.

După o vreme, obosită, ai fi zis, de dansul de pînă atunci, molia s-a așezat la soare, pe cerceveaua ferestrei, și cum ciudatul spectacol luase sfîrșit, am uitat de ea. Ceva mai tîrziu, cînd am ridicat ochii, mi-a atras din nou privirile. Încea să-și rela dansul, însă părea ori prea amorțită, ori prea stîngace pentru a mai putea să facă altceva decît să tremure la marginea de jos a ochiului de geam; și dacă a încercat să zboare pe întinsul sticlei, a căzut. Cu gîndurile dușe auzite, i-am urmărit o vreme eforturile zadarnice, fără să cuget la ele, dar în chip inconștient așteptam s-o văd relundu-și zborul, așa cum aștepti ca un motor oprit pentru o clipă să-și continue bătăile și nici nu te gîndești la pricina opririi. A încercat de vreo șapte ori, probabil, apoi a luncat de pe cercevea și bătînd din aripi s-a prăvălit pe spate, peste tocul ferestrei. Poziția aceea jalnică mi-a trezit atenția. Mi-a fulgerat prin minte gîndul că trece prin grele încercări; nu mai era în stare să se ridice; picioarele îi zvîcneau neputincioase. Apoi, după ce am întins un creion pentru a o ajuta să-și îndrepte poziția, mi-am dat seama că atît cădere cît și stîngăcia arătau apropierea morții. Am lepădat din mîna crenolul.

Picioarele s-au zbatut încă o dată. M-am uitat în jur ca și cînd aș fi căutat dușmanul împotriva căruia lupta. Am privit afară. Oare ce se petrecuse acolo? Probabil era vremea amiezii și munca la cîmp conținea. Tăcerea și nemiscarea se înstăpîniseră în locul animației de mai înainte. Păsările își luseră zborul plecînd să-și caute hrana prin preajma pîrîsișelor. Caii stăteau neclintîți. Dar

forța de mai înainte rămânea întreagă pe loc, Ingrămadită pretutindeni dincolo de zidurile odăii mele și la fel de indiferentă, de impersonală, fără să aștepte vreo întâmplare anume. Într-un fel sau altul era potrivnică plăpândeii molii de culoarea finului. Orice încercare de a o ajuta ar fi fost inutilă. Nu-ți rămânea decât să privești nemaipomenitele eforturi făcute de acele piciorușe subțiri împotriva puterii ce se apropia și care ar fi fost în stare, de i-ar fi venit chef, să nimicească un întreg oraș, și nu numai un oraș, ci nesfârșite mulțimi de oameni; nimic — știam bine — nu poate sta împotriva morții. Și cu toate astea, după un răgaz împus de sleirea puterilor, picioarele porniră din nou să se zbată. Era măreată această ultimă împotrivire, și atât de frenetică, încât până la sfârșit molia izbuti să se întoarcă pe picioare. Simpatiile mele, bineînțeles, erau pe de-a-ntregul de partea vieții. Dar totodată, într-o clipă când nimeni nu se afla de față pentru a cunoaște sau a se înduioșa de cele întâmplate, uriașul efort al nelăseării molii, ridicat în calea unei puteri atât de copleșitoare și menit să păstreze un bun de nimeni altcineva pretuit și de nimeni altcineva apărât, m-a impresionat în chip straniu. Încă o dată am văzut viața ca pe o limpede boabă de rouă. Am luat iarăși creionul, deși știam că nu va folosi la nimic. Și chiar în clipa când îl ridicam, s-au arătat și neîndoielnicele semne ale morții. Trupul s-a destins și deodată a împietrit. Lupta se încheiase. Biata făptură nelăseată aflate ce este moartea. Pe când priveam la molia pierită, măruntul triumf lătrălnic al unei puteri atât de nemăsurate asupra unui potrivnic atât de firav m-a umplut de uimire. La fel de stranie pe cât îmi păruse viața cu cîteva minute mai înainte, mi se părea acum stranie moartea. Molia așezată pe picioare zăcea în clipa aceea cu o înfățișare cuvioasă și resemnată. Părea să spună: O, da, moartea e mai tare decât mine.

În românește de DUMITRU MAZILU

Timpul trece

1

- Ei bine, o să vedem ce curs vor lua lucrurile în viitor, spuse domnul Bankes, venind de pe terasă.
- S-a întunecat de tot, nu se mai distinge nimic, observă Andrew, venind de pe plajă.
- Nici nu mai poți spune care-i marea și care-i pămîntul, adăugă Prue.
- Lăsăm lampa aprinsă? Întrebă Lily în timp ce-și scoteau pardesiile.
- Nu, dac-au venit cu toții nu-i nevoie, răspunse Prue. Andrew, strigă apoi întorcînd capul după el, stinge lumina în hol!
- Una cîte una, luminile se stinseră. Doar lumînarea domnului Carmichael, căruia îi plăcea ca înainte de culcare să citească din Virgiliu, se stinsese mult mai tîrziu decît celelalte lumini.

2

Și astfel, cu toate lămpile stinse, cu luna pierită, și cu ploaia subțire care bătea în acoperiș, totul fu înecat într-un potop de imensă întunecime. Părea că nimic nu va putea supraviețui acestui val, acelei năvale de întuneric care, infiltrîndu-se pe gaura cheii și prin crăpături, se furia pe după jaluzele, se strecura în odăile de dormit, înghitea ici un lăvoar și o cană, colo un vas cu dalii roșii și galbene, dincolo muchiile ascuțite și conturul masiv al unui scrin. Dar nu dizolva numai mobila; cu greu ai fi putut desluși ceva dintr-un trup sau dintr-un spirit care să te îndreptățească să afirmi « Asta e el » sau « Asta e ea ». Uneori, se înălța cîte o mîină, gata parcă să apuce sau poate să prevină, ori se auzea un gemăt, sau cineva rîdea tare, ca și cum ar fi împărțit o glumă cu neantul.

În salon, în sufragerie, pe scară, nu se clintea nimic. Doar cîteva pale de aer, desprinse din caierul vîntului, pătrundeau prin balamalele ruginite și lemnăria umflată de umezeala mării (de fapt casa era destul de subredă), se furiau prin colțuri și-și făceau drum înăuntru. Aproape că și le puteai închipui răbîndind în salon, iscodind și mirîndu-se, jucîndu-se în treacă cu firea de tapet care afirma rupt, întrebînd-o dacă mai are de gînd să atîrne multă vreme, și cînd o să cadă? Apoi, luîndu-și ușor pe pereți, treceau mai departe, îngîndurate, de parc-ar fi întrebat trandafirii roșii și galbeni de pe tapet dacă au de gînd să se ofilească, și porneau să cerceteze (cu încetineală, pentru că aveau destul timp) scrisorile rupte din coșul de hîrtii, florile, cărțile, tot ce li se oferea. Și întrebau: erau prieteni? erau dușmani? Și cît aveau să dureze?

Raze fugare de lumină trimise de vreo stăaie brusc dezgolită, de vreun vapor pribeg, ori chiar de far, schiind o creastă argintată pe trepte și pe covoras, călăuziră jucăușele pale de vînt să urce scară și să iscodească pe oșile odăilor de dormit. Dar aici, de bună seamă, trebuie să se oprească. Urice de trecătoare și friabile ar fi fost toate cîte le înfîlșisese pînă acum, cele aflate aici erau de neclintit. « Aici », li s-ar putea spune licăririlor fugare și palelor de vînt care respirau și se apleau curioase chiar desupra paturilor, « aici nu puteți nici atinge, nici distruge ». Drept care, cu un aer obosit și spectral, de parcă ar fi avut degete diafane ca fulgul și persistența străvezie a fulgilor, ar arunca o privire, una singură, către ochii închiși, către degetele înleștate în gol, și-ar strînge, ostenite, veșmintele pe trup și s-ar face nevăzute.

Și astfel, tot adormind și frecîndu-se de lucruri, se îndreptară spre fereastra de la scară, spre odăile de dormit ale servitorilor, spre lăzile din pod; la coborîre, aruncară o pată de lumină albă peste meriele de pe masa din sufragerie, înfiorară petalele transdărilor, se opriră o clipă în fața picturii de pe sevale, mătură covorul de pe scară și suflară puțin nisip pe podea. Intr-un stîrziu, renunțînd, se opriră toate deodată, se adunară toate deodată, suspirară toate deodată; toate deodată sloboziră un valet fără rost, căruia îi răspunse o ușă de la bucătărie: se deschise larg, nu intră nimeni, se închise cu o bufinătură.

(Aici, domnul Carmichael, care citea din Virgiliu, suflă în luminare. Era trecut de miezul nopții.)

3

Dar, pînă la urmă, ce înseamnă o singură noapte? Un scurt interval, mai ales cînd întinericul e atît de grăbit să se limpezească, cînd pasărea-i atît de grăbită să cînte, cocșul să trîmbiteze și, asemeni unei file care se întoarce, o licărire verzuie tresaltă iute în bucia unui val. Și totuși, urmează noapte după noapte, lăuna are o rezervă de nopți pe care le distribuie egal, uniform, cu degete neobosite. Se lungesc și se întindec. Unele dintre ele poartă în creștet aștre luminoase, tipii de argint. Copacii de toamnă, răscolți, prind scîlpirea drapelilor zdrențuite care-și poartă strălucirea în penumbra răcoaselor subterane ale catedralelor, unde, litere de aur săpate în file de marmură istorice, despre o moarte în bălăie, despre case care se albesc și se calcinesc de departe, în nisipurile Indiei, Copacii de toamnă scînteiază sub clarul de lună gălbui, în lumina lunii de vremea secerîșului, lumina aceea care înmoaie tăria muncii și netezește mîrștea și toamnă albăstrăie în undina care clipotește la țarm.

S-ar părea că bunătața divină, mișcată de pocianța și de întreaga strădanie a omenirii, a dat cortina la o parte dezlănțuind în spațiile ei, pentru o singură clipă, distinct, iepurele la pîndă, valul unduind, vaporul legănîndu-se, toate cîte, dacă ne vom arăta vrednici, vor fi ale noastre, pe vecie. Dar vai, divina bunătațe, apucînd de sfîrșit, trage cortina; nu i-a fost pe plac; își ascunde comorile pe după o perdea de grîndină iute, și atîta le sfărîmă și le învîlmășește încît pare cu neputință ca armonia lor să se mai refacă vreodată, pare cu neputință să mai închegeam vreodată un tot desăvîrșit din cioburile lor sau să cîștigăm din frînturile rispite slova limpede a adevărului. Căci pocianța noastră ne-a cîștigat doar dreptul de a întrezări în fugă, iar strădania noastră, doar dreptul la un scurt răgaz. Nopțile sînt acum bîntuite de vînt și ruina; copacii se chircesc, se încovoiează și frunzele se împrăstie în neșir, pînă ce tapetează toată pajistea, pînă ce se adună grămizi în șanțuri și astupă burleanele și se risipesc pe potecile ude. Marea se zvîrcolește și se sparge; și dacă vreunul dintre cei cuprinși de somn, căruia i s-ar năzări că ar putea afla pe țarm răspuns la îndoi-

lile care-l frîmîntă sau vreun tovarăș de singurătate, ar zvîrli într-o parte păturile și ar coborî să străbăta plaja, nici o umbră cu chip de bunăvoință și solitudine divină nu i s-ar înfățișa în drum, pentru a aduce rînduială în noapte și a face ca lumea să reflecte cuprinsul sufletului. Mîna i s-ar chirci în propriu-mîna; vocea i-ar muși în ureche. Și s-ar părea că e aproape lipsit de rost ca în atîta haos să-și nopții întrebările: ce, și pentru ce, și din ce pricină, care l-au ispitit pe cel cuprins de somn să-și părăsească patul ca să aștepte un răspuns.

(Domnul Ramsay, într-o dimineață întunecată, poticnindu-se în drum, a întins brațele, dar cum doamna Ramsay murise subit cu o noapte înainte, a rămas cu brațele întinse. Le deschisese în gol.)

4

Și așa, cu casa pustie și ușile zăvorâte și saltelele făcute sub, palele răzele de vînt, solii ale unor mari oștiri, răbufnea înăuntru, suflau peste scînduri goale, ciuguleau și se vinzoleau, fără să înfîlșească în dormitor și în salon nimic să le opună rezistență, nimic decât fișii de tapet care fluturau, lemnie care scîrțiau, picioare de mese, oale, și farfurii minjite, afumate, crăpate. Doar ceea ce oamenii împrăștiaseră și lăseseră în urma lor — o perche de pantofi, o șapcă de vîntoare, cîteva cîmăși și vestoane decolorate, uitate în dulap — doar acestea păstrau forma umană și aminteau, în pustietate, cum odinioară auverseră conținut și viață; cum odinioară două mîini înnoaderă șiruri; cum odinioară oglinda adăpostise un chip, adăpostise o lume concavă în căsușul căreia se mișca o siluetă, o mîna scînteia, se deschidea ușă, năvăleau înăuntru, zbenguindu-se, copiii, și apoi iarăși ieșeau. Acum, zi după zi, lumina, reflectîndu-se în oglindă ca o floare în apă, își răsfrîngea propria imagine clară pe peretele din față. Numai umbrele copacilor înfiorate de vînt, făcînd plecăcuiri pe perete, întunecau o clipă elestele în care lumina își oglîndeia chipul; sau pasări în zbor trimiteau cîte o pată de umbră tremurătoare pe podeaua dormitorului.

Astfel sălășluia frumusețea și liniștea, alcătuită împreună însăși înfățișarea frumuseții; o formă din care viața se irosise; solitară ca un lac în seară, întrezărit în depărtare de la fereastra unui tren, mistuindu-se atît de repede, încît lacului, estompat în seară, nu i se fură solitudinea, cu toate că privirea s-a lăsat o clipă asupra-i. Frumusețea și liniștea își dădău mîna în dormitor, și printră cîmile înfășurate în giulgiu mortuar și scaunele înfășate în huse, nici măcar iscoada vîntului și butul catifelei și umed al brizei de mare, frecîndu-se, adormînd, reluînd și repetîndu-și întrebările — « Ai să te oșleşti? Ai să te sfîrșești? » — nu izbuteau să tulbure pacea, indiferența, atmosfera de plenitudine pură, de parcă întrebările pe care le puneau, abia de meritau răspunsuri: « vom dăinui ».

Părea că nimic nu ar putea întuneca această imagine, întina această nevinovăție, sau cînti mania de tăcere asternută peste încăperea pustie, mania care, săptămîna după săptămîna, prinsese în țesătura ei tipetele de deznădejde ale păsărilor, sirenele vapoarelor, zumzetul și bîfzitul cîmpului, lătratul unui cîine, strigătul unui om, le țesuse și apoi le împăturise tăcut în jurul casei. Doar o dată a sîrit o scîndură de pe palier; o dată, în toată nopțile, cu un bubuit, cu un trocnet, asemeni unei stînci care după veacuri de imobilitate s-a despicat din munte și s-ar prăvăli zdrobindu-se în vale; și un fald al mantiei de tăcere s-a desprins și a fluturat încoace și încolo. Apoi s-a lăsat din nou pacea; și

umbra a tremurat : lumina s-a închinat venerind propria ei imagine de pe peretele dormitorului ; cînd doamna McNab, rupînd vîlul tăcerii cu mini care poposiseră în cazanul cu rufe, măcinîndu-l cu ghețe care călcase în pietriș, veni, așa cum fusese instruită, să deschidă toate ferestrele și să deretice prin odăile de dormit.

5

În timp ce se legăna (pentru că avea tangai, ca un vapor pe mare) și privea pe furis (pentru că ochii ei nu se opreau niciodată asupra unui obiect anume, ci aruncau lungi ocheadre furșe, care contestau bațjocura și furia lumii — doamna McNab era nătîngă și știa acest lucru), în timp ce se ținea de balustradă și-și transporta sus propria persoană și plutea legîndu-se dintr-o cameră în alta, cînta. Frecînd cristallul oglinzii lungi și privindu-și cu coada ochiului balanșul siluetei, un sunet îi scăpă de pe buze — un cîntec care poate că răsunase vesel pe scenă în urmă cu douăzeci de ani, fusese fredonat și se dansase după el, dar care acum, venind de la această femeie de serviciu, fără dinți și cu bonetă, era golit de înțeles, era ca înșuși glasul stupidității, ridicolului, perseverenței călcătă în picioare dar ridicîndu-se mereu ; așa înct, în timp ce se balansa ștergînd praful, deretîcînd, părea să spună cum totul nu era dect un lung necaz și o lungă bătaie de cap, cum totul nu era dect să te scoli și apoi să te culci din nou, să scoți lucrurile și apoi să le pui din nou la loc. Nu era ușoară și comodă lumea asta pe care o cunoștea îndepărate de șaptezeci de ani. Oboseala o girbovise. Oare cît, se întinde, stînd în genunchi, scriînd din încheieturi și gemînd și frecînd dușumeaua sub pat, oare cît o să mai dureze ? Dar se opintea în picioare, se smulse din loc și, din nou, cu ochadele ei furșe care lunecau și evitau să se fixeze chiar asupra propriului ei chip și propriilor ei necazuri, se propti cu gura căscată în fața oglinzii, zîmbind fără rost ; apoi începu din nou să se hîtîne și să se opintească, ridicînd saltelele, așezînd portelanuri, privind cu coada ochiului în oglindă, din nou, cu ochadele ei furșe, își avea și ea consolațiile ei, de parcă într-adevăr bocetul ei funebru se îngemăna cu vreo înconșoribilă speranță. Viziuni de fericire trebuie să i se fi arătat la cazanul de rufe ; sau în legătură cu copiii ei (și toți doi erau oameni de cea mai joasă speță, iar unul o părăsise) ; sau la cîrciumă, cît trăgea la măsă ; sau în timp ce cotrobăia printre mărunchișurile din sertarele ei. Trebuie să fi existat vreo spărtură în beznă, în adîncul tenebelor vreun canal deschis prin care se scurgea doar altă lumină cît să-i încrețească fața într-o schimonoseală de zîmbet la oglindă, și s-o determine, cînd se pornea iar pe treabă, să molfăie vechiul cîntec de music-hall. Între timp, misticii, vizionarii, străbateau plaja, stîrneau apă dintr-o băltoacă, se uitau la o piatră și se întrebau : « Ce sînt eu ? Ce este asta ? » și deodată, un răspuns li se acordă prin grație divină (ce răspuns, n-ar fi putut să spună) ; așa înct, deodată, simțiră căldura în ger și tîlnă în pustiu. Dar doamna McNab continua să bea și să sporovălească, la fel ca și pînă acum.

6

Primăvara, fără o frunză din care să cîntecască, dezgolită și luminoasă ca o fecioară aprigă în castitatea ei, distanță în neprihănirea ei, s-a așternut pe cîmpuri, cu ochii larg deschiși, cu atenția încordată, și cu totul nepăsătoare de ce făceau sau gîndeau spectatorii.

(Prue Ramsay, condusă la oale de tălăi ei, se măritase în mai. Era lucrul cel mai potrivit, spuneau oamenii. Și ce frumoasă era ! — mai adăugau.)

Pe măsură ce se apropia vara și serile se lungeau, celor fără de somn, celor plini de speranță care străbăteau plaja, stîrînd băltoace, li se înfășurau vedeni cumplite de ciudate — vedeni de carne prefăcută în atomi răspîndiți de vînt, de stele aprinse în inimile lor, de stîncă, mare, nor și cer îngrămădit înadins laolaltă pentru a închea pe dinafară înfrînturile împrăștiate ale viziunii lăuntrice. În oglinzile acelea, în spiritul oamenilor, în băltoacele acelea de apă stătută, în care norii se reflectă pentru totdeauna și din care se nasc umbrele, visurile dănuile ; și ar fi fost cu neputință să rezisti straniului mesaj pe care păreau să-l transmită fiecare pescăruș, fiecare floare, copac, bărbat și femeie, ba chiar și țărîna albă (să-l transmită dar să-l și retragă pe loc, îndată ce puneai întrebări), și anume că binele triumfă, fericirea precumpănește, ordinea e stăpînă ; ar fi fost cu neputință să rezisti extraordinarului îndemn de a rătați încoace și încolo în căutarea nău și știu căruți bine absolut, a unui cristall de intensitate, străine de bucuriile domestice cunoscute, de virtuțile care ne sînt familiare, ceva îndepărtat de procesele vieții știute, solitar, dur, luminos, ca un diamant în nisip, care i-ar aduce posesorului său siguranța. Dealtminteri, imblînzită și supusă, primăvara cu zumzetul albinelor și dansul gtelor ei, își aruncase o mantilă pe umeri, își voalase ochii, își înclinase capul și, trecînd printre umeri și averse de ploae, părea să-și fi înșușit ceva din cunoașterea durerilor omenești.

(Prue Ramsay muri în vara aceea de pe urma unei nașteri, ceea ce era într-adevăr o tragedie, spuneau oamenii. Mai spuneau că nimeni nu mai e vrednic de fericire.)

Și acum, în arșița verii, vîntul își trimise din nou iscoadele în casă. Păienjenii tesuseră pinză în odăile înșorite ; bușteni care crescuseră pe lîngă ferestre băteau metodic noaptea în geam. Cînd se înnopta, raza de lumină a farului, care în beznă iernii căzuse atît de autoritar pe covor, dezvăluindu-i desenul, se filtra acum prin luminozitatea mai blîndă a primăverii, topindu-se în clarul de lună, și lunecînd nou ca o mișcare ; zăbovea în tîină, privea, și apoi venea, dragăstos, din nou. Dar chiar în dulcea amorteală a acestor mișcări duioase, în timp ce mînunchiul de raze lungi se apleca peste pat, stîncă se despică ; un alt fald al mantiei de tăcere se desprinde ; atîrna și flutura. În nopțile scurte de vară și în zilele lungi de vară, cînd odăile goale păreau să se fi umplut de ecurile cîmpului și de bîzîitul muștelor, flacăra fluturătoare, filii fără rost ; în timp ce încăperile arătau atît de vărgate și brăzdate de soarele care le scălda într-o ceată galbenă, înct doamna McNab, năpîstindu-se înăuntru, legîndu-se, ștergînd praful, mătîrînd, semăna cu un pește tropanid despîcînd și drum prin ape străpune de soare.

Doar toropeala și somnolență, deși mai tîrziu, în vară, s-ar putea să răzbească pînă aici sunete prevestitoare de rău, asemenea unor măsurate lovituri de ciocane, înăbușite în psiă, care, cu izbîturile lor repetate, despătură și mai mult mantia de tăcere și fac să apară plesniri în ceștile de ceai. Din cînd în cînd, un pahar clîcînea de parcă o voce gigantă ar fi scos un țipăt de agonie atît de violent, înct vibrează pînă și sticlăia adăpostită într-un bufet. După care se așternu din nou tăcerea, și apoi, noapte după noapte, și uneori în plin miez de zi cînd trandafirii strălucneau și lumina își reflecta clă forma pe perete, părea să răzbească în această tăcere, în această indiferență, în această plenitudine, bufnitura surdă a unui corp care cade.

(Un obuz făcu explozie. Vreo douăzeci sau treizeci de tineri săriră în aer în Franța, printre ei și Andrew Ramsay, a cărui moarte, din fericire, a fost instantanee.)

La vremea aceasta, cei care coborâseră să străbată plaja și să întrebe marea și cerul ce mesaj aveau de comunicat și pe care dintre viziuni o confirmau, fură nevoiți să observe printre obişnuitele semne ale bunății divine — asfințitul soarelui pe mare, paloarea zorilor, răsăritul lunii, bărcile pescărești profilate pe clarul de lună, copiii aruncându-și cu smocuri de iarbă — fură nevoiți să observe ceva care distona cu armonia, cu bucuria, cu seninătatea. De pildă apariția tăcută a unui vas cenușiu, ivit, dispărut; o pată purpurie pe suprafața calmă a mării, de parcă ceva ar fi clocotit și ar fi sîngerat, invizibil, dedesubt. Această tulburare a unei scene menite să inspire fîndurile cele mai înălțătoare și concluduile cele mai liniștitoare, le oprea pașii în loc. Era greu să treci cu vederea semnele acelea, să anulezi semnificația amestecului lor în peisaj; să continui, plimbindu-te pe malul mării, a te minuna de felul în care frumusețea ce se oferă privitorilor oglindește frumusețea lăuntrică.

Oare Natura adăugase la ceea ce omul poverise să facă? Întregea ea ceea ce începuse el? Cu aceeași complexitate îi privea nefericirea, îi acceptase, micimea, se învoise la chinurile lui? Și atunci, visul acela de a împărtași, de a te întregi, de a afla în singurătate, pe plajă, un răspuns, nu era decât o reflexie într-o oglindă, și oglinda înșăși nu era decât luciul de suprafață care se așterne calm cînd forțele mai nobile sînt adormite dedesubt? Iritată, cuprinsă de deznădejde și totuși împotrîvinduse să plece (pentru că frumusețea oferă ispitele ei, are consolările ei), le era cu neputință să mai străbată plaja; contemplarea devenise de nesuportat; oglinda se spărșese.

(Domnul Carmichael publicase în primăvara aceea un volum de poeme care se bucurase de un neașteptat succes. Războiul, spuneau oamenii, le reamînase gustul pentru poezie.)

7

Noapte după noapte, vază după vază, frîntura furtunilor și imobilitatea ca de săgeată a vremii furamuse domneau nestingerite. Ascultînd (dacă ar fi fost cineva care să asculte) din odăile de sus ale casei goale, n-ai fi putut auzi decât haosul colosal brăzdat de fulgere, zvîcninduse și șubucînduse, în timp ce vîntul și valurile se zbanguiu asemeni maselor amorfice de leviathani ale căror capete nu sînt străbătute de nici o rază de glîndire; și valurile se urcau unul altuia în cîrcă și se smuceau și se afundau în întunericul nopții sau în lumina zilei (pentru că nopțile și zilele, lunile și anii alergau acum împreună, contopîți într-o formă indistinctă), hîrjîndu-se idioțeste, plîn cînd se părea că întreg universul se zbate și saltă de unul singur, în totală neștiere, apucat de un capriciu zăcănit și lipsit de sens.

Primăvara, urnele din grădini, umplute cu plante suflante la întîmplare de vînt, erau la fel de vesele ca întodeauna. Răsăreau viorele și narcise. Dar nemîncarea și strălucirea zilei erau tot atît de stranii ca haosul și tumultul nopții, cu arborii care stăteau la locul lor, și florile care stăteau la locul lor, privind drept înainte, privind în loc, și totuși fără să vadă nimic, orbește, și atît de îngrozitor.

8

Fără nici o intenție rea, că doar familia n-o să se mai întoarcă niciodată, așa ziceau unii, și casa urma să fie vindută, poate chiar de Sfinții Arhangheli, doamna McNab se aplecă și culeser un braț de flori ca să le ducă acasă. În timp ce făcea curățenie, puse florile pe masă. Îi plăceau mult florile. E păcat

să le lași să se prăpădească. Să zicem că o să se scoată casa în vînzare (se propti cu mîinile în solduri în fața oglinzii) or să fie atîtea de făcut — zău așa. Cum stătuse în toți anii aștia fără un suflăt în ea! Cărtile și lucrurile erau cam mucegăite, ce să-l faci, cu războiul și cu greutatea de-a găsi un ajutor, casa nu fusese întreținută așa cum ar fi vrut ea. Și ca s-o pună acum la punct, ar fi fost peste puterile unei singure persoane. Era prea bătrîna, o dureau picioarele. Toate cărtile aveau ar trebui scoase afară, pe iarbă, la soare; în hoi căzuseră bucăți de tencială; bălănde se astupăseră în dreptul ferestrei biroului și lăseseră apă să pătrundă înăuntru; covorul fusese complet distrus. Dar cei din familie ar fi trebuit să vină chiar ei; sau ar fi trebuit să trimită pe cineva să vadă ce-i cu casa. Doar se găseau haine în dulapuri; lăseseră haine în toate dormitoare. Ce trebuia să facă cu ele? Intraseră moșile în ele — în lucrurile doamnei Ramsay. Bata doamnă! N-o să mai aibă niciodată nevoie de ele. A murit, așa se spune, acum cîtiva ani, la Londra. Se afla acolo pardsiul acela vechi, gri, pe care-l purta cînd se ocupa de grădini (doamna McNab își plimba degetele pe el). Parcă o vedea, cînd urca alelea aducîndu-i rufele spălate, parcă o vedea aplecînduse deasupra florilor (grădina arăta jalnic acum, totul vraiste, și cu iepuri zbughînd-o de sub straturi) — parcă o vedea în pardsiul acela gri, cu unul dintre copii alături. Și apoi mai erau o mulțime de ghețe și de pantofi; și o perie și o pieptene lăsate pe masa de toaletă, pentru toată lumea, de parcă s-ar fi așteptat să se întoarcă a doua zi (se spune că a murit pe neașteptate). Odată a fost vorba să vină cu toții, dar pe urmă și-au amînat sosirea, ba cu războiul, ba cu greutatea de a călători în zilele acelea; și n-au mai venit de loc în toți anii aștia; i-au trimis numai bani; dar nu i-au scris niciodată, n-au venit niciodată, și de bună seamă se așteptau să găsească lucrurile așa cum le lăseseră, ah, Doamne! Cum, dar și sîntarele mesei de toaletă erau pline de lucruri (începu să le deschidă), batiste, panglici. Da, parcă o vedea pe doamna Ramsay, cînd urca alelea aducîndu-i rufele spălate.

— Bună seara, doamnă McNab, îi spunea.

Avea un fel plăcut de a se purta cu ea. Și fetele țineau la ea. Ah, Doamne, dar cîte nu s-au schimbat de atunci (împînșe senterul la loc); multe familii și-au pierdut pe cei dragi. Așadar doamna murise; și domnul Andrew omorât, și domnișoara Pierde murise, așa se spune, la prima naștere; ei, dar în anii aștia fiecare a pierdut pe cîte cineva. Și prețurile se ridicaseră fără rușine, și nici c-au mai scăzut. Și-o amintea bine în pardsiul acela gri.

Bună seara, doamnă McNab, îi spunea și-i cerea bucatăresei să pună deoparte o farfurie cu supă de laote, pentru ea — și chiar avea nevoie, după ce cărase coșul acela greu tot drumul din oraș pînă sus. Parcă o vedea aplecînduse deasupra florilor (străvește și tremurătoare, ca o rază galbenă sau ca cerul de la capătul unui telescop, o doamnă într-un pardsiul gri, aplecînduse deasupra florilor, rătăci pe perețele din dormitor, peste mîșua de toaletă, de-a lungul lăvuarului, în timp ce doamna McNab se opinea și se legăna, ștergînd praful, dreticînd).

Cum o chema pe bucatăreasă? Mildred? Marian? — așa ceva. Ah, nu mai ținea minte — nu prea mai avea țînere de minte. Era dată naibii, ca toate femeile cu părul roșu. Ce mai rîdeau împreună! Era totdeauna binevenită la bucatărie. Îi făcea să rîdă, da, da. Toate erau mai bune pe atunci decît acum.

Oftă; era prea multă muncă pentru o singură femeie. Își clătîna capul într-o parte și-n alta. Aici fusese odaia copiilor. Vai, dar ce umezeală, și tenciala cădea. Ce le-o fi venit oare să atîrîne un cap de animal aici? Și așa

mucegăise. Și ce de șobolani în pod! A pătruns ploaia. Dar n-au trimis niciodată pe nimeni; și n-au venit niciodată. Cîteva broaște cedaseră și se bălăngăneau. Nu i-ar fi plăcut să o apuce seara singură pe aici. Erau prea multe de făcut pentru o singură femeie, prea multe, prea multe. Casa scriștia, gemea. Trînti ușa. Întoarse cheia în broască și lăsă casa închisă, zăvorâtă, singură.

9

Casa fusese dată uitării; casa fusese părăsită. Ca o scoică rămasă pe o dună, ca să se umple cu nisip uscat și sărat, acum cînd viața o părăsise. Noptile lungi se aciuieră din nou; palele jucăuse de vînt, ciugulind, suflările mării, răscolind, păreau să fi triumfat. Tigara ruginise și salteaua putrezise. În odăi, își băgaseră nasul broaște rîfoase. Atîrînd molatic, fără rost, manta de tăcere filifia încoace și încolo. Un scalete își croise drum în sus, printre dalele care pardoseau cămara. În salon rîndurile lui făcuseră cub; podeaua era așternută cu paie; tencuiala cădea grămadă; dedesubt, apăreau grinzile goale; șobolanii cărau de tici și de colo pentru a se ospăta pe după lambriuri. Fluturi enormi îșineau din cristalide și se izbeau cu toată forța în geam. Printre dalii răsăriseră maci; ierburii înalte unduiau pe peluza; anghinare uriașe se lveau printre trandafiri; printre verze înflorise o garoaă bătută; iar ciocotind ușor în fereastră al unei buruienii, se prefăcuse, în timpul nopților de iarnă, în bătaia puternică a unor copăcei temoși și a măceșilor ghimpați care, vara, scldau camera într-o lumină verde.

Ce forță ar putea stăvili fertilitatea și insensibilitatea naturii? Visul doamnei McNab în legătură cu o doamnă, cu un copil, cu o fărîfurie de supă de lapte? Tremurase o clipă pe perete ca o pată de soare și se evaporase. Doamna McNab încuise ușa; plecase. Era peste puterile unei femei, spuse. Nu trimiseseră niciodată pe nimeni. Nu scriseseră niciodată. În dulapuri erau lucruri care puteau — era o rușine să le lăși așa. În părăsire, spuse doamna McNab. Totul căzupe pradă ruinei și paraginei. Numai razele arului intra pentru o clipă în odăi, arunca o privire iute spre pat și spre peretele cuprins de beza iernii, apoi privea cald scaiele, rîndunica, șobolanii, palele. Acum nu li se mai împotriva nimic; nimic nu le mai spunea nu. Lăsați vîntul să sufle; macul să se înmulțească și garoaă să se împerecheze cu varza. Rîndunica să-și facă în salon cuib, și scaiele să-și împingă drum printre dale, și fluturile să se însorască pe cretonul decolorat al fotoliilor. Cioburile de sticlă și de porțelan să zacă zvîrlite pe pajiște și să se amestece cu iarba și cu poamele sălbatice.

Căci acum venise acea clipă, secunda cea de soviață între zorii care freamătă și noaptea care se oprește în loc, secunda cînd greutatea unui fulg înclină balanta. Un fulg, și casa, prăbușindu-se, descumpunîndu-se, s-ar afunda către adîncurile întinerului. În odăile ruinate, excursiuni și-ar aprinde spirtiera; îndrăgostiții ar căuta adăpost, lăsîndu-se pe scîndurile goale; păstorul și-ar așeza mîncarea de prînz pe cărămizi; vagabondul ar dormi înfășurat în palton, ca să-i țină de cald. Apoi s-ar fi prăbușit acoperșul; măceșii și cucutele ar fi șters de mîl cărarea, treapta, fereastra; ar fi crescut dezordonat și luxuriant, năpădînd dîmblul, plînă cînd vreun trecător, rătăcind drumul, ar fi putut ghici, doar după un vîtrau acoperit de urzici, sau un ciob de porțelan în cucută, că a fost un timp cînd trăise cineva pe acolo; că fusese o casă. Dacă fulgul s-ar fi lăsat, dacă ar fi înclinat talgerul balantei, casa întreagă s-ar fi afundat în adîncuri, s-ar fi așternut pe nisipurile uitării. Dar

exista o forță în acțiune; ceva nu pe deplin conștient; ceva ce se legăna și privea cu coada ochiului; ceva ce-și împlinea misiunea nu ca pe un ritual măreț și fără să psalmodice înnouri solemne. Doamna McNab gemea; doamna Bast scriștia. Erau bătrîne; erau înțepenite; le dureau picioarele. Dar în cele din urmă veniră cu atîrți și gălești; se asternură pe treabă. Dacă ar vrea doamna McNab să fie atît de bună și să supravegheze punerea la punct a casei, scrisese pe neașteptate una dintre domnișoare; să fie bună și să facă asta; să fie bună și să facă altădată; și totul în grabă. S-ar putea să sosescă la vară; lăsa-se totuși în părăsire; și se așteptau să le găsească pe toate așa cum le lăsa-seră. Încet și chinuie, cu mîsură și găleata, spălînd și frecînd, doamna McNab, doamna Bast stăviliră strîciunea și putreziciunea; salvară din mlaștina Timpului, care acum le înghițea cu repeziune, ba un lavor, ba un bufet; într-o dimineață smulseră din uitate toate volumele Waverley și un serviciu de ceaie; după masă restituiră soarelei și aerului o apărătoare de foc din alamă și un clește de foc din oțel, George, fiul doamnei Bast, finise șoarecii și tunse iarba. Chemară zidarii. Se îngrijiră de scriștîlul balamalelor și de scrișnetul zăvoarelor, de trîntituri și bălăngănitul ușilor umfite de umezeală; s-ar fi zis că cineva fusese cuprins de muncile facerii, cu femeile acelea care se aplecrau, se ridicau, gemeau, cîntau, izbeau, trînteau, ba sus la etaj, ba jos în pivniță. « Oh, spuneau, ce muncă! »

Uneori își luau ceaiul în dormitor sau în birou; întrerupeau munca la prînz, cu fețele minjite, cu minile lor bătrîne înțelește și crispate de cît strînseseră coada mîturii. Trîntite în fotolii, contemplau minunata victorie asupra robinetelor și căzilor; triumful mai greu cucerit, și nu atît de deplin asupra șirurilor lungi de cărți, odinioară negre ca pana corbului, acum albicioase, producînd culturi de ciuperci galbui și tăinuind pănjenii. Și încă o dată, sub influența ceaiului cald pe care-l simțea în stomac, telescopul se reglă la ochii doamnei McNab și într-un cerc de lumină îi văzu pe domnul bătrîn, subțire și drept ca o greblă, călînd din cap și vorbind de unul singur, așa s-ar fi zis, pe pajiște. În timp ce ea urca adînc dincolo rufele spălate. Niciodată n-o vedea. Unii spun că ar fi murit; alții spun că doamna murise. Care dintre ei, oare? Nici doamna Bast nu-i putea spune, Domnul tînar murise. De asta era sigură. Ii citise numele în ziar.

Ah, și bucărețea, Mildred, Marian, așa ceva — o răcovană, iute foc ca toate răcovanale, dar și cumsedate dacă țîlăi cum o șoșoia. Ce mai rideau împreună! Totdeauna avea pusă deoparte o fărîfurie cu supă pentru Maggie; cîteodată o bucată de jambon; ehi toate se duseseră. Se trăia bine, pe vremea aceea. Aveau de toate (guralvă, jovială, cu ceaiul cald în stomac, se porni să desfășoare ghemul amintirilor, așezată în fotoliul de răchită de lîngă soba din odaia copilariei). Totdeauna fusese atîta treabă, cu atîția oameni în casă, uneori erau cîte douăzeci odată, și se spălau vasele plîn după miezul nopții.

Doamna Bast (ea nu-i cunoscuse; locuia la Glasgow pe atunci) se întreba, pîndind ceașca de ceaie pe masă, de ce oare atîraseră de zid capul acela de animal? L-or fi vînat prin străinătate, de bună seamă.

— S-ar putea, îi replică doamna McNab, dezîntîndu-se în amintiri; aveau prieteni prin țări străine; domni care veneau să stea aici, doamne în roșii de gală; o dată, într-o seară, i-a zărit, prin ușa suflăgeriei, așezată la masă; și s-a fost vreo douăzeci, înmăcrați de bijuterii, și atunci a cerut să rămîna și ea să ajute la spălatul vaselor, fie chiar și plîn după miezul nopții.

— Ah, zise doamna Bast, or să le găsească pe toate schimbate.

Se aplecă pe fereastră. Îl urmărea pe fiul ei George, cosind iarba. Or să se întrebe « ce-o fi întâmplat cu grădina? » Ei, fiind seamă că bătrnul Kennedy trebuia să aibă grija de grădină, dar pe urmă i-a mers așa de rău cu piciorul de când căzuse din căruță; ei și atunci, vreme de un an, sau aproape un an nimeni nu s-a mai îngrijit de ea; și după aceea Davie Macdonald, i-or fi trimis ei seminte, dar cine ar putea spune dacă le-a plantat vreodată? Or să găsească grădina schimbată. Îl urmări din ochi pe băiatul ei cosind. Se pricepea la treabă — așa tăcut cum era. Ei, trebuia să-i dea înainte cu rînduitorul bufetelor. Se dezdrăcinară din fotolii.

În cele din urmă, după zile întregi de lustruit, și de tăiat și săpat în grădină, cirpele de praf fură scuturate pe geam, ferestrele închise, cheile răsucite în toate usile; ușa de la intrare trîntită; se isprăvise totul.

Și acum, de parcă măturatul și frecatul și costitul și seceratul ar fi înăbușit-o, se înalță din nou acea melodie numai pe jumătate auzită, acea muzică intermitentă pe care urechea o prinde pe jumătate, lășd-o să-i scape; un lătrat, un behăit; sporadice, intermitente, dar într-un fel legate între ele; zumzetul unei gize, freacăntul ierbiilor tăiate, smulse din tot și totuși aparținându-i; lovitură ciocanului într-o poartă, un scriștîit de roată, puternice, înăbușite, dar tainic legate între ele; sunete pe care urechea se străduie să le închege, și e mereu pe punctul de a le armoniza, dar care nu sînt niciodată, auzite în întregime, niciodată pe deplin armonizate; și în cele din urmă, seara, unul după altul, sunetele mor, armonia se destramă, tăcerea se așterne. Odată cu amurgul, stridența s-a pierdut, și, ridicîndu-se ca o ceață, s-a ivit liniștea, s-a răspîndit liniștea, vîntul s-a așezat; alene, lumea se cufundă în somn; în locul acesta totul se petrece pe întuneric, fără nici o lumină, în afară de aceea care se filtrează verde printre frunze, sau care se așterne pală pe florile albe de la fereastră.

(Valiza lui Lily Briscoe a fost transportată pînă sus, la casă, tîrziu, într-o seară de septembrie. Domnul Carmichael a sosit cu același tren.)

10

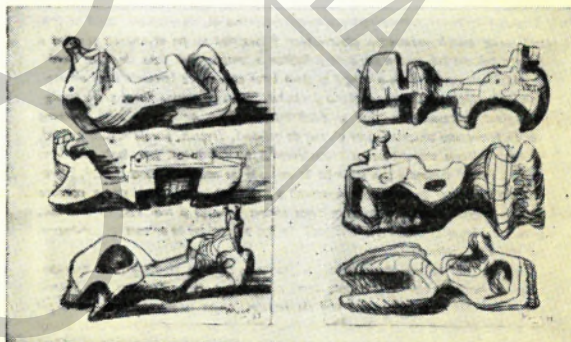
Într-adevăr se instalase pacea. Sufierea mării aducea mesaje de pace tîrmului. N-o să-i mai tulbure niciodată somnul, o să-l lege ca odihna să fie cît mai adîncă, și o să confirme tot ce visătorii or să viseze solemn, tot ce or să viseze înțelepți — și ce altceva mai murmură? — cînd Lily Briscoe își lăsa capul pe pernă, în odaia curată și tăcută, și ascultă marea. Prin fereastră deschisă murmură glasul frumuseții lumii, prea înțet, pentru a se putea desluși ce spune — dar ce importanță avea odată ce înțelesul era clar — implorîndu-i pe cei cuprinși de somn (casa era din nou plină; sosise și doamna Beckwith și domnul Carmichael), ca, dacă nu erau dispuși să coboare pe plajă, să lase măcar oblonul deschis și să privească. Vor vedea noaptea unduind într-o mantie de purpură; cu creștetul încoronat; cu sceptrul bătut în nestemate; și un copil ar putea-o privi în ochi. Și dacă totuși ar sovăi încă, (Lily era obosită de drum și adormi foarte curînd; dar domnul Carmichael citea o carte la flacăra lumînării), dacă totuși s-ar împotrivi, dacă ar spune că această splendoare nu era decît o himeră și că zorii aveau mai multă putere decît noaptea, și dacă ar prefera să doarmă; atunci lin, fără pretenții sau proteste, vocea și-ar îngina cîntecul. Valurile s-ar sparge lin, (Lily le auzi în somn); lumina s-ar lăsa mîngietor (părea să-i răzbată

prin pleoape). Și toate erau, gîndi domnul Carmichael, închizîndu-și cartea, gata să adoarmă, toate erau, în bună măsură, așa cum fuseseră și cu ani în urmă.

Într-adevăr, ar fi putut din nou să spună vocea, în timp ce pinzele întunericului se înfășurau în jurul doamnei Beckwith, a domnului Carmichael a lui Lily Briscoe, astfel încît ochii lor erau apăsați de întuneric în straturi, suprapuse, într-adevăr, de ce să nu accepți acest lucru, să nu te mulțumești cu el, să nu-l aprobi și să nu te resemnezi? Suspînul tuturor mării care-și sparg, monotone, valurile de stînci, le susură în auz; noaptea fi învalua; nimic nu le tulbură somnul pînă cînd, păsările amestecîndu-și glasurile subitru cu alburul zorilor, un car scriștînd pe pietriș, un cîine lătrînd pe undeva, soarele ridicînd cortina, le sfîșia răul de pe ochi; Lily Briscoe, tresărînd în somn, se agită cu mîinile de coarsă așemini unui om care se prăbușește și se agită de ierburile de pe muchea unei stînci. Ochii i se deschisă larg, lăta că se afla din nou aici, gîndi, înălțîndu-se în capul oaselor.Treaza.

Fragment din volumul «Spre far».

În românește de ANTOANETA RALIAN



HENRY MOORE — Pagini de carnet

Valurile

(fragment)

I

SOARELE NU RĂSĂRISE ÎNCĂ. Marea părea de o ființă cu cerul. Ceea ce o deosebea totuși erau undirile-i ușoare asemenea creșturilor unei stufe. Treptat, pe măsură ce se albea cerul, o linie neagră se așeză pe zore despărțind marea de cer și stufa ei cenușie se vrîstă cu dungi groase, mișcându-se sub fața undei, unele după altele, urmîndu-se, urmîndu-se, neopatenți.

Fiecare dungă unduitoare, apropiindu-se de țărm, sălta, se frîngea și respira o trenă de voal subțire înșumat pe nisip. Valul zăbovea, apoi se retrăgea din nou, oftînd ca un om adormit ce respiră în somn fără s-o știe. Treptat, dîra neagră de pe orizont se luminea ca și cum droajda dintr-o veche sticlă de vin s-ar fi așezat lăsîndu-i străvezii pereții verzi. Îndărătul ei, de asemenea, cerul se limpezi — de parcă sedimentul alburii s-ar fi desprins de pe el sau ca și cînd o femeie culcată sub geana zăriei ar fi înlătit o lampă; flăii late de alb, verde, și galben se respirară de-a lungul și de-a latul cerului ca lamelele unui evantai. În urmă, ea-și ridică lampa mai sus și văzduhul păru că devine fibros și se smulge de oglinda verzeie fremătînd și flăcărînd din fibre galbene și roșii, aidoma vîpăii fumigoase sbucnind dintr-un rug de grădină. Treptat, fibrele rugului arzînd, se topiră într-o singură ceață incandescentă care împinse spre înalt greutatea pămîntului cenușii a cerului și-o schimbă în miriade de atomi de tandru ozur. Suprafața mării deveni pe-netul transparentă și surzind și sclinteind, șterse aproape dungile negre. Damoi, brîul care ținea lampa o înlătit și mai sus, tot mai sus, pînă se zări o flăcără vie; o arcadă de foc se aprinse la orizont și jur-împrejur marea se-nvîlvoră cu aur.

Lumina izbîi arborii din grădină, și frunzele, rînd pe rînd, le făuri transparente. O pasăre cîrpi în înlățimi; urmă o tăcere; o alta cîrpi mai jos. Soarele ascuți muchiile casei și se opri, vîrf de evantai, pe un stor alb; puse un deget de umbră albastră pe un mînușcă de frunze lîngă fereastra dormitorului. Storul se clătînd abia simțit, dar totul înduntru rămase crepuscular și inconsistent. Afară păsările își continuau melodiile lor albe.

- Văd un disc, spuse Bernard, atîrînd deasupra mea. Zvîcnește și spinzură într-un nimb de lumină.
- Văd o fișie de galben-auriu, spuse Susan, desfășurîndu-se pînă ce se împreună cu o dungă purpurie.
- Aud un sunet, spuse Rhoda, cip, cip, cip; cip, cip; crescînd și descrescînd.
- Văd un glob, spuse Neville, un strop aninat de coapsa gigantă a unui deal.
- Văd un ciucure roșu, spuse Jinny, împletit cu fire de aur.
- Aud ceva izbînd, spuse Louis. Piciorul înlățuit al unei fiare uriașe. Izbeste, izbeste, izbeste.
- Priveți pinza de păsăren din colțul balconului, spuse Bernard, s-au prins în ea mărgelile de apă, boabe de lumină albă.
- Frunzele s-au adunat în jurul ferestrei ca niște urechi ciulite, spuse Susan.
- O umbră cade pe cărare, spuse Louis, ca un braț îndoit.
- Pe iarbă plutesc insule de lumină, spuse Rhoda. Căzute prin frunzișul copacilor.
- Ochii păsărilor scapără în tunelele dintre frunze, spuse Neville.
- Lujerii sînt acoperiți cu peri scurți și aspri, de care s-au prins picături de apă, spuse Jinny.
- O omidă s-a încovrigat într-un înel verde, împlîntat cu piciorușe boante, spuse Susan.
- Melcul cenușiu se prelinge pe cărare și culcă firele de iarbă în urma lui, spuse Rhoda.
- Și luminile aprinse în spatele ferestrelor aruncă scîlpiri jucăușe în iarbă, spuse Louis.
- Sub tălpile mele, pietrele sînt reci, spuse Neville. Le simt, piatră cu piatră, rotunde sau ascuțite.
- Mîinii îmi ard, spuse Jinny, dar palmele-mi sînt răcorite și umezite de rouă.
- Cîntecul cocoișului țîșnește deodată ca o creastă roșie într-un val alb, spuse Bernard.
- Păsările cîntă sus și jos, înăuntrul și afară, pretutindeni în jur, spuse Susan.
- Fiara izbește din picior; elefantul cu piciorul înlățuit; bestia uriașă lovește mereu în țărm, spuse Louis.
- Priveți casa, spuse Jinny, cu toate ferestrele astupate de obloane albe.
- Din robinetul de la bucatărie, începe să curgă apă rece peste peștele din castron, spuse Rhoda.
- Pereții sînt brăzdați de crăpături de aur, spuse Bernard, iar sub ferestre sînt umbre de frunze, ca niște degete albastre.
- Acum doamna Constable își trage ciorapii negri și groși, spuse Susan.
- Odată cu fumul, somnul se descolășește de pe acoperiș, ca o ceață.
- Păsările cîntă în cor, spuse Rhoda. Acum se trage zăvorul de la ușa bucatăriei. Se împrăște. Se împrăște ca un pumn de semințe. Dar una a rămas să cînte singură la fereastra dormitorului.
- Pe fundul crătiei se umflă bășicușe, spuse Jinny. Iată-le, se ridică, iute, mai iute, într-un lanț argintiu.

ca florile acelea pale care atrag în amurg fluturii de noapte. Ai tăi se încarcă și se lărgesc dar niciodată nu-și pleacă privirile. Eu însă îmi urmăresc cu stăruință telul. Văd gizele în iarbă. Cu toate că m-am încălzi împletite ciorapi albi și-mi ținește șorțulețele și sint copii, iubesc și urăsc.

— Dar când sîntem împreună, alături, spuse Bernard, ne contopim gîndurile prin cuvinte. Contururile trupurilor noastre se destramă în ceață. Alcătuim un cuprins imaterial.

— Eu văd gîndăcelul, spuse Susan. E negru, îl văd; e verde, îl văd. Eu sînt încătușată în cuvinte puține și distincte. Dar tu rătăcești; tu evadezi; tu te avînti tot mai sus, în cuvinte, și cuvinte care se înfălțuie în fraze.

— Hai, acum, spuse Bernard, să pornim în explorare. Iată casa albă printre copaci. E acolo, jos, departe, dedesubt. Ne vom așeză în aerul verde al frunzelor, Susan. Ne afundăm în timp ce alergăm. Valurile se închin deasupra capetelor noastre, iar frunzele fagilor se împreună, lăță ceasul de la grajd cu acele lui poleite, strălucitoare. Iată acoperișul casei mari, povîrnit și țuguiat. Iată băatul de la grajd, lipind prin curte în cizmele lui de cauciuc. Acolo este Elvedon.

Acum am luncat, printre vîrfurile copacilor, jos pe pămînt. Aerul nu-mi rostogolește asupra-ne valurile lungi, chinute, vinetii. Atingem pămîntul; călcăm pămîntul. Iată gardul viu, bine tuns, care înconjoară grădina doamnelor. Acolo se plimbă după mesele, cu foarfeci, tăind trandafiri. Iată-ne acum în pădurea îngrădită, iată zidul care o împrejmuește. Acolo este Elvedon. Am văzut la răspîntii stîlpi indicatori, arătînd cu brațul «Spre Elvedon». Picior de om n-a călcat acolo. Ferigile răspîndesc o mireasmă puternică, dedesubt cresc ciuperci roșii. Acum deșteptăm din somn stîncutele adormite care n-au văzut nicidînd formă de om; călcăm pe ghindele putrezite, ruginite de vreme și alunecase. Pădurea este împrejmuită de un zid. Nimeni nu pătrunde aici. Ascultă! Lipăitul unei broaște uriașe în adîncul pămîntului; plescăitul unui con de brad vechi de cînd lumea, ce cade să putrezească printre ferigi.

Pune piciorul pe cărămida așă. Privește peste zid. Acolo este Elvedon. Doamna șade între cele două ferestre înalte și scrie. Grădinarii curăț paștea cu mături uriașe. Sintem cei dinți care au pătruns pe meleagurile acestora. Sintem descoperitorii unui tărîm necunoscut. Nu te cliinti; dacă grădinarii ne zăresc, ne împușcă. Ne-ar țîntui de ușa grajdului ca pe niște nevătălii. Privește! O mișcă. Ține-te strîns de ferigile de pe marginea zidului.

— O văd pe doamnă scrînd. Văd grădinarii mătîrînd, spuse Susan. Dacă am muri aici, nimeni nu ne-ar îngropa.

— Fugi! spuse Bernard. Fugi! Grădinarul cu barba neagră ne-a văzut. O să ne împuște! O să ne împuște ca pe gaita și o să ne țîntuiască de zid. Sintem pe pămînt dușman. Trebuie să fugim în pădurea de fagi. Trebuie să ne ascundem sub copaci. Cînd am venit, am îndoit o rămurică drept semn. Există o cărare tăinuată. Apleacă-te cît poți de mult. Înaintează fără să privești îndărăt. Or să ne la drept vulpi. Fugi!

Acum sîntem în siguranță. Acum ne putem ridica din nou. Acum ne putem întinde brațele sub această boltă înaltă, în această pădure întinsă. Nu au nimic. Doar murmurul valurilor în văzduh. Uite un porumbel săbatic zăbîndu-se spre lumină printre fagi. Porumbelul bate aerul; porumbelul bate aerul cu aripi de lemn.

— Te țîrști, spuse Susan, te țîrști împletind fraze. Ba te înalți, ca firul unui balon, sus, tot mai sus, printre frunze, pînă nu mai poți fi ajuns. Ba

zăbovești în loc. Ba te agăți de poala mea, privind în urmă, împletind fraze. Mi-ai scăpat. Iată grădina. Iată gardul viu. Iată-o pe Rhoda, pe alea, scuturînd petale, în lighenau albe cafeniu.

— Toate corăbiile mele sînt albe, spuse Rhoda. Nu vreau petale roșii de nalbă sau de mușcată. Vreau petale albe care plutesc cînd scutur lighenau. Acum am o flotă care plutește de la un tărîm la celălalt. Am să arunc înăuntru o rămurică să slujească drept plută unui marinar care se înecă. Am să las să cadă o piatră să văd cum din adîncuri marea bolborosește. Neville s-a dus și Susan s-a dus. Jinny e în grădina de zarzavat culegînd coacăze, poate împreună cu Louis. Am un scurt răgaz de singurătate pînă cînd domnișoara Hudson ne înșiră caielele pe masa de lectii. Am un răgaz de libertate. Am cules toate petalele căzute și le las să plutească. În unele am picurat cîte un strop de ploaie. Am să împlîntez o luminărie drept far. Și acum am să legăm lighenau cafeniu într-o parte și în alta astfel încît corăbiile mele să salte peste valuri. Unele se vor scufunda. Altele se vor sfărîma de stînci. Una plutește singură. Acea e corabia mea. Plutește pe sub pesteri de gheață unde mormăie ursul polar și stalactitele scutură lanțuri verzi. Valurile cresc, își ondulează crestele; priviți luminile catargelor. S-au împrăștiat, s-au scufundat, toate în afara de corabia mea, care urcă valul, înfruntă furtuna, și răzbate pînă la insulele unde fleacăre papagalii iar plantele agățătoare...

— Unde e Bernard? spuse Neville. Mi-a luat cuțitul. Ne aflăm în magazine și făcăm bărd, cînd Susan a trecut prin fața ușii. Și Bernard a lăsat barca din mînă și a plecat după ea, luîndu-mi cuțitul, cuțitul cel ascuțit cu care se cioplește chila. Bernard e ca o coardă desprinsă, ca funia ruptă a unui clopot, bălăbăindu-se într-una. E ca o algă marină agățată de o fereastră, cînd umeză, cînd uscată. Mă lasă cu toate vresele; se duce după Susan; și dacă Susan o să plîngă, el o să-i arate cuțitul meu și o să-i înșire povești. Lama cea mare e un împîrnat; lama ruptă e un harap. Ursc tot ce se clatină în bătaia vîntului; ursc tot ce-i jilav. Ursc tot ce rătăcește și se învîlmășește. Iată, sună de intrare și o să intrîm, acum trebuie să lăsam jucăriea. Trebuie să intrăm împreună. Caielele stau înșirate unul lîngă celălalt pe masa acoperită cu postav verde.

— Nu voi conjuga verbul, spuse Louis, pînă cînd nu-l conjugă mai întîi Bernard. Tatăl meu e bancher la Brisbane și eu vorbesc cu accent australian. O să aștept ca să-l pot imita pe Bernard. El e englez. Toți ceilalți sînt englezi. Tatăl Susanei e preot. Rhoda nu are tată, Bernard și Neville sînt fii de nobili. Jinny locuiește cu bunica ei la Londra, lătă-i pe toți sugînd ceea ce condeuili. Acum își succece caielele și, privind pe furiș la domnișoara Hudson, îi numără nasturii roșii ai corsajului. Bernard are o așchie de lemn în păr. Susan are în ochi o scăpărare roșie. Amîndoi sînt îmbujorați. Dar eu sînt palid; sînt îngrijit îmbrăcat iar pantalonii mei golf sînt înșirîți peste mijloc de o curea cu o cataramă ca un șarpe de metal. Știu lecția pe de rost. Știu mai mult decît vor ști ei toți vreedată. Știu cazurile și genurile; și aș putea să știu orice dată aș vrea. Dar nu vreau să ies din adîncuri și să spun lecția. Rădăcinile mele se înnoadă ca într-un ghiveci cu flori, de jur împrejur lumii. Nu vreau să ies din adîncuri și să trăiesc în lumina acestui caesornic mare ca fața galbenă, care ticăie și ticăie. Jinny și Susan, Bernard și Neville se împletec într-un bici ca să mă sfîșie. Rid de înfățișarea mea îngrijită, de accentul meu australian. Am să încerc să-l imit pe Bernard, sfîșindu-l ușor latina.

obraji albi străbătuți de vinișoare roșii. Acum, cu toate că ne oferă farfurii cu pline cu unt și cești cu lapte, pentru că e ora cinaului, eu văd o despicătură în pământ prin care suieră aburi fierbinți; și samovarul mugeste așa cum mugea Ernest, iar eu mă simt bătută puternic de vînt, ca pijamalele, în timp ce dinții mi se împreună prin pîinea moale unsă cu unt, în timp ce sorb laptele dulce. Nu mi-e teamă de arșiță și nici de înghețul iernii. Rhoda visează, sugînd o coajă de pîine muată în lapte, Louis privește cu ochi verzi, asemeni cochiliilor de melc, peretele din față; Bernard face cocoloșe de pîine și-i botează «oameni». Neville, cu gesturile lui îngrijite și hotărîte, a isprăvit. Și-a făcut șervetul sul și l-a strîns în inelul de argint. Degetele lui Jinny desenează cercuri pe fața de masă, de parcă ar dansa și ar pirueta în soare. Dar mie nu mi-e teamă de arșiță și nici de înghețul iernii.

— Acum, spuse Louis, ne ridicăm cu toții; ne sculăm în picioare. Domnișoara Curry deschide larg caietul negru de pe armoniu. E greu să nu plîngi în timp ce cîntăm, rugîndu-ne ca Dumnezeu să ne ocrotească somnul, și numîndu-ne copilași. Cînd sîntem triști și ne cuprinde spaima, e atât de bine să cîntăm împreună. Înclinăți ușor unul spre celălalt, eu spre Susan, Susan spre Bernard, stringîndu-ne minile, speriați de altele, grozăvii, eu de accentul meu, Rhoda de cifre; și totuși hotărîți să biruim.

— Tropăim pe scări ca niște căluți, spuse Bernard, becănind, trîncănind, unul în spatele celuilalt, ca să ne luăm rîndul la baie. Ne îmbrîncim, ne luăm la trîntă, ne aruncăm în sus și-n jos pe paturile tari, albe. Acum e rîndul meu. Întru eu.

Doamna Constable, încinsă în talie cu un prosop mare de baie, ia buretele galbene ca lămîia și-l înmoale în apă; buretele se face cafeniu ca ciocolata; picură; ținîndu-l sus, deasupra mea, care tremur, îl stoarce. Un șuvoi îmi curge în jos, pe șira spinării. Florii mi săgetează coastele. Mă învește carne caldă. Taințele mele ferite sînt udate; trupul meu rece e încălzit, șiroiește și lucește. Apa mă scaldă și luncă pe mine ca pe un țipar. Acum mă înfășoară prosoape calde și asprimea lor, în timp ce-mi frec spinarea, face să-mi ciocotească sîngele. Pe tavanul minții mele prind viață senzații bogate, încarcate; întreaga zi se desfașoară în cascadă — crînguri; și Elvedon; Susan și porumbelul. Șuvoarele se lasă în jos de-a lungul pereților minții, rostogolindu-se laolaltă, iar ziua curge îmbelșugată, plină de strălucire. Acum îmi leg neglijent pijamaua și mă întind sub ceașful subțire, plutind în lumina difuză ce se așterne pe ochii mei ca o pînză de apă lăsată de un val. Prin ea, urechea deslușește, în depărtare, la mare distantă, vag și foarte departe, corul care începe; o roată; un cîine; un om care strigă; un dangăt de clopot; corul care începe.

— Așa cum îmi împăturesc rochia și cămășuța, spuse Rhoda, tot astfel îmi lepdă zadarnica dorință de a fi Susan, de a fi Jinny. Dar am să-mi tind degetele mari de la picioare, ca să ating bara de la capătul patului; cînd simt bara, am senzația unei certitudini. Acum nu mă mai pot scufunda; nu mă mai pot topi cu totul în ceașful subțire. Îmi destind fapturna pe saltea elastică și plutesc suspendată. Mă aflu deasupra pămîntului. Nu mă sînt în picioare ca să pot fi izbită de pămînt și sfărîmată. Totul e moale, maleabil. Pereții și dulapurile pălesc și-și înclină tăbăile galbene pe care lăcărește o sticlărie alburie. Acum gîndurile pot începe să se scurgă din mine. Văd fiotele mele plutind pe valuri semete. Nu mă mai tem de ciocniri și de izbitorii. Plutesc, singură, sub stînci albe. O, dar mă scufund, cad! Așa e de cuturii; asta e oglinda din odaia copiilor. Și toate se întind, se alungesc.

Mă scufund în puful negru al somnului; aripile lui groase îmi apasă ochii. Călătorind prin întineric văd desfașurîndu-se straturi de flori, și pe doamna Constable care se iveau pe după ierburile de pampas, anunțîndu-mă că a venit mătusa mea să mă ia cu trăsura. Urc; fug; în cizme pe acurii, mă avînt peste virfurile copacilor. Dar iată cad în trăsura care mă așteaptă în fața ușii de la intrare, trăsura în care mătusa mea dă din cap, cu pene galbene în creștet și cu ochi fiși ca niște bile de sticlă. Oh, să te deștepti din vis! Urte, aici e serinul. Să mă despotmolec din apele astea! Dar apele se îngrămădesc peste mine; mă frămîntă între spinările lor largi; mă întorc; mă rostogolesc; mă doboară printre luminile acestea alungite, printre valurile prelungi, printre cărările fără de sfîrșit, cu oameni care gonesc, gonesc...



II

FE CER, SOARELE URCASE O TREAPTĂ. Valuri albastre, valuri verzi, vînturau un evantai zorit pe tîrm, încercuind țepușele scailor și lăsînd ochiuri de lumină, unde și unde, pe nisip. Un cearcîn negru-palid rămînea după ele. Stîncile, înaintea ceapoșe și vîluite, se îndăprînd, dezvăluindu-și despicăturile roșii.

Fișii tăioase de umbră zăceau pe iarbă și roua dansînd pe virfurile petalelor și frunzelor preschimba grădina într-un mozaic de scînteie stinghere, nelîncipînd încă un întreg. Păsările, al căror piept era străpîc cu galben canariu și roșu, cîntau nebușește două-trei note împreună, întocmai unor pătinatori poznași zbenzîndu-se înlăntuiți și tăceau apoi brusc, despărțîndu-se.

Soarele așterneaze raze mai largi pe apă. Lumina atînce ceva verde în colțul ferestrei și-l prefăcînd într-un bloc de smarald, o groză de verde pur aidoma unui fruct desfăcut, fără simbre. Așcuti marginile scaunelor și meselor și țesu cu fire delicate de aur fețele înălbite de masă. Ziua, prinzînd putere, ici și colo, începu să plesnească bobocii și desfașură flori cu vine verzi, tremurătoare, de parcă efortul de a se deschide le-ar fi zguduit și izbindu-și limbile fragile de pereții lor albi, or fi strînit un vag joc de clopoței. Fiecare lucru, blind, își pierdea forma; părea că portelanul farfuriilor se scurgea și oțelul cuțitului devenea lichid. În răstimpuri, izbiturile brîzanților răbăfneau ca niște bușteni ce-ar fi căzut de-a lungul țărmlui.

În românește de A. R.: interludiile, în românește de DAN CONSTANTINESCU



VIRGINIA WOOLF

Jurnalul unei scriitoare

fragmente

Marti 8 aprilie (1925)

Sînt încă sub impresia momentului, impresia complexă a întoarcerii din sudul Franței spre această intimitate încăpătoare, pasnică, scăldată în umbră: spre Londra (asta simteam ieri seară). Sînt încă zguduită de accidentul de azi dimineață: o femeie care gemea slab, vai, vai, vai, lipită de un grilaj, cu un automobil pe trup. Toată ziua i-am auzit vocea. Nu m-am repezit să-i dau ajutor: au făcut asta în schimb toți ucenicii de brutărie și toate florăresele. M-am depărtat cu un sentiment strivor de brutalitate, de sălbăticie a lumii noastre... Femeia aceea îmbrăcată în maron, care trece pe trotuar și, deodată, o mașină roșie se răscuște, se năpustește asupra ei, apoi se aude acel: vai, vai, vai! Mă duceam tocmai la Nessa¹ să-i văd casa cea nouă și i-am întâlnit pe Duncan², în piață, dar pentru că el nu văzuse nimic, nu înțelegea

¹ Vanessa Bell, sora scriitoarei.
² Duncan Grant.

ce simt eu, după cum nu înțelegea nici Nessa, deși se silea să compare povestirea mea cu accidentul pe care-l suferise Angelica în primăvara trecută. I-am spus de cîteva ori că fusese doar o trecătoare îmbrăcată în maron și pe urmă am vizitat casa destul de liniștită.

De cînd am scris ultimele rînduri în acest jurnal — sînt cîteva luni de atunci — Jacques Raverat a murit; de mult dorea să moară. Îmi scrisese cu privire la *Mrs. Dalloway* o scrisoare, căreia îi datorez una din cele mai frumoase zile din viața mea. Îmi spun că poate am făcut într-adevăr un lucru mare în cartea asta. Bineînțeles, nici nu se poate compara cu Proust, în a cărui lectură sînt cufundată în momentul de față. Ceea ce mă izbește la Proust, e contopirea între o sensibilitate foarte ascuțită și o încăpăținare înversunată. Proust scrutează nuanțele unui fluture pînă la ultima părtică. E solid ca struna unei viori și totodată diafan ca puful de pe aripile unui fluture. Presupun că mă va influența, și că mă va înfuria totodată la fiecare frază ce voi scrie. După cum am spus, Jacques a murit și un număr infinit de emoții s-au năpustit asupra mea. Am aflat vestea în cursul unei serate pe care am dat-o aici. Erau de față: Clive, Bee How, Julia Strachey, Dadie... Totuși, moartea mă impresionează din ce în ce mai puțin. Tare aș dori să plec din viață ca dintr-o încăpere, rostind o frază banală, care să rămînă neterminată pe buzele mele. Iată efectul pe care l-a avut asupra mea această știre. Nici formule de rămas bun, nici supunere, doar plecarea cuiva care pătrunde în întuneric. Totuși, pentru ea a fost un coșmar cumplit. Singurul lucru pe care-l pot face acum e să păstrez în această împrejurare o atitudine firească ceea ce cred că e lucrul cel mai important. De altfel, adopt și eu din ce în ce mai mult fraza lui Montaigne: «Singurul lucru de preț e viața».

Aștept să văd sub ce înfățișare va rămîne Cassis în mintea mea. Stîncile în primul rînd. După micul dejun, ne toluieam pe pietre și soarele strălucea puternic deasupra capetelor noastre. L. s-a așezat fără pălărie și scria pe un genunchi. Într-o dimineață a descoperit un arci de mare. Arcii de mare sînt roșii și au țepi care tremură ușor. După masă ne cătăram pe stînci și ne plimbăm prin pădure. Într-o zi, am auzit trecînd un automobil și așa am descoperit că drumul spre Ciotat se așterne chiar la picioarele noastre. Era un drum pietros, foarte abrupt și încins de soare. Într-altă zi am auzit un zgomot puternic care semăna cu sporovălaia unor păsări și care mi-a amintit de niște broscuțe. Cîmpul era plin de lălele roșii și dantelate; era un cîmp alcătuit din mici brazde cu unghiuri drepte croite în stîncă și străbătute de plantații de viță de vie. Și pretutindeni zăreai mici pete roșii, trandafirii și violete de muguri ai nu știu căror pomi fructiferi. Ici colo, câte o casă cu mυχii ascuțite, vopsită în alb, galben sau albastru, cu obloanele trase și înconjurată de mici poteci netede; pe una din ele am văzut siruri de mișunele. Pretutindeni o curățenie și o ordine extraordinară. La Ciotat bărci mari, portocalii plecau pe apele albastre ale micului golf. Toate golfurile sînt perfect circulare și mărginite de case în culori palide, cu obloanele trase, cu zidurile cîrpite și coșcovite, cu smocuri verzi în ghivece de flori, cu rufe care se usucă și cu cîte o femeie bătrînă, foarte bătrînă, care privește nemiscată. Pe povrnișurile stîncose erau întinse la uscat năvoade de pescuit; copii și fete tinere zburdau ori stăteau de vorbă; fetițele purtau saluri în culori vii, ieșite la spălat și rochii de pinză, în timp ce bărbații săpau pămîntul în piața mare ca să o paveze, Hotelul Candrillon e o casă albă cu lespezi roșii, care poate

¹ Leonard Woolf, soțul scriitoarei.

găzdui cel mult opt oaspeți. Atmosfera de aici mi-a sugerat câteva idei: era atât de rece, atât de diferentă, de o politetă atât de superficială, de parcă în locurile acestea ființa umană ar fi fost constrânsă să se supună unui cod stabilit pentru preîntîmpinarea tuturor împrejurărilor cînd oamenii care nu se cunosc, se întîlnesc și-și revendică drepturile în calitate de membri ai aceluiași trib. E drept că am făcut cunoștință cu ei toți, dar intimitatea noastră n-a fost primejduită. Totuși, am fost prea fericiți, L. și cu mine, și cum se spune, «dacă ar fi trebuit să murim în momentul acela», etc... Nimeni nu va putea spune că n-am știut ce înseamnă fericirea perfectă, dar foarte puțini ar putea stabili momentul precis și i-ar putea găsi explicația. Nică eu, care, uneori pluteam într-un ocean de fericire, n-aș fi fost în stare să spun decît: «Nu mai doresc nimic altceva» și nici nu mi-aș fi putut închipui ceva mai frumos. Aveam doar sentimentul oarecum superstitios că ori de cîte ori zeii acordă cuiva fericirea, o regretă. Dar asta nu se întîmplă cînd ai dobîndit-o pe căi neașteptate.

Simbătă 27 iunie

O zi glacială după o noapte destul de rece și vîntoasă, în cursul căreia fuseseră aprinse toate felinarele chinezești pentru o serată la Roger¹ acasă. Ah, nu-mi iubesc semenii! Îi urăsc. Nici nu vreau să știu de ei. Îi las să se prelingă pe mine ca niște picături murdare de ploaie. Și nu mai izbutesc să-mi adun energia care, ori de cîte ori zărește una din aceste mici siluete plutind la întîmplare sau lipită de o stîncă, se învîrtește în jurul ei, o înalță, pătrunde în ea, o însuflețește și, în cele din urmă o umple și o crează. A fost o vreme cînd aveam un adevărat dar pentru așa ceva, cînd aveam și căldură, lată de ce pe atunci deși dificile, receptile, totuși desteptat un interes pasionat în mine. Astăzi, cînd mi se întîmplă într-o dimineață să mă trezesc devreme, gust luxul unei zile întregi de singurătate; o zi de liniște,

¹ Roger Fry



în care să nu flu nevoită să dau o anumită expresie feței mele; fac puțină gravură, lunc pasnic în apele adînci ale propriilor mele gînduri, călătoresc într-o lume subterană și seara îmi umplu cisterna cu cîteva pagini din Swift. Am să scriu ceva despre Stella și Swift pentru Richmond, în semn de recunoștință, după ce am înscas cîteva lire sterline de la Vogue. Primul rezultat al *Manualului de lectură* (o carte despre care se vorbește acum prea bine) e o cerere să scriu niște articole pentru *Atlantic Monthly*. Va să zică sînt îndemnat să fac critică literară. E o mare mîngiere să poți cîștiga bani mulți exprimîndu-ți părerea asupra lui Stendhal sau Swift. (Și în timp ce încerc să scriu, *Plimbarea spre far* se alcătuește în mintea mea. De la un capăt la celălalt al cărții se va auzi zgomotul mării. Și cred că am să inventez un nou termen pentru cărțile mele care să înlocuiască pe cel de «roman». Un nou... de Virginia Woolf. Un nou ce? O alegie?)

Luni 20 iulie

Chiar în clipa aceea s-a deschis ușa și a intrat Morgan¹ care venea să ne invite să luăm prînzul cu el la Steada. Am acceptat, deși aveam în casă un excelent pateu de vițel și niște suncă (cum s-ar spune în cel mai curat stil găzduiresc). Poate că e influența lui Swift, despre care am scris tocmai ultimele rînduri ale unui articol și căruia i-am închinat tot timpul petrecut aici. Ia să văd care e programul meu de acum înainte. În următoarele două săptămîni mă gîndesc să scriu o povestioară sau poate un articol de critică; simt dorința superstitioasă de a începe *Plimbarea spre far* cînd vom fi la Monk's House. Cred că am s-o pot termina acolo în două luni. Cuvîntul «sentimental» îmi rămîne în gît (va trebui să mă descotorosesc de el într-o povestire — Ann Watkins sosește miercuri din New York ca să vadă în ce stadiu se află năvelele mele). Dar în definitiv, tema e sentimentală: tatăl, mama, copilul în grădina; moartea, plimbarea cu barca pînă la far. Cred însă că, în clipa cînd am s-o îmbogățesc în fel și chip; am s-o fac mai densă; am să-i dau ramuri și rădăcini, pe care nu le deosebesc încă. S-ar putea să fie o soluție concentrată a tuturor personajelor; și copilăria; și apoi lucrul acela impersonal, pe care prietenii mei mă provoacă să-l încerc, scurgerea timpului și prin urmare, sfîșierea unității planului meu. Partea aceasta (am conceput cartea în trei părți: prima se petrece la fereastra salonului, a doua șapte ani mai tîrziu, a treia va fi plimbarea) mă interesează foarte mult. O problemă nouă ca asta deschide perspective noi minții și te îndepărtează de făgașurile obișnuite.

Ce să citesc la Rodmell? În adîncul minții mi se îngîmădăsc altele cărți! Aș vrea să citesc cu lăcomie, să adun material pentru o *Viadă a oamenilor de rînd*, care să conste din povestirea întregii istorii a Angliei, luînd una după alta viețile oamenilor de rînd. Aș vrea să termin Proust, Stendhal și pe urmă să hoinăresc de ici colo. Cole opt săptămîni pe care le petrec la Rodmell par să cuprindă totdeauna un număr nesfîrșit de posibilități. Vom cumpăra oare casa de la Southease? Nu cred.

Joi 30 iulie

Ce nesuferit e să fii atât de somnoroasă și lipsită de vlagă! Aș vrea nespus de mult să mă pot gîndi la cartea pe care am s-o scriu, dar prefer să aștept să mi se limpezască creierul. Șovăi între portretul simplu dar pasionat al tatălui meu și o carte de proporții mult mai mari și care să se desfășoare

¹ Romancierul englez E. M. Forster

Într-un ritm lent. Bob T. 1 îmi spune că lucrez cu o rapiditate fantastică și foarte personală. Hoinărele condeului m-au învățat să folosesc vreo două viclesuguri cu care să-mi prind muștele. Am rămas aici, pe scaun, ca un improvizator care-și plimbă degetele pe clape. Rezultatul e aproape nearticulat, dar nu dovedește absolut nimic. Trebuie să dobândesc mult mai multă forță și liniște. Dar dacă mă pornesc în direcția asta, n-am să nimeresc oare în banalitatea din Zi și noapte? Sînt atît de sigură de posibilitățile mele încît să nu cad într-o seninătate insipidă! Pentru moment nu răspund acestor întrebări. Să spunem că e un episod terminat. Dar vai! sînt prea obosită să ca scriu și cred că și așa face mai bine să citesc romanul lui Mr. Dobrye. Totuși, am nenumărate lucruri de spus. Cred că în *Pilborea spre far* ar trebui să încerc o adîncire a analizei emoțiilor. Am impresia că acesta e drumul pe care pășesc.

Joi 11 iunie (1936)

Abia acum, după două luni, izbutesc să scriu aceste cîteva rînduri pentru a spune că după două luni de sinistră, ca și nu spun catastrofa boală (cred că din 1913 încoace, nu m-am simțit niciodată atît de aproape de prăpastie), iată-mă iar la suprafață. Trebuie să scriu din nou sau mai bine zis să introduc și să suprim în corectură fragmente importante din *Ani*. Dar nu pot să intru în aceste detalii. Nu pot încă să lucrez decît o oră sau două pe zi. Ah, dar ce divină e bucuria de a fi din nou stăpîn pe propriul meu creier! M-am întors ieri de la Monk's House. De acum înainte, pînă la capătul celor șase sute de pagini, voi trăi ca o pisică ce calcă pe ouă. Cred că se poate. Cred că se poate, dar am nevoie de un curaj imens și de voie bună ca să izbutesc. După cum am mai spus, din ziua de 9 aprilie, dată la care am căzut la pat, e prima oară că mă apuc de lucru. Am fost după aceea în Cornwall, dar despre asta n-am vorbit. Apoi ne-am înnoțat, Elly¹ a venit să mă vadă, pe urmă a urmat Monk's House și de ieri sînt acasă pentru o încercare de două săptămîni. Și mi s-a urcat singele la cap și azi dimineață am scris 1880.

Duminică 21 iunie

După o săptămînă de suferință intensă — dimineața era o adevărată tortură, nu exagerez! jungheuri în cap, senzații de disperare și de eșec total, interiorul capului asemenea interiorului unui nas după guturai — iată din nou o dimineață proaspătă, pașnică, o impresie de mintuire, de răgaz, de speranță. Am terminat tomul *Rabson*. Mi se pare un lucru bun. Dar trăiesc în atîta constrîngere și mă stăpînesc atît de mult, încît nu pot să-mi notez nimic despre viață. Fiecare amănunt e prevăzut, ușile sînt închise. Lucrez la parter cîte o jumătate de oră, apoi mă opresc, adesea cu disperarea în suflet: mă culc; fac o mică plimbare în jurul scuarului; mă întorc acasă și mai scriu zece rînduri. Ieri am fost la Lords. Tot cu sentimentul că trebuie să mă constrîng și să mă controlez. Mă întind pe sofa după ceaiul de după masă, rămîn așa pînă la cină și primesc vizite: Rose Macaulay, Elizabeth Bowen, Nessa. Ieri seara m-am așezat în scar. Vedeam picturi prelingându-se pe frunzele verzi. Tunete, fulgere, un cer împurpurat. Nessa și Angelica vorbeau despre muzică. Cîteva pisici se învîrteau în jurul nostru. L. trebuia să ia cina cu Tom și cu Bella. Ce vară ciudată și interesantă! Cunosco emoții noi: umilința, bucuria impersonală, disperarea literară. Îmi

învăț meseria în împrejurările cele mai dureroase. Zău, cînd citeșc scrisorile lui Flaubert, mi se pare că mă aud pe mine strigînd: « Ah, arta! Răbdare! ». Flaubert e reconfortant și plin de sfaturi bune. Trebuie să-mi scriu cartea liniștită și cu hotărîre, trebuie să am îndrăzneala să-i dau o formă. Dar n-are să fie gata decît la anul. Cred, totuși, că așa putea scoate ceva din ea, cu condiția să-i pot prinde firul, încerc să adîncesc personajele într-o singură frază, să prezint și să concentrez scenele, să înalvăl tot într-o atmosferă.

Marti 23 iunie

O zi bună, una rea și așa mai departe. Puțini scriitori au fost ca mine torțurați de meșteșugul scrisului; cu excepția lui Flaubert. Totuși acum îmi văd cartea în întregul ei. Cred că am să pot face ceva reușit, cu condiția să am curaj și răbdare, cu condiția să iau fiecare scenă în parte în liniște și s-o lucrez. Mi se pare că poate să fie o carte bună. Și pe urmă — ah, cînd are să fie gata!

Azi nu-mi simt mîntea atît de limpede, pentru că am fost la dentist și pentru că am avut de făcut niște drumuri. Creierul meu e ca un cîntar, o nimică toată poate să încline balanța. Ieri am avut o stare de echilibru, azi mă cufund.

Vineri 3 octombrie

Pentru moment nu simt dorința să scriu povestea lunilor care s-au scurs din clipa cînd am așternut ultimele însemnări în acest caiet. Nu simt, din motive pe care nu le pot examina acum, dorința de a analiza vara aceasta extraordinară. Va fi mai folositor și mai sănătos pentru mine să scriu cîteva scene, să pun mîna pe condei ca să înfățișez evenimente actuale. E un exercițiu bun și pentru condeul meu, care se împleticește, plin de îndoieli. Mai știu oare să scriu? Vezi, asta-i toată problema. Și acum, să încerc să verific dacă talentul a murit sau doarme numai.

Miercuri 15 ianuarie (1941)

Poate că zgîrcenia va fi concluzia acestui caiet. Și totodată un sentiment de rușine față de propria mea vorbărie, rușine ce mă cuprinde cînd văd aceste douăzeci de caiete (să ne anume oare douăzeci!) îngrămădite, claie peste grămadă în camera mea. De ce anume mîe rușine? De mine care le recites? Vă să zică Joyce a murit. Joyce era era cu aproape două săptămîni mai tîrziu decît mine. Îmi amintesc de Miss Weaver cu mînușile ei de fină, cînd a venit cu manuscrisul dactilografat al lui *Ulysses* și l-a depus pe masa pe care ne luam ceaiul, la Hogarth House, Cred că o trimisese Roger. Trebuia oare să ne consacram viețile publicării acestei cărți? Paginile indecente păreau atît de scandalose! Miss Weaver arăta ca o fată bătrînă cu totii nasturii încheiați pînă-n gît iar manuscrisul era o găleată de lătrii. L-am băgat în sertarul scriului meu. Katherine Mansfield a venit într-o zi la mine și atunci l-am scos. A început să citească și să facă ironii, apoi a spus: deodată: « Să știți că nu e rău ». Cred că scena asta ar trebui să figureze în istoria literaturii. Joyce orbita printre cunoștinții noștri, dar nu ne-am întîlnit niciodată. Și apoi îmi amintesc că Tom a spus în camera lui Ottoline² de la Garsington (cartea fusese publicată): « Ce se mai poate scrie, după miracolul excepțional realizat

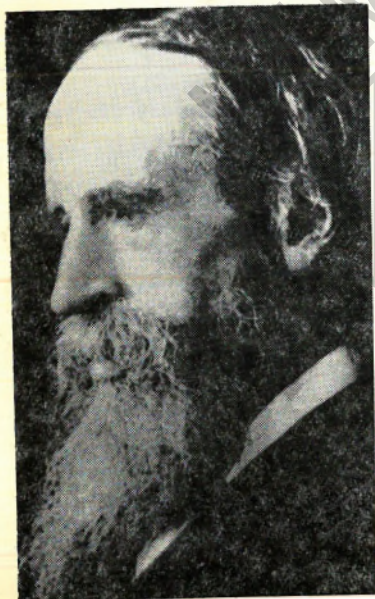
¹ R. C. Trevelyan.
² Doamna Virginiei Woolf.
³ T. S. Eliot

¹ Lady Ottoline Morrell, notorie protectoare a literelor în Anglia dintre cele două războaie mondiale.

în ultimul capitol? » Pentru prima dată îl vedeam transportat, plin de entuziasm. Am cumpărat cartea cu scoarte albastre și am citit-o aici, într-o vară dacă nu mă înșel, cu flori de incintă, de descoperire, de noutate, cu intervale lungi de nemişcare plictisitoare. Asta se întâmpla într-o epocă preistorică. Acuma, toți domnișorii încep să-și revizuiască opiniile, iar cărțile lui Joyce își capătă — bănuiesc eu — locul într-o lungă procesiune.

Luni am fost la Londra. M-am dus să văd London Bridge. Am privit fluviul învâluit în ceață. Cite un pană de fum se înalță pe cer, ieșind poate dintr-o înălțime în flăcări. Simbătă avusesse loc un alt incendiu. Apoi am văzut un zid stinger, mincat pe o latură. Un coț întreg de stradă fusese dărâmat, era o bancă. Monumentul rămăsese în picioare. Am încercat să mă urc într-un autobuz, dar învâlmășeala era atât de mare, încât a trebuit să cobor. Al doilea autobuz m-a hotărât să o iau pe jos. Circulația era complet întreruptă, se desfundaseră străzi întregi. Am luat deci metroul până la Temple și, când am ajuns, am rătăcit printre ruinele îndurerate ale vechilor scuaruri bătrâne; erau sfărțecate, năruite, cărămizile lor roșii și bătrâne transformate într-o pulbere albă; un adevărat șantier în dărîmare. Praf cenușiu, geamuri sparte. Cîteva gură-cască. Tot universul acela perfect, fără cusur fusese distrus, dispăruse.

În românește de IULIA SOARE



SIR
LESLIE
STEPHEN,
tatăl
scriitorilor

VIRGINIA WOOLF

Proză modernă

Orice trecere în revistă, chiar cea mai liberă și mai superficială, a prozei moderne implică așadar acceptarea ideii că arta modernă a romanului s-a îmbunătățit într-un fel față de trecut. Cu unele simple și material primitiv, Fielding s-a descurcat totuși onorabil, și Jane Austen chiar și mai bine; dar să comparăm posibilitățile lor cu cele ale noastre! În general, operele lor, cu firește, un aer ciudat de simplitate. Și totuși, analogia între literatură și procesul de fabricare a automobilelor, ca să luăm un exemplu, nu rezistă unei scrutări mai persistente.

Deși am învățat multe în privința fabricării automobilelor, este puțin probabil ca de-a lungul secolelor să fi învățat ceva despre creația literară. Nu am ajuns să scriu mai bine; tot ceea ce putem spune este că ne menținem într-o permanentă mișcare cînd într-o direcție cînd în cealaltă, în formă de cerc, dacă întreg traiectul

Purtînd titlul original *The Modern Prose* esul de față a fost scris în 1919, după ce primele încercări ale scriitoarei în arta romanească, *Călătoria și Noaptea* și zi văzuseră lumina tiparului și cu trei ani înainte de apariția primului ei roman în adevăratul sens al cuvîntului, *Odăile lui Iacob*. Îndus ulterior în prima serie a *Memorialului de fectur* (1923), acest eseu a marcat o nouă etapă în creația Virginiei Woolf. Valoarea lui constă nu în definiția pe care o dă romanului subiectivității (lucru anunțat chiar mai bine de unii din predecesorii), ci în afirmarea necesității reinvenției artei odată cu încheierea epocii victoriene și în salutul timpurii a apariției lui Joyce ca reprezentant al mai de seamă al acestei noi orientări. Analizînd sumar creația romancierilor la modă în acea perioadă, Bennett, Galsworthy și Wells, Virginia Woolf îi etichetează drept « materialisti », termen folosit impropriu, ca de altfel mulți alții de-a lungul carierei ei, nu în sensul concepției filosofice ci cu înțelesul de « naturalști ». Opacității și superficialității lor, ea le opune nu doar complexitatea ei, ci doar metafora halucinantă a învelisului străvezii și luminos ce îmbracă totul.

Deși ulterior, după cum se vede și din *Jurnal*, Virginia Woolf își va schimba părerea, Joyce rămîne, fără ca ea să admită vreodată, scriitorul modern care a exercitat asupra creației sale influența cea mai puternică, atît în privința construcției cît și a concepției asupra timpului și raporturilor dintre personaje. Și poezia și muzicalitatea prozei ei își au modelul în opera irlandezului cu două săptămîni mai tîrziu decît ea. Sîc comparăm structura romanului *Doloway* cu cea a lui *Ulysses* și fragmentele din creația ei, pe care le reproducem în acest număr, cu același roman, sau măcar cu acel capitol pe care l-am publicat în paginile revistei noastre nr. 2/1965.

Plasa de atomi de senzații ce cade asupra minții, atît de plastic și poetic descrisă, nu va fi însă modul de creație pe care îl va adopta Virginia Woolf. El se potrivește mai bine contemporaneității, Dorothy Richardson și este propriu lui Joyce, Virginia Woolf își va concepe romanele în chipul în care Rodha, eroina din *Valerius*, visează, contemplînd cifrele desenate pe tablă de domnișoara Hudson.

Aplul ei la sinceritate și îndrăzneală în creație rămîne mereu valabil.

ar putea fi privit dintr-un turn suficient de înalt. Aproape că nu mai e nevoie să se sublinieze că nu pretindem a ne situa, nici măcar o clipă, într-o asemenea poziție avantajoasă. Ne aflăm într-o cîmpie plată, printre mulțime, pe jumătate orbite de prof și privim înopoi cu invidie spre acei luptători mai fericiți care au câștigat bătaia și ale căror reușite poartă un aer atât de senin de realizare încît abia dacă ne putem stîpni să nu murmurăm că pentru ei lupta n-a fost atât de grea ca pentru noi. Îi revine istoricului literar să hotărască; ei și spund dacă noi începem sau sfîrșim acum sau ne aflăm la mijlocul unei mari ere a romanului, pentru că jos în cîmpie vizibilitatea este redusă. Știm doar că sîntem animați de anumite recunoștințe și ostilități; că unele căi par să ducă spre pînături fertile, altele spre pustiu și cenușă; și despre aceasta merită poate să încercăm să vorbim.

Divergența noastră, deci, nu se datorește unui conflict cu autorii clasici, și dacă pomenim de divergențe cu domnul Wells, cu domnul Bennett și cu domnul Galsworthy, lucrul se datorește în parte simplității fapt că prin existență lor împrumutăm cărților pe care le scriu o viață, un suflu, o imperfecțiune cotidiană, care ne îmbie să ne luăm față de ele toate libertățile pe care le dorim. Dar nu e mai puțin adevărat, în timp ce le mulțumim fiarei de călădă, ne păstrăm recunoștința noastră necondiționată pentru domnul Hardy, domnul Conrad și, într-o mai mică măsură, pentru domnul Hudson autorul «Timutul purpurii», «Concelor verzi» și «De parte și de demult». Domnii Wells, Bennett și Galsworthy au sfîrșit atîtea speranțe și le-au demit, dar tot atîta persistentă încă recunoștința noastră de cele mai multe ori se exprimă prin mulțumirile pe care li le adresăm pentru a ne fi ardat ceea ce ar fi putut face dar n-au făcut; ceea ce cu siguranță nu sîntem în stare dar tot atît de siguri, poate, nici nu dorim să facem. O frază simplă nu va rezuma niciodată acuză sau plîngerea noastră împotriva unei mase de scrieri atît de mari ca volum și întrușchind atîtea calități admirabile sau dimpotrivă. Dacă am încerca să formulăm printr-un cuvînt ceea ce vrem să afirmăm, ar trebui să spunem că acești trei scriitori sînt materialisti. Neglijînd spiritul în favoarea trupului, ne-au dezamăgit, lăsîndu-ne totodată sentimentul că, cu cît literatura engleză le va întoarce spatele mai repede și mai politicos posibil, fără să se oprească din mers, chiar cu risul de a ajunge într-un pustiu, cu atît mai bine pentru suflul ei. Firește, un cuvînt nu poate atinge centrul sferei de creație a fiecăruia în parte. În cazul domnului Wells el code destul de departe de tîntă. Dar chiar și în ceea ce-l privește, sezișm existența unui aliaj fatal în genul său, un mare bulgăr de tîrînd care s-a amestecat, pe deplin, cu puritatea inspirației. Dar domnul Bennett este probabil cel mai vinovat dintre cei trei, în măsura în care el este, pe departe, cel mai bun meseriaș. Poate da la iveală o carte atît de bine construită și atît de solidă în structura ei, încît le vine greu și celor mai pretențioși critici să vadă prin ce fisură sau rîdătură s-a strecurat elementul malign. Nu este nici măcar un curent de aer între ferestre, sau cît puțin o crăpătură în scîndurile pardoselii, și, totuși, de ce viața se arată printr-o idee de a trăi acolo? Acesta este riscul pe care autorul romanului «Povestile femeilor bătrîne», al lui George Gannon, Edwin Clayhanger și al multor alte personaje, ar putea foarte bine pretinde să-l fi depășit. Erai săi trîdășii din plin și chiar într-un mod neprevăzut, dar rămîne întrebarea cum trîdășii pentru ce trîdășii? Chiar părăsind viața bine construită din Five Towns, ne par din ce în ce mai mult că și petrec timpul într-un vagon oarecare de clasă I, confortabil capotant, opăsind pe butoane și sonerii nenumerate; și destul spre care călătorește atît de luxos devine din ce în ce mai evident o fericire eternă petrecută în cel mai bun hotel din Brighton. Nu putem spune despre domnul Wells că este un materialist, subliniind prin aceasta importanța pe care

o acordă structurii scrierilor sale. Spiritul său este prea generos în simpatii ale pentru a-i permite să cheltuiască o mulțime de timp făcînd lucruri substanțiale și bine conturate. Domnul Wells este un materialist din pură convingere lînd pe umerii săi îndatoririle funcționarilor guvernamentali și, în pletora ideilor și faptelor sale, aproape nu mai are răgazul să ia aminte la cruzimea și grosolănia creaturilor sale. Totuși, ce altă critică mai distructivă poate fi adusă cerului și pămîntului său decît aceea că ambele urmează să fie locuite aici și dincolo de loanele și Petrii săi? Oare inferioritatea naturii lor nu afectează toate instituțiile sau idealurile ce le-au fost oferite prin generalitatea autorului? Nici în paginile domnului Galsworthy, în ciuda respectului nostru profund pentru întregitatea și umanitatea domniei sale, nu vom găsi ceea ce căutam.

Dacă lipim atunci o etichetă pe toate aceste cărți și pe ea să stă scris cuvîntul «Materialisti», ceea ce vrem să înțelegem este că ei scriu despre lucruri fără importanță, că irroase o mîdiestrie arădată și tot atîta hîrnicie făcînd ca trivialul și trecătorul să pară adevăr și durabilitate.

Trebule să admitem că sîntem pretențioși și, mai mult, că ni se pare greu să ne justificăm nemulțumirea explicînd ceea ce pretindem. Ne formulăm întrebarea în mod diferit. În momente diferite. Dar, oricum ar fi, întrebarea oare ce cea mai mare persistentă în clipa în care, terminîndu-l, lăsăm din mîna, cu un oftat de moarte, romanul citit. Oare a meritat atenția? Care este nădă? S-ar putea datoră faptului că, mulțumită uneia dintre acele mai alesate pe care spiritul uman pare să le facă din cînd în cînd, domnul Bennett echipat cu aparatul său magnetic de captare a vieții a depășit cu un centimetru sau doi limita necesară? Viața scapă; probabil fără viață nimic altceva n-are valoare. Însășii săi resuscităm propria-i ambiguitate vîzîndu-ne nevoiți să folosim o asemenea figură de stil; dar cu greu am putea îmbrăndăti lucrurile vorbind, cum tind criticii s-o facă, despre realitate. Admițînd ambiguitatea de care suferă întregă critică romanescă, să ne hazardăm să emitem părerea că în prezent pentru noi forma prozei cea mai la modă pierde de cele mai multe ori, în loc să realizeze ceea ce căutam. Fie că îl numim viață sau spirit, adevăr sau realitate, acel ceva, esențial în sine, fie că a dispărut, fie că se află în permanentă comișune refuzînd să se lasă mai lesă îmbrăcat în veșmintele prost crite pe care i le oferim. Totuși, continuăm cu perseverență și conșcincios, să clădim cele treizeci și două de capitole ale noastre conform unei scheme care seamănă din ce în ce mai puțin cu viziunea spiritului. O mare parte din munca uriașă pentru a dovedi soliditatea narațiunii și asemănarea ei cu viața nu este pur și simplu irosită, ci prost canalizată, ajungînd să micșoreze și chiar să anihileze lumina concepției. Scriitorul pare constrîns nu de către propria sa voimă ci de către un tiran puternic și fără scrupule care îl obligă să confecționeze o intrigă, să confecționeze o comedie, tragedie, incident erotic și un aer de autenticitate ce îmbrăsoază întregul atît de impecabil, încît dacă toate personajele sale ar fi să prindă viață s-ar trezi încheiate, după moda timpului, în anumite limite, dar, cu trecerea timpului și acum din ce în ce mai des, simțim o clipă de îndoială, un spasm de revoltă, pe măsură ce paginile se umplu una după alta în modul obișnuit. Așa e viața? Oare așa trebuie să fie și romanele?

Cercetîndu-ne pe noi și viața, par departe de a fi întocmai «așa». Examinăm pentru o clipă o minte obișnuită, într-o zi obișnuită. Mîntea primește un miliard de impresii — triviale, fantastice, trecătoare sau gravate cu tîrîia otelului. Vin din toate părțile, o ploaie necontenită de atomi nenuntrați; și pe măsură ce cod, pe măsură ce se împreunează pentru a da formă zilei de luni sau marți,

accentul cade altfel decât odinioară; clipa care importă nu mai este aici, ci acolo, așa că dacă scriitorul ar fi om liber și nu sclav și ar scrie ceea ce vrea și nu ceea ce trebuie, dacă și-ar putea duce opera pe propria sa simțire și nu pe convenții, nu ar mai exista nici intrigă, nici comedie, nici tragedie, nici incident erotic sau catastrofe. În stilul acceptat și poate nici chiar nasturi cușuri așa cum le place crotitorilor de pe Bond Street. Viața nu este o serie de felinare așezate simetric; ci un nimb luminos, un înveliș semi-transparent care ne înconjoară din clipa nașterii conștiinței și până la moarte. Nu este atribuția romancierului să transmită acest spirit variabil, necunoscut și nespus, oricare ar fi aberațiile sau complexitatea pe care le poate dezvălui, apelând cît mai puțin posibil la elemente străine și exterioare? Nu pledăm doar pentru curaj și sinceritate; vrem să se înțeleagă faptul că materialul real al prozei se desăbește întrucrea de cel pe care ni-l oferă rutina. În orice caz numai apelînd la un model apropiat de acesta vom putea să definim calitatea care distinge opera cîtorva scriitorilor tineri, precum care se remarcă domnul James Joyce, de cea a predecesorilor lor. Ei încearcă să se apropie mai mult de viață și să păstreze cu mai multă sinceritate și exotitate ceea ce li misă și li interesează chiar dacă pentru a izbăvi trebuie să respingă majoritatea convențiilor respectate îndobîșite de către romancierii. Să observăm căderea atomilor, ordinea deplasării lor; să desendăm diagrama lor și oricît de întreruptă și de încoerentă ar apărea, poate, reprezintă totuși lucruri privite, lucruri înregistrate de conștiință. Să nu acceptăm ca atare ideea că viața se exprimă mai din plin prin ceea ce se consideră de obicei important decât prin ceea ce, obișnuit, trece drept neînsemnat. Oricine a citit «Portretul artistului ca om tînr» sau ceea ce promise a fi o lucrare mult mai interesantă, «Ulyse», care apare acum în revista Little Review, se poate aventura să emită o asemenea teorie în privința intenției domnului Joyce. Din partea noastră, avînd dinaintea ochilor doar o frîntură, este mult mai hazardat decât s-ar putea crede; dar oricare ar fi intenția întregului nu se poate pune la îndoielă sinceritatea ei deplină și faptul că rezultatul difilul sau nepădărit, ori cum i-am socoti, va fi de o importanță neîndoielnică. În contrast cu cei pe care i-am numit materialisti, domnul Joyce reprezintă spiritul; ceea ce îl preocupă este să revele, cu orice preț, pilpirlile flăcării celei mai profunde care și trimite mesajele luminoase prin intermediul creierului și pentru aceasta el ignoră, și cu curaj deplin, tot ce pare accidental, fi se cheamă autenticitate sau încoerentă necesară, fie că e vorba de unul din acei stilpi indicatori care timp de generații au slujit drept sprijin imaginației cititorului cînd i se cerea să-și închipuie ceea ce nu putea nici atinge și nici vedea. Scena din cimitir, de pildă, cu strălucirea ei sordidă, încoerentă și fasciolele luminoase de semnificație se apropie fără îndoială atît de mult de viteza gîndirii înclt la prima lectură oricît de greu l-ai vine, pînă la urmă nu poți să n-o socotești drept capodoperă¹. Dacă vrem viața însăși, o avem cu siguranță aici. Firește, ne-am surprinde bibliindu-ne destul de stîngaci dacă am încerca să spunem ce altceva am dori și pentru care motiv o lucrare atît de originală nu suferă combatoare, pentru că trebuie să ne folosim de exemple elocvente, cu «Time-ry» sau cu «Primerul din Castlebridge»². Am putea pune aceasta, simplu, pe seama unei relative sărăcii a minții scriitorului; și astfel am încheia discuția. Dar putem merge puțin mai departe și să ne întrebăm dacă nu putem lega sentimentul de a ne afla înclși într-o încăpere luminoasă dar strîmtă, în loc de a ne afla la largul nostru și liberi de anume limitări impuse de metodă și de

spirit. Metoda este, oare, cea care inhibă puterea creatoare? Se datorește metodei faptul că nu ne simțim niciodată joviali și nici mîrînișoi, ci concentrați asupra unei personalități care, în ciuda unor fiori de sensibilitate, nu sezează niciodată și nici nu creează ceea ce este în afara ei? Sau poate accentul pus pe încoerentă, în mod didactic probabil, sugerează un corp izolat și unghiular? Sau poate că în fața efortului unei asemenea originalități este mai ușor, pentru contemporani în speță, să simtă ceea ce li lipsește decât să definească ceea ce a adus nou? În orice caz este o gresală să ne situm la suprafață cînd vrem să analizăm «metodele». Orice metodă e bună, toate metodele sînt bune, dacă exprimă ceea ce dorim să exprimăm, în cazul în care sîntem scriitori; metoda ne apropie de intențiile romancierului, în cazul în care ne situm pe poziția cititorilor; și metoda despre care vorbim are meritul de a ne apropia de ceea ce eram dispuși să numim viața însăși: oare cînd «Ulyse», nu ne dăm seama cîte lucruri din viață au fost excluse sau ignorate și deschișind «Tristram Shandy» sau chiar «Dennia», nu sîntem șocati și nu ajungem la convingerea că mai există și alte aspecte ale vieții, poate chiar și mai importante decât cele oferite?

Oricum ar fi, problema care stă astăzi în fața romancierului, ca de altfel, cred, și în trecut, este de a făuri mijloace care să ne acorde libertatea de a ne osterne pe hîrtie ceea ce dorim. Trebuie să avem curajul să spunem că ceea ce ne interesează nu mai este «acesta»; ci «aceia»; doar din «aceia» trebuie romancierul să-și faurească opera. Pentru moderni «aceia» — centrul atenției sale — se situează poate în sferele obscure ale psihologiei. Astfel, dintr-odată, accentul cade puțin altfel; emfaza se îndreaptă asupra unui lucru pînă acum ignorat; dintr-odată o altă formă devine necesară, greu de asimilat, de neînțeleasă, pentru predecesorii noștri. Nimeni altul decât un scriitor modern și poate, nimeni altul decât un rus nu ar fi putut simți întreg interesul situației din care Cehov a făcut nuvela «Gusev». Cîțiva soldați ruși zac bolnavi pe pîntec unui vas care li duce înapoi în Rusia. Ni se prezintă cîteva frînturi de conversație și unele gînduri; apoi, unul dintre ei moare și este îndepărtat; un timp conversația continuă între ceilalți, pînă ce Gusev însuși moare și, arătînd «asemenea unui morcov sau unei ridichi», este aruncat peste bord. Emfaza cade în locuși atît de neașteptate înclt la început pare să nici nu existe defel; dar apoi, pe măsura ce ochii se obișnuiesc cu amurgul, și deslușesc contururile obiectelor dintr-o încăpere, ajungem să vedem cît de perfectă este povestirea, cît este de profundă și cît de perfect se acordă într-adevăr concepției autorului. Cehov a ales un amănunt de aice, unul de colo și unul de dincolo și le-a așezat împreună pentru a compune ceva nou. Dar este cu neputință să spun: «Aici e comic» sau «Aici e tragic», și nu avem nici o certitudine, deoarece am fost învîtați că nuvela trebuie să fie scurtă și concludentă și că despre care vorbim este atît de vagă și puțin concludentă, dacă mai poate fi socotită nuvelă.

Observațiile cele mai elementare asupra prozei engleze moderne cu greu pot evita să nu pomenesc de influența rusă; și dacă rușii sînt pomeniți, riscăm să ne cuprindă sentimentul că a scrie despre oricare altă proză decât a lor, este o pierdere de timp. Dacă pornim în căutarea înțelegerii sufletului și inimii, unde altundeva am putea-o găsi mai profundă și mai cuprinzătoare? Dacă ne simțim sătul de propriul nostru materialism, cel mai puțin demn de atenție dintre romancierii lor are prin naștere o reverență naturală pentru spiritul uman. «Învăță să te modelezi după asemănarea oamenilor... dar fie ca simpatia ta să nu izvoască din minte, pentru că este ușor cu mintea, ci din inimă, din dragoste pentru ei».

¹ Roman de Thomas Hardy.
² Roman de Laurence Sterne.

³ Roman de W. M. Thackeray.

La toți marii scriitori ruși pare să distingem trăsăturile unui sfânt, în cazul în care compasiunea pentru suferința altora, dragostea față de ei, strădania de a atinge un fel demn de cea mai înaltă exigență a spiritului uman poate fi numită sfințenie. Este sfântul din ei care ne intimidă dându-ne sentimentul propriei noastre trivialități orgolioase și trufiei care reduce atâtea celebre romane la statutul de jalinice și zdrăgănitore artificii. Concluziile spiritului rusesc, atât de cuprinzător și plin de compasiune, sînt, probabil inevitabil, de maximă tristețe. Mai exact, firește, am putea vorbi de imperfecțiunea spiritului rusesc. Mă refer la sentimentul că nu există răspuns; că examinată cîntit, viața prezintă întrebare după întrebare ce trebuie lăsată să sune mereu, odată povestea terminată. Într-o repere fără speranță care să ne umple cu adînc și în final poate resemăna dispare. S-ar putea să aibă dreptate; fără îndoială că vîd mai departe decît noi și sînt liberi de obstacolele care ne împiedică privirile. Dar poate noi vedem ceva ce lor le scapă; dacă nu, atunci de unde vocile protestatoare care se amestecă în tristetea noastră? Vocea protestatară este vocea unei alte civilizații vechi care pare să fi dezvoltat în noi instinctul de a ne bucura și de a lupta mai degrabă decît de a suferi și a înțelege. Proza engleză de la Sterne la Meredith e martora plăcerii firești pe care o găsim în humor și în comedie și în splendoarea trupului. Dar orice deducție pe care o putem extrage din comparația celor două proze atât de depărtate este inutilă, dacă nu ne face să ne pătrundem de perspectiva posibilităților înfinite ale artei și dacă nu ne reamintește faptul că orizontul nu are limite și că nici o « metodă », nici un experiment, chiar dintre « cele mai năstrușnice, nu este interzis, ci doar falsitatea și ipocrizia. » « Material propriu romanului » nu există; totul poate constitui material propriu romanului, toate sentimentele, toate gândurile, toate calitățile creierului și spiritului pot fi exploatare; nici o percepție nu este nepotrivită. Și dacă ne putem închipui arta ficțiunii prinzînd viață și sfîrșit în mijlocul nostru, atunci fără îndoială ne-ar porunci să o frîngem, să o amenințăm și în același timp să o cîntim și să o iubim pentru că astfel tinerețea ei este reînnoită și suveranitatea ei asigurată.

În românește de S. D.

LEONARD WOOLF

s o ț i a m e a , Virginia Woolf

În genere, oamenii sînt ființe extrem de complicate.

Virginia Woolf a fost una din puținele ființe pe care le-am întîlnit vreodată și despre care gîndesc că a fost un geniu. Oamenii de geniu sînt ceva mai complicați decît ființele obișnuite. De fapt, sînt două ființele pe care le-am cunoscut personal și pe care trebuie să le considerăm geniale: una a fost filozoful G. E. Moore, iar cealaltă, soția mea. Avea un fel de a gîndi pe care, oamenii obișnuți, nefîind genii, nu-l împărtășeau. Gîndea, vorbea, privea lucrurile și trăia exact ca toți ceilalți; uneori însă modul ei de a privi viața, lumea din jur, depășea, după părerea mea, gîndirea omului obișnuit.

În parte, era imaginația care, uneori, acționa în viața obișnuită tot așa ca și în cărțile sale. De pildă, descria ceea ce vedea pe stradă, sau ceea ce i se spunea și după aceea pornea să țese din persoana respectivă un personaj cu tot ce ținea de el și lucrul acesta era chiar amuzant. Apoi, deodată, totul se schimba. Se încîmbla ceea ce eu numeam întotdeauna « desprindere de pămînt ». Nu obișnuia să înghebeze scena sau conversația pe care simțea că oricare altul ar fi văzut-o sau povestit-o; ceea ce făurea ea era cu totul deosebit.

Adesea, era groază de amuzant, dar într-un fel cu totul aparte — aidauna unei fantezii și, uneori, de o frumusețe fără pereche. Povestind în jurnalul ei cum a scris ultima pagină a romanului *Valurile*, arăta cum, deodată, pe cînd scria, creionul puse aparent stăpînire pe ea, iar gîndurile, la rîndul lor, porniră să-l o înăltime; și ei nu-l mai rămase decît să le urmeze.

Cred că este descrierea cea mai exactă a metodei de creație a unui geniu — net opusă individului lipsit de această calitate.

Undeva amîntea de « vocile care-i luau înainte » și ea le urma. De reșinut faptul că viața i-a fost sfîrșită de clipe de dezechilibru sufletec.

Era ceva în ea prin care se asemăna cu toată lumea. Îi plăcea să mănînce, să discute, să se plimbe, să joace popice, să asculte muzică. Un critic afirmase că era complet în afara lumii, că se izola de oameni, ceea ce era pe de-a-ntregul greșit; iubea societatea, iubea reuniunile, își petrecea ore întregi discutînd, și ar fi vrut să facă vizite, să se ducă la teatru sau la concerte în fiecare zi. Dar trebuia să fie cu ochii în patru să nu se obosească prea mult, și astfel ducea cu sine o luptă continuă pentru a-și înfrînge dorința de a ieși în societate. N-am întîlnit o ființă mai sociabilă; și cu cît pregătirea celor din jur era mai puțin interesantă, cu atît mai mult îi plăcea să stea de vorbă cu ei, într-un fel să-i cunoască, deoarece o interesa ce se petrece în mintea omească.

Se împacă de minune cu copiii — lucru ce nu s-ar fi putut întâmpla unei ființe retrase sau care n-ar fi avut nimic comun cu semenii ei.

Viața Virginiei Woolf urma un curs normal, dar care era dominat de scris, fiindcă a scris era lucrul cel mai important pentru ea, și totul era subordonat acestei îndeletniciri.

Ziua începea pentru ea după micul dejun, în jurul orei nouă și jumătate, când se ducea în atelierul ei, o încăpere separată. Când locuiau în Tavistock Square, era o odaie imensă care fusese, îmi închipui, sală de biliard; și ea stătea acolo într-un fotoliu, în cea mai mare dezordine — așa putea spune chiar mizerie — deoarece editura Hogarth, întreprinderea noastră, folosea această cameră drept depozit de cărți; nu era de loc un scriitor ordonat, și nu exista ordine nici în hîrțile sale. Acolo obișnuia ea, cu tot și cerneală, să scrie, în cursul dimineții, pe o planșetă pe care o ținea pe genunchi. Dacă se simtea bine, scria timp de două sau trei ore, dar ori decotea ori nu se simțea bine, trebuia să fie foarte atentă să nu se surmeneze, nu i se permitea să scrie decît o oră pe zi. Apoi venea prînzul, după care aproape întotdeauna pleca să facă o plimbare; îi plăcea foarte mult să se plimbe pe străzile Londrei, să privească în jur, lăsîndu-se pătrunsă de tot ce vedea. După părerea mea, contextul cărților ei solicită în mod extraordinar simțul vizual.

A fost scriitorul cel mai conștiințios pe care l-am cunoscut vreodată. Chiar atunci cînd vocile i-o luau înainte și penita îi urma gîndurile, ea aflîndu-se de fapt sub controlul lor deplin, scriind cu o viteză formidabilă, nu însemna că redacta versiunea finală; citeodată ajungea să-și revizuiască manuscrisele de cite cinci sau șase ori.

Spunea mereu că este lipsită de educație, și era încîntată de acest lucru. De fapt nu era adevărat; nu fusese niciodată trimisă la școală, în parte cred, datorită faptului că avusese de copil o sănătate delicată; dar tatăl ei, Sir Leslie Stephen, fusese un literat de înaltă clasă — un victorian printre victorienii. Editase *Dictionarul Biografiei Naționale*, fusese un foarte bun eseist și publicase o revistă trimestrială. Posesorul unei foarte bune biblioteci cuprinzînd marile scriitori englezi, îi acordase fiicei sale, Virginia, dreptul de a o folosi încă de timpuriu. Obișnuia să discute cu ea despre ceea ce citea, să se plimbe împreună prin Kensington Gardens, povestindu-i despre ceea ce citeau îndeobște copiii sau despre oamenii pe care-i cunoscuse. Prima lui soție, una din fiicele lui Thackeray, murise, dar o soră de-a ei, doamna Ritchie, căsătorită cu Sir Richmond Ritchie, era o scriitoare de talent care ținea foarte mult la soția mea. Pe cine nu cunoscuse, începînd cu Charlotte Brontë! Împărțea Virginiei cele mai fascinante amintiri despre toate personalitățile acelea. Așa că, într-un fel, soția mea s-a născut în miezul literelor engleze.

A început probabil să scrie destul de timpuriu, deși nu am găsit nimic datînd cu mult înainte de anul 1900, cînd avea 18 ani. A început prin a scrie jurnale. Mai tîrziu a învățat să scrie scriind, ceea ce este, după părerea mea, singura metodă eficientă. A început prin a scrie pentru ziarul *The Speaker*. Apoi a luat ființă *The Times Literary Supplement* și un cunoscut al familiei Stephen, Richmond, a fost numit redactor șef. Cu timpul Virginia Woolf a devenit unul dintre colaboratorii lui cel mai prețioși. Pe la vârsta de 25 de ani a început să scrie un roman, *Căldătoria*, pe care, cred, l-a revăzut de la un cap la altul de șapte ori. Nu știu dacă cineva își poate închipui lucrul acesta: cartea se citește ca și cum ar fi fost scrisă dintr-o suflare. Odată, a găsit într-un dulap vechi cinci sau șase versiuni complete ale romanului *Căldătoria*, și le-a dat foc.

De cite ori termina de scris o carte intra în panică. De fapt, era întotdeauna una din perioadele cele mai periculoase pentru sănătatea ei, fiindcă atunci ajungea la o stare de încordare maximă. Cînd termină *Anii*, unul dintre cele mai cunoscute romane ale sale, îl socotiti de iremediabil de prost, încît obsesia aceasta o chinuî îngrozitor și am hotărît s-o facem să nu se mai gîndească la el. Am plecat amîndoi la țară, reușind astfel s-o fac să uite. Apoi, la întoarcere, a revenit asupra romanului tăind o porțiune substanțială din mijloc. A fost singura amputare pe care a efectuat-o vreodată.

Romanul *Orlando* l-a scris ca pe un fel de farsă, ceea ce nu l-a provocat atîtea neazuri ca celelalte. Presupun că este mai ușor să scrii farse, dar sînt foarte sigur că i-a plăcut imens de mult să scrie romane; a fost cea mai mare plăcere a vieții ei. Era grozav de sensibilă, cu deosebire la scris. Orice obiecție critică, sau sentimentul că ceva nu e în ordine, constituia pentru ea o adevărată tortură.

Firește că nu am simțit niciodată în viață ceva asemănător cu ceea ce simtea ea pentru cea mai mică eroare ce se furîșase în scrisul ei.

Astfel, deși pentru ea scrisul avea o importanță primordială, mai rămînea la urmă chinul îndreptării stîngăciilor.

E greu de știut dacă a fost conștientă de poziția ei ca scriitoare. Știa că atinsese o culme foarte înaltă printre scriitorii contemporani. Nu cred însă că acest lucru o preocupă într-adevăr atît de mult, dar lua în seamă orice observație critică sau un lucru neplăcut spus la adresa ei.

După părerea mea, *Valurile* este o carte mare și are toate calitățile marilor literaturi. Mă îndoiesc că celelalte romane se situează la același nivel. Poate tot o carte mare este și *Spăria*; dar nu cred că putem spune același lucru și despre celelalte. Cînd spun un roman mare, mă refer la, să zicem, o carte ce poate fi asemuită cu ceea ce a scris mai bun Charlotte Brontë, sau chiar George Eliot, sau poate chiar cu *La răscruce de vînturi*. Dar să nu uităm că Virginia Woolf a fost și un critic de valoare.

În românește de L. NICOLESCU

«Fluviul conștiinței» și «partea nevăzută»

Romanul «monologul interior» sau al «fluviului conștiinței», ilustrat cu atita strălucire de Joyce sau de Proust, presupune la bază o hotărâtă atitudine; ca atare, fenomenul implică în punctele sale de plecare, o serie de repudieri și de aderențe.

Avându-și primele înmuguriri pe la sfîrșitul veacului trecut, el exprimă o reacțiune intransigentă împotriva literaturii dominante a timpului și anunță noile coordonate pe care le va fructifica veacul nostru. În Occident, cu excepția Franței, sfîrșitul de secol aduce cu sine un greu impas al literaturii, mai cu seamă al prozei, în cea mai mare parte, epigonă. Marii realisti de pe la începutul și mijlocul veacului străluciau astăzi de puternic, încît, pe drumul trasat de ei, nu se mai putea edifica o operă care să atingă aceleași culmi; experiența naturalistă dăduse rezultate în afară de hotarele Franței. Printre altele, o țară cu un bogat trecut literar, ca Anglia, ajungînd pe la finele erei victoriene, se vedea secătuită. Doar puține nume, ca acelea ale lui Meredith sau Thomas Hardy îl mai susțineau prestigiu. De aceea, tocmai din Anglia încep să se bănuiască, încă din ultimul deceniu al veacului trecut, cele dintîi contururi ale unui nou tip de roman, odată cu Henry James și cu Dorothy Richardson.

Reacțiunea față de sterilitatea prozei artistice de la sfîrșitul veacului consună cu un apel la experiența simbolistă franceză. Dar estetica simbolismului se adresează aproape exclusiv poeziei lirice, fără să ofere perspective romanului. Mai tîrziu, însă, anumite expresii filozofice de la începutul secolului nostru, ce aveau să se bucure de o mare vîlvă, cum ar fi pragmatismul, bergsonismul și freudismul, care născuseră veleități nu numai de a surprinde senzațiile, ci și de a le analiza într-un sens sau altul — de a le supune unei concepții — încurajează adaptarea experienței lirice a simbolismului la proza analitică. Este acum un fapt intrat în ordinea datelor curente tributul de recunoștință pe care Proust îl datorează simbolistilor. Cît despre James Joyce, o afirmație în același sens poate fi deopotrivă de categorică. La vîrsta de douăzeci de ani, Joyce citise un roman care a însemnat pentru el o vastă deschidere de perspective. Autorul acestui roman, apărut în 1888 și intitulat *Les lauriers sont coupés*, este Edouard Dujardin. Se știe că Dujardin, prieten

al lui Mallarmé, ancorat temeinic în simbolism, a încercat, printre primii, să aplice sensorialismul simbolist la o afabulație de roman. Prin aceasta, el a urmărit — mai-nainte de ivirea amintitelor expresii filozofice din veacul nostru — să asociază factorul senzație cu factorul analiză. Ca atare, el n-a avut încă la dispoziție mijloacele necesare de a crea, în adevărul său sens, un roman al «fluviului conștiinței». Marele său merit se cuprinde însă în perspectiva pe care i-o deschide lui Joyce de a realiza efectiv un asemenea tip de creație.

Pe lîngă simbolism, romanul «monologul interior» și-a mai aflat și un alt climat de dezvoltare. Am spus că acest gen de scrieri își afirmă primele indicii în Anglia, așa cum și le afirmaseră la vremea lor, pre-romantismul și apoi romantismul. Însuși Proust folosește ceva din spiritul englez, implicat în dinamismul bergsonian. Cît privește literatura engleză propriu-zisă, ea conține anumite învarietăți seculare, care își vor îndrepta convergența către crearea noului roman. Explorînd aspecte din trecutul ei, ne dăm seama că pînă și prozatorii evident depărtați de ceea ce va fi «fluviul conștiinței» se apropie nemăsurați de el în lumina unei priviri comparative cu alți scriitori străini. Neîntrecuta sferutare, în cadrul unei portretizări ample, pe care o acordă Balzac personajelor sale, se schimbă la Dickens în surprinderea treptată, din mișcări succesive, din momente particulare, a eroilor săi. Dacă mergem mai adînc în timp, ajungem la descoperiri și mai revelatoare. Faptul ne permite să asociem unele din trăsăturile amintite ale literaturii engleze cu caracterul maladiv al inițiativei pre-romantice și al celei romantice, așa cum au apărut ele în Anglia — caracter pe care îl putem inscrie și «fluviului conștiinței» de mai tîrziu. Se cunoaște definiția rămasă celebră a lui Goethe asupra romantismului, care ar prezenta ceea ce este *bolnav*. Desigur că marele poet n-a avut vreme să înregistreze decît o etapă din acel curent, încă în curs, fără să-i pătrundă, deci, caracterul global. Atît, însă: pre-romantismul cît și romantismul încetează a mai fi *bolnav*, devenind fenomene viguroase, odată cu ieșirea din originarilor cadran al înșingurării și cu orientarea lor treptată spre aspectele sociale. Se poate aprecia, în această privință, drumul parcurs de la *Noptile* lui Young pînă la poezia lui Burns, și de la Coleridge pînă la ultimul Hugo. Ori, tocmai Coleridge este acela care, vorbind de romanele lui Samuel Richardson, unul din primii pre-romantici, vede însele «conștiința morbidă a fiecărui gînd și a fiecărei simțiri în întregul flux și reflux al spiritului, într-un cuvînt, auto-involuția și continuitatea sa ca de vis».

Desigur că însușirile efective ale romanului lui Richardson au fost intrinsec deformat de spiritul vizionar al lui Coleridge. Dar tocmai prin acest coeficient de deformare, poetul englez deține surprinzător de exact, cu 150 de ani mai înainte, noul roman al «monologului interior». Acel «flux și reflux» al spiritului «nu este decît fluviul conștiinței» care cuprinde și poartă în curgerea sa «flecăre gînd și flecăre simțire». Începînd de la clasicism, literatura utilizează, cît puțin teoretic, scheme tipologice, împărțite între «omul rațional» și «omul sensibil» (Descartes și Pascal, Corneille și Racine, iluminismul și pre-romantismul, realismul și romantismul). Romanul «monologul interior» al veacului nostru surprinde, însă, gîndul mai înainte de a se rîndi în serii logice, și simțirea mai înainte de a se integra în sentimente, cînd germenii raționali și cei afectivi apar prea puțin diferențiați în fluxul subiacent al bazei integrale umane. Același lucru este văzut cu mult înainte de Coleridge, care surprinde, totodată, și «conș-

tiința morbidă » a acestei expresii de artă. Ca orice fenomen viu noua orientare literară dezvoltă contradicții interne, înseamnă adică, în același timp o lărgire a conștiinței estetice și o « decadență », atenția excesivă acordată unor stări de conștiință minore sau a ceea ce de pe la începuturile acestui secol a început să se numească subconștient, având avantajele și dezavantajele ei. Iată, deci, că unele particularități, devenite tradiționale, ale literaturii engleze grăbesc și facilitează ivirea noului fenomen literar, ceea ce și face ca el să-și afle în Anglia prima sa formă germinativă.

Beneficiind de o asemenea tradiție, sporită de aparițiile recente ale lui Dorothy Richardson și Henry James, se dezvoltă și opera Virginiei Woolf. Scriitoarea își descoperă albia spirituală în gruparea întemeiată în jurul lui 1906, și cunoscută sub numele de *Bloomsbury*, din care făceau parte Lytton Strachey, Virginia Stephen, ce avea să devină Virginia Woolf, sorul său Leonard Woolf, sora ei, Vanessa, împreună cu Clive Bell, soțul acesteia, F. M. Forster, Roger Fry și alți civați. Această grupare intimă, de familie, fără a se afirma cu un anume program, și-a însușit tot complexul de atitudine, pe care l-am înscris la temelia noului roman. În primul rând *Bloomsbury*, nutrea o adevărată aversiune față de platitudinea, uscăciunea și ipocrizia precedentelor ere victoriene. Pe de altă parte, gruparea cultiva poezia simbolistă, arta impresionistă și cea expresionistă, se iniția în idelle filozofice de care am amintit și era la curent cu operele științifice înnoitoare din literatura engleză a timpului. Natură modestă și, în același timp, ambițioasă, Virginia Woolf și-a asimilat toate vederile grupării, dar și-a amintit cu răbdare creația literară, neîncepându-și-o decât după un îndelung stagiul de pregătire, în care timp a scris exclusiv critică literară. Ea își inaugurează scrisul beletristic abia în 1915, dar nu deslășește serla adevăratului său mesaj decât din 1922, când apare *Jacob's Room*.

Ne oprim la aceste incipiente indicii informative, deoarece n-am intenționat să dăm o notiță de date privitoare la biografie și la operă; am urmărit numai să arătăm pe de o parte premisele care vor face din Virginia Woolf o ilustratoare a « fluxului conștiinței », iar pe de altă parte tenacitatea și răbdarea ei pentru a apărea în mod demn ca scriitoare. Întemeind-ne pe aceste stabiliri de fapt, avem în vedere un obiectiv cu mult mai special. Vrem anume să amintim că — recunoscându-se forța ei de a ilustra romanul « fluxului conștiinței » — a accentuat poate prea apăsător asupra multor cititori și oscilantelor influențe suferite de ea — de la Dorothy Richardson până la Joyce și Proust. De aceea, trăsătura pe care am dori s-o relevăm este a originalității scriitoarei, a coeficientului său necontestat de creație proprie. Desigur, că și o asemenea problemă ar dezvoltă discuții complicate, ceea ce ne face să alegem doar aspectul care se pare a fi cel mai însemnat din toată contribuția sa. Pentru aceasta, este destul să plecăm de la un fapt evident din primul moment. Originalitatea scriitoarei rezultă convingătoare chiar din lectura citorva pagini, și anume din felul cum ea ține să transmită pe nesimpte « monologul interior » de la o persoană la alta. Sub suprafața caracterelor diferite se deslășoară, cu modificări de nuanțe, aceeași apă a conștiinței, care nu cunoaște granițe și cuprinde subteran marea cea mare a vieții, străbătând o serie de ființe.

Demn de luare aminte este, însă, faptul că această impresie, produsă de lectura romanelor sale, nu corespunde unei simple abilități stilistice, ci unei adevărate concepții, menite să atragă un interes cu mult mai adânc. Iată o vedere caracteristică din *Mrs. Dalloway*, pe care scriitoarea o atribuie

personajului său, dar care-i aparține : « Termina cu o teorie transcendențială, care, în groaza ei de moarte, îi permite să creadă sau să spună că crede (cu tot scepticismul său), că, de la apariția noastră, partea aparent din noi se află numai momentan comparată cu cealaltă, cu partea nevăzută din noi, care se risipește departe, asemenea unei puteri nevăzute, ce poate să supraviețuiască, să se ațazeze intruciva de o persoană sau de altă sau să se așternă prin unele locuri după moarte ». Nu trebuie să ne înșele alți expresia « teorie transcendențială », utilizată de scriitoare în mod cu totul impropriu și diluant. În realitate, noțiunea de « parte nevăzută » nu corespunde niciunei « transcendențe » efective și nu implică nici o vedere mistică ; ea cuprinde tot ceea ce imanenț din noi, însă ascuns în tenebrele în care se adăpostește orice act germinativ, fie în însușirilor pământului, fie în acela al conștiinței organice sau psihice. Odată cu această precizare, urmează a fi reținută ideea că « partea nevăzută din noi » nu coincide decât ocazional cu ceea ce pare a fi în mod obișnuit ființa noastră ; ea se poate atasa și de multe alte făpturi umane, necunoscute și, deci, nevăzute și ele. Este fluxul vieții în ramuri separate care nu se ating și uneori nici nu se văd întreolaltă. De aceea « fluxul conștiinței » închipuie atât de ușoare transmutații de la o persoană la alta. Recunoaștem aici contraparte nocturnă a « unanimității » lui Jules Romains, cu care scriitoarea s-a văzut uneori comparată. Cielul *Les hommes de bonne volonté*, unde romanierul francez practică o imensă secțiune transversală prin mai multe destine, rămâne încă la mozaicul variat al suprafețelor, pe câtă vreme scrierile Virginiei Woolf cuprind unitar apa din adâncuri, care leagă locuri, persoane, evenimente, pe cale nevăzută. Unitatea amintită nu exclude, însă, unghiuri de privire multiple. Este interesant de urmărit pluralitatea de perspective, din care acționează această « parte nevăzută », devenită « putere nevăzută, unificatoare ».

Jacob's Room, unde îngrințelul simbolismului apar mai accentuate, ne oferă un caz special, de înțeles ; deși personajul ne este efectiv prezentat, el rămâne cu mult mai inconsistent decât « partea nevăzută » din el, proiectată în diferitele încăperi locuite în timpul vieții. La Balzac, evocarea frecventă a unui interior, ale cărui detalii de mobilier sînt semnificativ alese pentru caracterizarea personajului respectiv, reprezintă ceva din partea văzută a aceluia personaj, oglinda în sens clasic a portretului său « fizic și moral » ce urmează în curînd a fi descris și el. Iată, însă, că Baudelaire, în *Le voyage de Cythère* — poema în proză — evocă o încăpere din care rezultă partea nevăzută a celui ce o frecventează. Este un interior încărcat de sedimentul visurilor, al amintirilor, al reprezentărilor intermitente de alte persoane din trecut, ce participă la unda acestui curent din planul adîncimii, care se reflectă în obiecte și se imbibă în parfumul emanat din crăpăturile sertarelor, ca un « suflet al apartamentului ». În cadrul influenței pe care romanul « fluxului conștiinței » a absorbit-o din simbolism, *Jacob's Room* anexează și amplifică acest aspect. Bunăoară, în faza copilăriei, nici una din trăsăturile efective ale personajului nu ni-l proiectează atât de cuprinzător și de adînc ca acea subire răză de soare, care luminează, în încăpere, comoda, oglinda, maxilarul de oale găsit de copil pe plajă, și face să se bănuiască în umbră galeșica unde se află prizonier crabul prins de ol.

Totuși, *Jacob's Room* constituie numai un început, în care « partea nevăzută » a personajului se așterne mai mult asupra locurilor și obiectelor decât asupra ființelor legate prin fluxul subteran al vieții. Abia după această scriere se deschide jocul de perspective între factorul văzut și cel nevăzut, ale cărui

ascunse țesături conective se stabilesc îndeosebi între oameni. Momentul decisiv este acela al romanului Mrs. Dalloway. «Partea nevăzută» a Clarissei Dalloway se leagă în final cu o flință, și ea, la rândul ei, nevăzută și necunoscută de protagonist. Noi urmăm paralele destinele separate, al Clarissei și al lui Septimus Warren Smith, care nu se întâlnesc nicodată, prima aflând de existența celui din urmă abia după sinuciderea acestuia. Momentul aflării determină un fenomen analog geometriei non-euclidiene, principiului lui Lobacevski, care face ca paralele să se atingă. Atunci numai I se confirmă eroinei, sub specia trăirii proprii, ideea anticipată că «partea nevăzută» din noi «poate să se ataseze întruiva de o persoană sau de alta». În alte lucrări personajele sînt întreolaltă apropiate, dar totuși diferențiate pe un plan de suprafață. Abia intervenția unei alte flinte, nevăzută de astă dată pentru cititor, relevă comunitatea lor subiectivă. O asemenea persoană trăiește uneori numai în retrospectările celor prezenți, ca în cazul mamei decedate din *To the Light House*. În jurul ei se crează acea unitate funciară a personajelor, care reliefează originalitatea scriitoarei dincolo de factura proustiană a cărții, bazată pe retrăirea amintirilor. În sfîrșit, în *The Waves*, un asemenea — am spune — personaj-simbol nu mai trăiește doar ca expresie reminescentă, ci se află în contact prezent cu eroii acestei opere magistrale, dar continuă pînă la sfîrșit să rămînă nevăzut cititorului. Este vorba de acel misterios Percival, ce acționează ca un ferment invariabil de corbărie subterană între cele șase distincte personaje, fără ca el să apară vreodată.

Cum se explică, la Virginia Woolf, rațiunea acestei «părți nevăzute» din noi, parte pusă, la rândul ei, în lumină prin altcineva, tot nevăzut, fie de protagoniști, fie de cititori? Aci putem vorbi de platonismul scriitoarei, însă — în virtutea falselor sale «teorii transcendente» — de un platonism răsturnat, în care principiul platonice al *participației* nu se mai derijează în adevăratul său sens originar ca, mai tîrziu, la Charles Morgan. În cazul Virginiei Woolf, obiectivul care absoarbe năzuința nu este lumea abstractă a «ideilor» sau paradiziaca perfecțiune inițială ce atrage nostalgia *anamnesis*, ci lumea concretă și curgătoare a «fluvului conștiinței». Noi doar participăm la fința noastră integrală, care, în realitate, umple un volum cu mult mai cuprinzător decît acela în care sîntem obișnuiți a ne recunoaște identitatea. Odată cu această precizare, urmează să-l dezvoltăm consecințele, care, din principiul *participației*, fac să derive un alt principiu, acela al comunității sau coincidenței.

Volumul aparent al omului nu poate să acopere lumea înfinită a gîndurilor, a reprezentărilor, a trăirilor sale germinative, care, lume, fiind înfinită, îl depășește și, ca atare, invadează și rădăcinile altor flinte. Personajul nevăzut — fie de eroul cărții, fie de cititor — este principiiu stimulator al acestei permeabilități și totodată cel ce aduce la planul de certitudine al reflecției vizibile marea comunitate latentă, coincidența profundă și multiplă între persoane exterior deosebite. El devine revelator al celor comune caverne subterane, de care vorbește scriitoarea. De aceea, un asemenea personaj nici nu trebuie să apară, fiindcă, apariția sa concretă, limitată, particularizantă, l-ar vătămă funcțiunea de simbol al convergenței dintre celelalte personaje, în latura lor nevăzută. Am risca ideea că Mrs. Dalloway nu s-ar fi considerat un *alter ego* al lui Septimus Warren Smith dacă l-ar fi «cunoscut», înțelegînd prin aceasta că l-ar fi frecventat în trăsurile sale distinctiv, exterior perceptibile. Presupunerea noastră se vede confirmată de Peter Walsh, care, deși a cultivat-o și a iubit-o pe Clarissa, descoperim totuși că o

pătrunde atît de periferic și de inexact, calificînd-o drept rece, împietrită, mondenă și frivolă «the perfect hostess». De asemenea, nici dacă cititorul ar fi cunoscut-o pe mama decedată din *To the Light House* n-ar fi înregistrat decît un caracter în plus, o nouă expresie particularizantă, adăugată la particularitatea celorlalte figuri prezentate. Prin faptul, însă, că este «nevăzută», ea își șterge contururile, nu trăiește decît în amintirea de vis a fiecăruia dintre personaje, accentuîndu-le — dincolo de diferențierea lor vizibilă — contopirea unitară pe planul mereu același al «fluvului conștiinței», cei străbate deopotrivă. Reflecții similare ne prilejuiește și tînuțul Percival din *The Waves*.

Apropiindu-ne de încheiere, trebuie să ne precizăm, adică să arătăm la ceea ce am vrut să ajungem. Obiectivul nostru final privește o consecință care credem că marchează suprema trăsură de originalitate a Virginiei Woolf, îndeosebi, se acceptă ideea că omul cu cit se lasă privit în relațiile sale exterioare, în expresia lui imediată și comunicabilă, cu atît apare mai apropiat de ceilalți oameni, mai nediferențiat de ei, prin aceleași determinări de mediu și de viață; dimpotrivă, cu cit coborîm în ascunsă sa organizare lăuntrică, cu atît devine mai consistent precipitatul individualității sale ireductibile. De aceea, pozițiile generose ale apropierii și înfrățirii între oameni privesc cu oarecare difidență explorările interioare, care deschid primejdia excesului individualist, la instalării în «tornul de fîldeș». Îndeosebi, obsesia propriei flinte reprezintă în literatură așa-zisele *cazuri*, termen luat din medicină, indicînd simptome de perturbare psihică, ce împiedică integrarea normală a omului în societate. Este aceeași «conștiință morbidă» de care vorbea Coleridge cu privire la romanele lui Richardson.

Iată, însă, că Virginia Woolf încearcă o experiență opusă. Din vederile sale se desprinde că cu cit omul se află văzut mai la suprafață, cu atît apare mai diferențiat într-o pluralitate de «caractere», uneori ermetic închise întreolaltă. Cu cit, însă, se cultivă mai stăruitor fluviul subteran al conștiinței, cu atît se descoperă că individul se eliberează din cătușele eului său și își revărsă «partea nevăzută» în alte persoane. Pe măsură, deci, ce coborîm în tine, atingi tot mai temeinic substratul ce te atasează de semenii, făcînd, în consecință, ca iubirea de oameni să devină mai cuprinzătoare și mai vibrantă. Să fie aceasta o ieșire — o spîrtură în sensul de orientare spre social a «fluvului conștiinței», așa cum s-a împlinit la timpul lor cu pre-romantismul și cu romantismul? Experiența prea personală a scriitoarei ne abate de la o asemenea ipoteză. Adevărata legătură între oameni nu se poate stabili decît pe cale normală, iar nu prin surprizele la care te poartă o serie de labirinturi întortochiate și ascunse. Că s-a mers efectiv către o orientare spre probleme sociale a «fluvului conștiinței» este iarăși adevărat. Dar, în această privință, un pas cu mult mai hotărîtor decît Virginia Woolf a făcut însuși Proust în atît de valabilă critică socială cuprinsă în ciclul său. Nu mai puțin totuși, scriitoarea engleză rămîne remarcabilă în aspirația ei arzătoare de a găsi o supapă prin care individul să scape din propria sa strînsoare.

VIRGINIA WOOLF după douăzeci și cinci de ani

Inscrierea Virginiei Woolf în capitolul literaturii feminine — atît de abundent ilustrată în Anglia — apare ca o minimalizare (nu din pricina vreunei înțelese peiorativ, ci datorită caracterului limitativ al adjectivului «feminin») a unei creații cu un sunet de o pregnantă originalitate în concertul literaturii apusene dintre cele două războaie. Totuși scriitoarea ea însăși și-a considerat adesea activitatea dintr-o asemenea perspectivă. Ca o primă etapă, abordarea personalității ei din această direcție se poate dovedi utilă, înlesnind apoi plasarea Virginiei Woolf pe orbita largă, unde opera ei și-a găsit locul — nu într-o vecinătate feminină — ci alături de romanul lui Proust, Joyce, Kafka, poate și ale lui Faulkner.

În spiritul — în anumite limite protestatar — al literaturii feminine victoriene, Virginia Woolf deslușește un fenomen compensator. «Nu putem interzice femeilor accesul bibliotecilor», scrie ea într-un pamflet feminist și andrășboinic publicat în 1938 (*Three Guineas*): «nici să le oprim a cumpăra cernelă și hîrtie; nici să decretăm că metaforele vor fi folosite numai de bărbați, așa cum în școlile de artă doar bărbății le era îngăduit să facă studii de nud.»

Era victoriană s-a prelungit în literatura engleză mult după moartea reginei cu cea mai lungă domnie din istoria Angliei. Antivictorianismul Virginiei Woolf prezent în opere critice și beletristice pînă tîrziu, după primul război mondial, nu sparge ușor deschise. Fiește el nu se menține doar în limitele femininismului militant. Ea însăși amestec greu definisabil de intelectualism și sensibilitate excesivă, aproape morbidă, Virginia Woolf plasează problema literaturii feminine sub semnul interesului pentru infinita varietate a ipostazelor umane atunci cînd scrie în pamfletul *A Room of One's Own*: «Ar fi de o mie de ori păcat dacă femeile ar scrie ca bărbații, sau ar trăi ca bărbații, sau ar arăta ca bărbații, fiindcă dacă două sexe sînt cu totul nesatisfăcătoare, considerînd vastitatea și varietatea lumii, cum ne-am descurca doar cu unul singur?»

În același pamflet, elogiază stilul unei scriitoare care scrie ca o femeie dar «ca o femeie care a uitat că e femeie». Formula merită a fi, reținută pentru înțelegerea universului artistic al romancierei.

Grupul care a primit numele de *Bloomsbury*, după cartierul londonez în care se stabiliseră fiecele criticii Leslie Stephen, Virginia și Vanessa împreună cu frații lor, reprezintă unul din nucleele avangardei artistico-literare ce se constituie în Anglia la începutul secolului și ale cărei rezultate literatura engleză le va culege deabia după primul război. În casa fetelor Stephen se adună tineri scriitori, pictori, critici — Lytton Strachey, Leonard Woolf, viitorul soț al Virginiei, Clive Bell, E. M. Forster. Degustați de filistinismul fabricantului și consumatorului mijlociu de produse literare-artifice (*middlebrow*), dornici de o îmbogățire ale cărei căi de înfăptuire în 1906, cînd se constituie cercul, ei nu o întrevăd lîmpe, dar spre care tind cu entuziasm, sînt animați de stimă pentru valorile estetice socotite de ei noi și autentice, ceea ce le-a dus caracterizarea disprețuitoare de snobi (*high-brow*) din partea opiniei conservatoare. Grupul nu are o platformă filozofică și estetică bine consolidată, dar a reprezentat un climat de emulație intelectuală propice, pe care Virginia Woolf a știut să-l fructifice. Fragmentele de jurnal publicate postum (1953) de soțul romancierei sub titlul «Jurnal de scriitor» (*A Writer's Diary*), fragmente ce clarifică pentru cercetători o seamă de probleme ale creației woolfene, rămase pînă la acea dată nelimpze, stabilesc impulsul dat de dezbaterile cercului *Bloomsbury* către elaborarea formulei românești care avea să fie a Virginiei Woolf, ca și raporturile ulterioare ale scriitoarelor cu estetica și opera marilor personalități contemporane cu ea: Joyce, Proust, T. S. Eliot. Că această formulă s-a născut în opoziție cu tradiționalismul victorian și post-victorian și este, între altele, rezultatul unei mari curiozități față de modalități noi sau necunoscute încă spiritului englez, apare ca o evidență după parcurgerea paginilor teoretice scrise de Virginia Woolf.

Receptivă, Virginia Woolf întrevăde ca o cale de ieșire a romanului englez din închistare — după ea — mortală în formule îmbărcinate, deschiderea spre zone literare puțin sau de loc cunoscute spiritului englez. Literatura rusă îl dă revelația unor sonde în straturile ale conștiinței în care literatura engleză post-victoriană nu se aventura niciodată (*The Russian Point of View*). Cehov, de pildă. «Acu, unde melodia este familiară și sfîrșitul emfatic — îndrăgostii se recunosc, ticăloșii sînt pedepsiți, intrigile sînt cuscute cu ață albă, așa cum găsim în ficțiunile victoriene — nu ne puteam înșela, dar acolo unde melodia nu este familiară, iar sfîrșitul reprezintă un semn de întrebare sau doar informația că personajele continuă să vorbească, așa cum se întîmplă la Cehov, avem nevoie de un simț literar îndrăzneț și ascuțit ca să auzim melodia și, mai ales, acele note finale, care întregesc armonia». Fiindcă la Cehov, descoperă Virginia Woolf, dramatismul e asigurat de constatarea că «sufletul e bolnav: s-a vîndec, sau nu s-a vîndec».

Cu Dostoievski, panorama umanității se schimbă cu desăvîrșire pentru cititorul englez. «Vechile diviziuni se dizolvă unele în altele. Oamenii sînt în același timp ticăloși și sfinți, faptele lor sînt deopotrivă frumoase și odioase. Îi iubim și-i urim deopotrivă».

Intensitatea vită a lui Tolstoi îl dă sentimentul miracolului. «Viața îl domină pe Tolstoi, precum sufletul pe Dostoievski. Fiecare rămurică, fiecare pană e atrasă de magnetul lui. Observă albastrul sau roșul unei hîiune de copil; mișcarea unei cozi de cal; sunetul unei tuse; acțiunea unui om care

încearcă să-și bage minile în niște buzunare cusute. Și ceea ce ochiul lui infailibil comunică despre tuse sau mișcarea minii, creierului lui infailibil pune în legătură cu o trăsură ascunsă a caracterului, așa încât li cunoaștem oamenii nu numai după felul cum iubesc, după ideile lor despre politică sau despre nemurirea sufletului, dar și după felul cum strânută și se înecă». James Joyce, Dostoievski, Tolstoi, Cehov. La aceste nume trebuie să adăugăm multe altele din literatura engleză (Defoe, Sterne), franceză (Montaigne și mai ales Proust) pentru a avea câteva puncte de reper, care să ne îngăduie mișcarea pe harta creației woolfiene. E vorba de influențe? De sugestii? Sensibilitate exagerată până la autopenalizare, inteligență vie dar ostilă categoriilor livrese și sistemelor constituite fie ele estetice sau filozofice, Virginia Woolf și-a creat o formulă românească proprie, formula aște de intim, legată de o «viziune» asupra vieții (e cuvântul predilect al Virginiei Woolf), încât modalități artistice, fapte de stil, elemente tehnice (inovații ale scriitorilor sau împrumuturi de la predecesori și contemporani) nu pot fi judecate decît prin subsumare la această «viziune» ce trebuie înțeleasă în sensul propriu de «iluminație». Căutările febrile ale unei expresii apte să comunice descoperirile unor domenii rămase «terra incognita» pentru înaintași, căutări despre care mărturisește fiecare nou roman al Virginiei Woolf și, în mod cu deosebire dramatic, fragmente de jurnal publicate, sînt ale generației, ale lui Proust, Joyce, Kafka, Eliot. Pledoariile pentru modernitate care revin ca niște leit-motive în critica Virginiei Woolf, crizele ei de deznădejde — consemnate în jurnal — în fața încomprensiunii criticii rutiniere atestă un refuz energic de acceptare a obișnuințelor și comodităților mentale, pentru ea triste dovezi ale unei fatale sclerozări: «... literatura modernă cu toate imperfecțiunile ei are asupra noastră aceeași putere de fascinație (...) are aceeași însușire scumpă de a fi ceea ce sîntem noi, ceea ce am făcut noi, ceea ce trăim noi, în loc de a fi ceea — oricît de august — străin nou, privit din afară (...) Ne deosebim violent de predecesorii noștri. O depășire în ordinea lucrurilor — războaie, mișcarea bruscă a maselor ținute în loc veacuri de-a rîndul — a zguduit construcția de sus pînă jos, ne-a înstrăinat de trecut și ne-a făcut, poate în chip prea acut conștienți de prezent. În fiecare zi ne descoperim făcînd, spunînd sau gîndind lucruri care ar fi fost de neconceput pentru părinții noștri» (*How It Strikes a Contemporary*).

Noutatea pentru care a pledat Virginia Woolf și generația ei s-a concretizat uneori într-o literatură excesiv psihologizată, de un rafinament devizualizat, chiar hiermatice. S-au pronunțat asupra operelor acestei generații caracterizări ca alexandrinism, strălucire crepusculară, decadentism. Sînt caracterizări ce pretind doazii și disocieri atente, știut fiind că împotriva față de filistinismul burghez și academismul oficial s-a concretizat adesea în formule excesive și expresii inaccesibile. Dar au intrat odată cu operele acestei generații în lumina interesului artistic zone ale conștiinței omenești, pe care analiza clasică le ignorase și care au rămas, de atunci, în chip de dimensiuni revelatorii ale umanului, cîștiguri ale literaturii preocupate de dinamica vieții interioare.

Adepții «noului val» de astăzi au semnat ctul de deces al literaturii de investigație psihologică. «Cuvîntul psihologie — scrie Nathalie Sarraute în *L'Ère du soupçon* — este unul dintre acelea pe care astăzi nici un autor nu-l poate auzi fără să rosească». Alături de Joyce și Proust, socoțete reprezentanța «noului val», Virginia Woolf aparține muzeului literaturilor defuncte, în care vor pătrunde însoțite de un ghid grupuri

de școlari «privind într-o tăcere cam posomorîță aceste monumente istorice». Verdictul este peremptoriu, prematur, și intră în contradicție cu alte declarații programatice ale adepților «noului roman». Fiindcă scriitorii din generația Virginiei Woolf sînt concomitenți privilegi de esteticienii romanului actual ca părinții ai acestuia sau ca niște foste modele — astăzi foșile — ce trebuie transportate la muzeu. În realitate nu e greu de stabilit datorita romanului actual apusean și chiar și a «noului roman» față de Proust, Joyce sau Virginia Woolf, descoperitorii unui univers romanesec, ai unei noi tehnici și ai unui limbaj artistic.

Primul roman în care descoperim, după încercările începutului (*The Voyage Out; Night and Day*) «viziunea» Virginiei Woolf și — subsumate ei — câteva din elementele de tehnică și din modalități stilistice ce vor rămîne ale scriitoarei, este *Jacob's Room*, apărut în 1919. Romanul e alcătuit dintr-o suită de crîmpele disparate ce surprind personajul în momente felurite și oarecare ale vieții lui și această discontinuitate va rămîne un element, cu hotărîtoare consecințe artistice, al «viziunii» woolfiene. Unele episoade sînt doar instantanee, altele par să condenseze o etapă din existența personajului (copilăria, adolescența, maturitatea) așa cum n-l comunică imaginea pe care și-o fac despre el cei din jur, sau universul impregnat de personalitatea lui, adică odaia, obiectele sale. Jacob el însuși, conștiința lui nu ne sînt dezvăluite. Personajul rămîne o virtualitate închisă între conturele desenate din unghiurile de vedere ale celorlalți. Această manieră de a lumina o individualitate din puncte diferite (modalitate pe care, realizată cu alte mijloace și alte intenții, o găsim la Proust) rămîne a scriitoarei, chiar și atunci cînd personajul intrat succesiv sau simultan în raze diferite de apreciere, nu va mai fi o virtualitate, ci o realitate psihologică. (Recordul va fi atins atunci cînd, într-o carte născută ca și *Orlando* dintr-o fantezie glumească, Virginia Woolf va încerca să reconstituie viața și personalitatea poetei Elisabeth Browning din unghiul oferit de perspectiva cînelui el Flush, în romanul biografic cu acest nume). Discontinuitatea episoadelor și evanescența personajului nu ne îngăduie să-l captăm pe acesta niciodată, nici să-l privim din față: Jacob rămîne în mintea cititorului doar un ecou stîrnit de chemarea numelui lui, chemare pe care o rostеше în copilărie, pe o plajă golită de oameni, fratele său și, după moartea personajului, în odaia pustie, un prieten. Acest tip de apariție ce amintește de un miraj ca și structura cărții sînt efectele, în plan artistic, ale unei concepții despre dispersiunea personalității prin inconsecvența punctelor de vedere. «Niciunul dintre noi nu-l vede pe ceilalți așa cum sînt... Ceea ce vedem reprezintă un ansamblu — tot felul de lucruri — pe noi înșine ne vedem». Există în carte nenumerate portrete și caracterizări ale lui Jacob Flanders tratate de mama sa, de prieteni sau de cunoștințe întîmplătoare. Jacob el însuși nu există — sau e o transparență. «Oricum viața nu-i decît o procesiune de umbre și Dumnezeu știe din ce motiv — de vreme ce e vorba de umbre — ne agățăm de ea cu atita putere și le vedem dispărînd cu atita angosă!» Tristețea pătrunzătoare a romanelor Virginiei Woolf provine între altele, din incapacitatea stabilirii unor contacte spirituale între personalități supuse, nu legii neîntrerupte transformării, ci permanentei destrămări și recompunerii. Absența construcției și a unui fir epic cît de subtil ne întîmpină aproape în toată opera woolfiană. Autoarea a sesizat lipsa de aderență a unor asemenea producții la formula romanului — oricît

ar fi ea de elastic concepută: « Mă bate gîndul, scrie ea în jurnal, să inventez un nume nou pentru cărțile mele, care să înlocuiască « romanul ». Un nou... de Virginia Woolf. Dar ce? Elegie? » Eterogenitatea și discontinuitatea vieții și personalității, comunicate artistic prin suprimarea cronologiei și fărîmîntarea materiei literare în fragmente, dau impresia de descusut, dar realizează o tehnică a notărilor și a decupajului, care a făcut să se poată vorbi de stil cinematografic, și elemente filipice în proza Virginiei Woolf, *Jacob's Room* mai anunță o constantă a creației woolfiene: percepția poetică a vieții și personalității umane. Cîrmelele disparate care alcătuiesc cele mai multe dintre romanele scriitoarei sînt de fapt « iluminări » lirice, potențări extreme ale unor fapte, cuvinte, sentimente ce par extrase la întâmplare din șuviul vieții, dar sînt oferite în chip de quintesențe poetice. Segmentul de viață sau cuvînt exercită în acest roman de început o poetică fascinantă. « Frază rămasă neterminată, dar pentru observatorul semnelor vizibile aceste jumătăți de frază sînt niște drapеле așezate în virful unei clădiri » — citim pe o pagină a cărții.

În romanul *Mrs. Dalloway* (1925), universul exterior și interior woolfian pare constituit. « Viziunea » se cristalizează dominată de o categorie filosofică intim absorbită de afectivitatea scriitoarei, generatoare a unor delicate emoții și a unei tulburătoare poezii: timpul. Incoerența aparentă, frapantă în *Jacob's Room*, se justifică în lumina unei logici ce nu ține de ordinea exterioară a evenimentelor, ci se supune cerințelor aceluia misterios flux interior: durata subiectivă. Se vorbește adesea despre romanele Virginiei Woolf în terminologia oferită de filosofia bergsoniană, și datorită scriitoarei engleze față de filosoful francez, ca și față de marele epos proustian al memoriei, a alcătuit obiectul multor cercetări. Jurnalul și corespondența scriitoarei nu vorbesc despre vreo frecvență susținută sau chiar despre un contact direct revelator cu filosofia duratei interioare. Dar bergsonianismul era în aer, la începutul veacului și tinerii grupuți în cercul *Bloomsbury* erau auzi de orice nouate intelectuală. Unele pagini din cărțile Virginiei Woolf, ca fragmentul pe care l-am spusic din *The Waves* (« Vallurile ») sugerează parcă de un pasaj din *L'Évolution créatrice*, vorbesc totuși despre anumite rezonanțe ale gândirii bergsoniene în universul psihologic și poetic al scriitoarei: « Precizia aceasta extremă, înaltarea aceasta ordonată și militară o gîseala, o convenție, o minciună. Deducute, la mare adîncime, există mereu, chiar atunci cînd sosim punctul, la ora hotărîtoare, cu veste albe și formalități politicoase, un șuvoi năvalnic de vise întrerupte, cîtece de copii, strigăte ale străzii, fraze rostite doar pe jumătate și priveliști — ulmi, sălii, grădini care mătură, femei care scriu — și toate acestea urcă și coboară chiar în timp ce noi înșoșim o doamnă la masă ». Pasajul lămurăte unul din aspectele opoziției flux interior-comportament exterior în opera Virginiei Woolf. Durata interioară, durata conștiinței, e adesea, în romanele ei, nivelul trăirilor autentice, spontane, neîngrădite de constrîngerii exterioare; comportamentul exterior reglementat de ritmul matematic al timpului (orologii, ore, ani) este demotivat cel al existenței convenționale, solidificate în coduri și ritualuri. Romanul *Mrs. Dalloway* sugerează această opoziție. Ziaua de iunie din viața Clarissei Dalloway, soția lui Richard Dalloway, membru al parlamentului, îi cuprînsă între drumul la florărie și serata mondenă, se desfășoară paralel cu ziaua altor personaje și, mai ales, cu ultima zi din existența lui Septimus Warren Smith, neurotic șocat în război. Aceste « zile » individuale sînt toate angrenate în fluxul unei zile londoneze. O zi din viața unor personaje cu experiențele lor

cotidiene, cu puzderia de gînduri, amintiri, asociații arborescente suscitare de aceste experiențe, alcătuiește și substanța cărții lui Joyce, *Ulysses*, citită în 1922 și comentată în jurnalul ei de Virginia Woolf: « ... cît de egotistă, de insistență, de crudă, de șocantă și, în ultimă instanță, degustătoare. Cînd putem consuma carne friptă, de ce s-o mîncăm crudă? ».

Fată de procedeele joyciene, cartea Virginiei Woolf nu se deosebește numai prin sublimarea experiențelor interioare și eliminarea analogiilor mitice, ci și prin semnificația specifică acordată relației timp exterior-durată interioară. Anul 1922 este pentru scriitoarea engleză și anul revelației operei proustiene. Plasarea Virginiei Woolf în capitolul literaturii memoriei, a sondajului psihologic întreprins la nivelul duratei interioare, sondaj ce folosește ca principal mijloc de expresie tehnica monologului interior, e justificată. Disocierile însă sînt necesare. Ziaua Clarissei Dalloway nu e o zi oarecare, e ziaua revenirii neașteptate din India a lui Peter Walsh (« iubire de tinerețe, respinsă de Clarissa în favoarea căsătoriei avantajoase cu Richard Dalloway »). Revenirea lui Peter coincide cu serata mondenă ce va reuși în casa Dalloway protipendată londoneză. Trecutul reactualizat în conștiința Clarissei, la vestea revenirii lui Peter, apoi la vederea lui, trecut ce se integrează prezentului în formă fragmentară, chemat fiind de nenumărate experiențe mîrunte sau importante, nu desființează niciodată prezentul. Conștiința personajului woolfian nu e năpădită de fluxul continuu al amintirilor constituite în cicluri. Trecutul lui se reconstituie — și poate nici nu este potrivit cuvîntul reconstituire — din porunca experienței prezente pe care această reînviere o limpezeste clipă de clipă. Perpetuul inundat de amintiri nu e niciodată desființat. Viața Clarissei Dalloway și a celorlalte personaje ale cărții se desfășoară la Londra (pe străzile orașului, în parcurile lui, în sunetele orașului, în anumite medii ale sale). Caracteristica este în acest roman și semnificația opoziției timp exterior-timp interior. Orogliul Big Ben care bate la intervale regulate în tot lungul cărții, asigurînd decupajele și trecerea de un personaj la altul (sunetul lui Big Ben fiind perceput de Clarissa, dar și de Septimus Warren Smith, Peter Walsh și alții), marchează timpul omogen, timpul ce o va duce inexorabil pe Clarissa spre serata la care va juca rolul de desăvîrșită amfitrionă. (Virginia Woolf reflecta inițial la titlul *The Hours* — « Orele »). Dar în cadrele acestui timp matematic împărțit de bățile ceasului, fiecare « picătură de viață » (expresia e elocventă pentru aceeași viziune discontinuă) se alimentează din depozitul sentimentelor obscure, din cufundări în adîncuri, care justifică ceea ce Virginia Woolf va numi « procedeu meu subteran ». Fiecare conștiință are caverna ei. « Cavernele comunică între ele și fiecare ajunge la lumina zilei în momentul prezent », scrie autorea în jurnal. Această « comunicare a cavernelor » contribuie la învertirea relației durată interioară-timp exterior, cu un caracter specific woolfian. Tragedia lui Septimus Warren Smith, grav traumatizat psihic în război, acum în violent conflict cu lumea înconjurătoare, se consumă în aceeași zi de iunie, în cadrul aceleiași Londre, prin care se desfășoară traiectoria Clarissei Dalloway. Undele sonore ale ceasului Big Ben întrerup reveria Clarissei, se introduc în reflecțiile dezordonate ale lui Smith, lovesc auzul amîndurora, decapează în fragmente șuviul experiențelor exterioare și interioare ale ambelor personaje. Cele două existențe (a Clarissei și a lui Septimus Warren Smith) curg paralel în atmosfera Londrei cu punctele de contact amintite. « Tunelele » se întînesc însă la serata Clarissei, unde doctorul Bradshaw aduce vestea sinuciderii lui Warren Smith. Aci se realizează osmoza mereu posibilă

între personajele woolfiene, osmoză care șterge vigoarea limită dintre individualități. Tragedia lui Smich capătă o simbolică forță de reverberație asupra vieții Clarissey. Ambii sînt niște frustrați, fiecare în felul lor. Și frustrația, în acest roman al multor eșecuri, se datorează unor forțe exterioare ostile, forțe ce înăbușă vitalitatea, spontaneitatea (războiul, în cazul lui Septimus Warren Smith, convențiile sociale în cazul Clarissey și a lui Peter Walsh, care încă o mai iubeste pe Clarissa).

Urmărind ordinea de idei sugerat de alternarea și antagonismul celor două planuri temporale, descoperim în romanul *To the Lighthouse*, din 1927, o nouă fază a căutărilor scriitorilor în această direcție. Roman impregnat de lirismul amintirilor personale (Mrs. Ramsay, covârșitoare și totodată vaporoasă prezență feminină, se constituie din reminiscențele autoreal despre mama ei pierdută în copilărie; în profesorul Ramsay, contemporanul lui recunoscut pe Leslie Stephen, tatăl Virginiei). *To the Lighthouse* acoperă temporal, în prima lui parte, dimensiunea unei zile, o zi din viața unei familii și mai ales a unei femei: Mrs. Ramsay. Timpul obiectiv, măsurat în romanul citadin, *Mrs Dalloway*, de bătaia lui Big Ben, e sugerat aici, în peisajul Hebridelor, de ritmul valurilor, de raportul dintre umbră și lumină. E o zi în același timp oarecare și excepțională, la fel ca și ziua Clarissey Dalloway. De o frumusețe matură și enigmatică, mamă a opt copii, prezență tulburătoare, agent de coeziune a numeroasei familii îmbogățite de grupul prietenilor de pe insulă, Mrs. Ramsay trăiește emoția mezinului, căruia i-a făgăduit o plimbare pe mare pînă la farul de pe insula din larg, far a cărui pîlpiere devine un simbol al aspirațiilor. Așteptarea copilului acordă zilei o intensitate emoțională, propice privirilor aruncate spre straturile obscure atît de Mrs. Ramsay « burete îmbibată de emoții omenești » — cit și de celelalte personaje, ale căror cristalizări emoționale se produc tot în jurul acestei femei tăcute și cu aparență vegetativă, dar de o stranie putere de seducție. În prima parte, catarisul nu se produce. Vremea nefavorabilă zădărnicește excursia proiectată. Al doilea episod intitulat « Timpul trece » ne smulge cu totul din planul omeneș. Vreme de zece ani, pe insulă, omul dispare, învadat de elementul cosmic, natural, anonim, dezumanizant. Lucrurile, vegetația capătă o forță de proliferație care vorbește despre o domnie a amorfului. Timpul e marcat de proliferarea neobosită a valurilor mării. În aceste pagini de proză poetică, evenimentele umane, accidente ce nu afectează desfișurarea implacabilă a timpului cosmic, sînt menționate ca sumare informații între paranteze (căsătorii, război, morți, printre care aceea a doamnei Ramsay). Partea a treia « Către far » oferă catarisul: plimbarea realizată după zece ani, reactualizează dar și stinge în mintea lui James, mezinul, sentimentul frustrației de pe vremuri și rancuna față de tatăl său, într-o ploale a amintirilor, a impresiilor din copilărie — glasure, culori, mirajuri — chemate în lumina conștiinței de mișcarea apei pe care plutește mica ambarcație a excursioniștilor, și de apropierea farului. Pictorița Lily Briscoe care, în prima parte, lucra la portretul doamnei Ramsay așezată în cadrul ferestrei cu mezinul în brațe, așterne, după o fulgurantă revelație, ultima trasătură de penel. Catarisul ei este « viziunea » (*I have had my vision*) care-l îngăduie să încheie portretul. « Viziunea ei » — regăsiră personalității penetrante dar inefabile a celei dispărute — regăsiră pe care o înlesnesc impresiile din adîncuri, reactivitate de urmărire din depărtare a bărcii ce se apropie de far, este o formă de opoziție față de timpul exterior, timpul cosmic anihilator de omeneș. Timpul natural și amorfizant din *To the Lighthouse* ca și cel matematic și omogen, sugerat de

bătaia ceasornicului în *Mrs Dalloway*, găsește împotrivire în forța « momentului » uman, cu ceea ce are el mai profund și mai genuin.

Distincția timp-durată, tributară unei concepții subiectiviste reperabilă la toți scriitorii și filozofii care au formulat termenii opoziției, capătă altă expresie în romanul *Orlando* (1928). Aici timpul exterior, obiectiv este asimilat cu timpul istoric. Și cu tot conul bagatelizator al acestei fantezii, numită « biografie », pe care autoarea a socotit-o « o glumă » (« . . . e prea frivolă pentru a fi o carte serioasă . . . ») cu toate notele parodice, la adresa memoriei și evocărilor istorice și de autopastărire a citorva dintre constantele creației woolfiene (alternanța prezent-trecut, stenografarea gîndurilor, instabilitatea personajelor), *Orlando* ne dezvăluie un nou aspect al relației temporale, care ne interesează. Lirismul celorlalte cărți face loc aici unei detașări dezinvoltate și ironice. Dincolo de tonul glumei, de exprimările paradoxale, de umorul de calitate sternenolă, aventura pluri-seculară a lui Orlando, de o tulburătoare ambiguitate, exercită o ciudată fascinație. Orlando e adolescent în epoca elisabethană, iubește în frenetică și licențioasă epocă a Stuartilor, devine din bărbat femeie, în timpul unei ambuscade la Constantinopol, străbate vitalul veac al XVIII-lea, se căsătorește în puritana eră victoriană, are treizeci și șase de ani în 1928. Epocile istorice străbătute de acest erou-eroină sînt tot atâtea ipostaze, reprezintă tot atâtea disponibilități ale propriilor sale conștiințe, a cărei flexibilitate îi acordă personajului pasivitate în veacul elisabethan, frivolitate sub Jacob Stuart, însușiri matrimoniale în era victoriană. Labilitatea făpturii umane, alcătuită subtilă, deopotrivă bogată și incertă, explică imprecizia limitelor între personajele Virginiei Woolf, comunicațiile subterane dintre ele și, în parte, chiar și atracția scriitoarei pentru mitul androginului prezent în *Orlando*: există deci o pluralitate de personalități în fiecare om și, sub raportul timpului obiectiv, ele corespund unor mentalități și sensibilități istorice deosebite. Istoria — subiectivizată în acest roman — devine amintire. Este amintirea vîrștelor trăite de Orlando, care judecă uneori secolul al XIX-lea cu criteriile elisabethanului sau mașinismul secolului XX cu reminiscențele călătorului în diligență. De aci o relativizare totală a criteriilor istorice, devenite date afective. Orlando nu se schimbă esențial, chiar cînd se schimbă aparent (sex, costum, indeletnicire), fiindcă păstrează tot timpul conștiința stărilor trecute. În această « biografie », în care secolele se succed vertiginos, permanența, ba chiar imutabilitatea, sînt sugerate prin mijlocirea unor simboluri. Unul este stejarul de pe moșia lui Orlando, inspiratorul primelor versuri (Orlando e poet). E un simbol al permanenței genului. Mai este Catedrala Sf. Paul din Londra — prezentă în aproape fiecare din cărțile Virginiei Woolf — catedrală a cărei cupolă Orlando o zărește în momentele cruciale ale existenței sale multiseculare și care pare un simbol al unicității spiritului englez. În sfîrșit, supremă permanență este conștiința lui Orlando, care transformă istoria în amintire și o regăsește depozitată în propriul său eu. Istoria-amintire, istoria subiectivizată reprezintă una din forțele impresionismului Virginiei Woolf. Capricioasă biografie a lui Orlando, biografie ce include dimensiunea istoriei în conștiința omenească, subliniază aceeași « extraordinară discrepantă între timpul arătat de ceas și cel din conștiință » — după cum citim în *Orlando*. Ideea topirii istoriei în durată interioară va reveni în opera scriitoarei. Un personaj din *The Waves* o reia: « În fiecare zi dezgrop, sap. Descopăr relicve din mine însumi în nisipul călcat de femei cu mii de ani în urmă, cînd auzeam cîntece pe malul Nilului și tropotele unor animale înălțîndu-se

(...) Am fost un prinț arab, privește-mi gesturile degajate. Am fost un mare poet în vremea Elisabetei. Am fost un duce la curtea lui Ludovic al XIV-lea. » Contractabil și dilatabil în raport cu intensitatea experiențelor afective, timpul istoric subiectivizat nu se deosebește de cel interior. « Unele săptămâni adăugau un secol virstei lui (*a lui Orlando-n.n.*), altele cel mult trei secunde ». În măsura în care experiența obiectivă, istorică se detașează de straturile profunde și autentice ale conștiinței, ea reprezintă pentru Virginia Woolf în acest roman biografic, caducul, planul convenției. Frivolitatea Restaurăției, pudibonderia victoriană — fapte de moravuri istoric determinate — reprezintă, ca și mondenitatea Clarissei Dalloway, convenția. Planul autentic este cel simbolizat prin poemul lui Orlando și stejarul multisecular. E planul poeziei. Această deprecie a timpului obiectiv — în cazul de față istoric — oferă o măsură a subiectivismului woolfian.

Există totuși o presiune a realității obiective, perceptibilă în opera Virginiei Woolf și generatoare a unui filon, pe care dacă l-am ignora, am realiza un portret incomplet, chiar fals: acela al unei scriitoare închise într-un univers exclusiv poetic, cufundată în apele experiențelor interioare, cu antene selectiv ce prind doar vibrațiile unor experiențe altfel inezistabile. Pentru cercătorul întregii opere woolfiene acest portret se cere corectat. Nota feministă evidentă nu doar în pamflete ca *A Room of One's Own* sau *Three Guineas* e o constanță în opera Virginiei Woolf. (O găsim insinuată în subtext sau explicită în *Mrs Dalloway*, în episodul victorian al vieții lui Orlando, etc.) Depășind prin intensitate și prin implicațiile ei profunde revendicările sufragetelor, cu al căror feminism militant tânăra Virginia Stephen a fost de acord, această pasionată pledoarie s-a concretizat într-o figură mică, figura Antigonei, simbol al protestului legitim împotriva tiraniei și al luptei pentru demnitate, simbol ce revine în câteva din operele scriitoarei (*Three Guineas; The Years*).

În anii de afirmare a fascismului și de pregătire a celui de al doilea război mondial, pamfletele Virginiei Woolf capătă o virulență cu un subtext de exasperare, ale cărei efecte psihice Jurnalul din acești ani le înregistrează. Tragedia, cu care, în 1941, se încheie viața Virginiei Woolf, a fost rezultatul unui dezechilibru nervos, printre ale cărui cauze complexe cercătorii, astăzi din ce în ce mai numeroși, ai operei woolfiene includ disperarea produsă de pregătirea și izbucnirea celei de a doua conflagrații mondiale, spaima la gîndul distrugerii marilor valori etice și culturale ale omenirii. Această spaimă e prezentă în romanul *The Years* din 1937, roman în care e evidentă străduința — nu tordeauna artistic izbită — a scriitoarei, de a include realitatea obiectivă « viziunii » sale. Între 1931, anul publicării poemului feeric *The Waves*, despre care voi vorbi într-un context ulterior și 1937, anul apariției romanului *The Years*, Virginia Woolf a trăit dezbateri interioare dramatice orientate de evenimentele contemporane, dezbateri care o pun în fața necesității unei adaptări a formulei ei poetice. Această formulă care va trebui de aci înainte, adaptată a formulei ei poetice. Această formulă care va trebui de aci înainte, spune ea, să includă « narativul », « figurativul », adică latura fenomenală a existenței. « Descoperirea acestei cărți (*The Years n.n.*), întrezăresc eu, este combinarea externului cu interiorul ». Regăsim în *The Years* dorința de a comunica, printr-o tehnică a discontinuității, sentimentul timpului ca și ideea că viața e o însumare de momente prezente. Trecutul e absorbit de prezent, e inclus în fiecare moment actual. Fuziunea între « viziunea » scriitoarei, guvernată de discrepanța timp-durată, de ideea discontinuității vieții și personalității umane, între percepția poetică pe de o parte și soli-



DIN EXPOZIȚIA
HENRY MOORE
BUCUREȘTI 1966

Fotografii de
FLORIN DRAGU



I. Cap de animal (bronz 1951)

II. Luptător cu scut
(bronz 1953—1954)

III. Sculptură — Piesă atomică
(bronz 1964)





III

citările realității concrete pe de altă, se produce anevoios. Elaborarea romanului a pretins patru ani de muncă, cinci versiuni, a sugerat autoarei o succesiune de titluri printre care « Familia Pargiter », « Aci și acum », « Fi și fiice », « Oameni obișnuiți », « Caravana », în sfârșit « Anii », și a dus la o violență prăbușire nervoasă. Toate acestea măturăse despre intensitate afectivă care a însoțit o asemenea încercare de înnoire. Anii sînt: 1890, 1891, 1907, 1908, 1910, 1911, 1913, 1914, 1917, 1918, înfîșîrî, « momentul actual ». Sînt tot altele momente prezente, trăite la grade diferite de intensitate de către fiecare dintre membrii familiei Pargiter. Mai ample sau mai restrîns, capitolele ce poartă titlurile oferite de ani, surprind momente, experiențe interioare sau sociale, înfîlîrîrî dintr-o amplă desfășurare, care este viața unei familii și istoria epocii contemporane. Aceste momente sînt introduse de mici preludii ce evocă atmosfera unui anotimp al anului: o vară secetoasă, o toamnă umedă, o primăvară turbulătoare. Sînt evocări simbolice anticipatoare ale atmosferei episodului care urmează. Preludiile din *The Years* sînt reluări palide și de mai slabă rezonanță poetică a celor din *The Waves*. Sînt însă mai puțin gîndite a stabili relația timp cosmic-timp uman, cîta comunica printr-un element de climat natural, climat social și psihic al episodului ce urmează. Drumurile celor șapte copii din familia Pargiter și ale membrilor familiilor înrudite sînt deosebite și duc personajele în arii de activitate și geografice variate. Eleanor, prezența cea mai puternică, femeia care se impregnează de viețile celorlalți și, asemenea doamnei Ramsay, exercită o influență deopotrivă calmantă și turbulătoare, activează pe tărîmul social. Delia îmbrățișează cauza Irlandei, Edward e profesor-savant la Oxford; Morris e avocat, etc. Fermieri în Africa, militari, sau ridicați prin alianțe în rîndurile aristocrației, personajele romanului nu mai sînt smulse contingenței și plasate în atmosfera esențelor poetice ca cele din *The Waves*. Dar romanul *The Years* e departe de a fi o cronică. Substanța lui nu o alcătuiește, ca în epusul lui Tolstoi, însuși suviul vieții, succesiunea generațiilor, ciclurile cuprinse între naștere și moartea indivizilor, între război și pace. Viețile personajelor din *The Years* nu se recoman. După o viață de șaptezeci de ani, Eleanor spune: « Nu posed decît momentul prezent ». Amintirile care-l răsăr în minte sînt « atomi care dansează izolați, apoi se aglomerează ». Evenimentele cruciale și din viața indivizilor sînt menționate între paranteze, se petrec între capitole. De la un capitol la altul, copiii se maturizează, traiectoria vieții personajelor se frînge. « De îndată ce un lucru se definește, se și sparge », spune un personaj. Viețile nu devin destine, lucrurile ca și ființele umane sînt supuse aceleiași osmoze, care le dizolvă conturile. (« Un fel de imprecizie înconjură obiectele. Lucrurile i se păreau desulate de piele, lipsite de orice suprafață dură »). Absorbția evenimentelor obiective de către făpturi astfel structurate se face pe calea unei sensibilități extreme, dar nu selective. Eleanor, individualitatea cea mai constantă a cărții, resimte dureros nefericirea altora, atentatul la libertate și justiție pe care-l reprezintă fascismul, își simte vocația pentru fericire zădărnicită de tiranie, brutalitate, prăbușirea civilizației. Înglobarea lumii obiective în textura psihică a personajelor, sub formă de emoție, e singurul mod în care realizează Virginia Woolf sinteza dorită dintre fenomenele exterioare și conștiință.

În interiorul universului poetic și psihologic al Virginiei Woolf, *The Waves*, carte apărută în 1931, după o elaborare de aproape cinci ani, reprezintă un punct terminus, deopotrivă o sinteză de maximă concentrație a tuturor teme-

lor și simbolurilor woolfiene și o limită dincolo de care formula scriitoarei, împinsă până la ultimele consecințe, devenea imposibilă. Ultimele romane *The Years* și *Between the Acts* sint căutări ale unui nou făgaș, căutări întrerupte de moartea tragică, în 1941.

The Waves reprezintă o operă de factură poetică, un misterios poem despre tinerețe, viață, iubire, moarte, despre individualitatea umană unduitoare și evanescentă în raporturile ei cu natura, cu lucrurile, cu alte individualități. Pentru a ne introduce direct în acea realitate esențială a trăirilor prime și ultime, Virginia Woolf elimină, aproape total, convenția naratorului. Personajele — șase prieteni — sint șase glasuri care vorbesc, pe rând, introduse de formulele: Bernard spune; Rhoda spune; Neville spune. Personajele vorbesc, dar nu dialoghează, și soliloquiile lor se proiectează pe fondul unui timp și spațiu esențializat, simbolic și ei pentru aventura vieții cu etapele ei: copilăria, adolescența și școala, tinerețea și iubirea, maturitatea, etc.

Fiecare etapă din viața celor șase personaje, trei băieți și trei fete, e introdus de un preludiv cosmic, pagină de proză poetică: marea cu valurile, cerul, jocul luminii și umbrei, malul, casa, păsările. Simbolul valurilor, dintre toate cel mai persistent și mai bogat în scrisul Virginiei Woolf (îl regăsim aproape în toate romanele), devine un soi de sinteză poetică a «viziunii» scriitoarei. În succesiunea neîntreruptă a valurilor mărilor, în fragilitatea și forța lor, în misterioasa lor multiplicitate produsă de imensa unicitate a oceanului, în perpetua lor mișcare de înălcare și repleire, deslușim, dacă descifrăm culturbătoarea simbolică a acestor elemente, tema centrală a operei Virginiei Woolf: surgera timpului, mișcarea vieții și a personalității umane cu intermitența și pluralitatea lor, cu mereu înnoita clipă prezentă, despărțită de alte clipe prezente ca o culme de val de alte culme de val printr-un hiat, o deducție. Preludiile ce surprind marea cu vîntul ei, cerul, plaja, faleza în diferite momente și lumini ale zilei îndeamnă spre simbolică identificare a vieții cu o zi cosmică.

Introduse de aceste uverturi cu rezonanță prelungită asupra monologurilor ce urmează, capitolele surprind o suită de momente dispartite din viața personajelor, momente ce încep în copilărie și sfîrșesc în preajma morții. Personajele sint individualități distincte și se desenează ca atare încă în frînturile de monolog dominate de impresiile senzoriale din ceasul ce sintetizează experiența copilăriei. Susan este ființa cu rădăcini adînci, telurică, trăind ritmul anotimpurilor, dăruită în anii maturității, maternității și muncii la fermă. Jinny e cochetă, feminină, frivolă, orientată exterior, ogîndindu-se în ceilalți; Rhoda e sensibilă, nîmfa sfîșoasă, pe care palma de viață și brutalitate o împinge la sinucidere. Identificarea personajului cu autoarea s-a făcut la indicația unei însemnări din *Journal* acesteia. Un sumbru presentiment o îndeamnă parcă să atribuie sfîrșitul care va fi al ei, cel mai enigmatic dintre personajele cărții. Louis e ambițiosul grav și singuratic, apăsător de complexe de inferioritate socială. Neville — intelectualul aristocratic și livresc; Bernard, făuritorul de fraze, iubitorul de cuvinte. Lui, celui mai clar și mai coerent dintre glasuri, îi acordă autoarea menirea de a povesti, de a înălța în final viețile prietenilor săi, fărîlimate de-a lungul cărții în crîmpile. Personajele, chiar cînd sint împreună, rămîn într-o stare de ireductibilă solitudine. Însăși capacitatea comunicării între ființe pare pusă sub semnul întrebării. Reuniri în dragostea pentru Perceval — prietenul și eroul tuturor — la masa de despărțire prilejuită de plecarea lui în India, apoi din nou în durerea pricinuită de moartea acestuia, ei își consumă iubirea, admirația, durerea în singură-

tate. Perceval cel nevăzută, al cărui glas nu se aude niciodată în cartea Virginiei Woolf, e un simbol, un mit al perfecțiunii, ce strînge într-un unic focar aspirațiile celorlalți.

Cele șase personaje monologhează într-un perpetuu prezent, indiferent dacă exprimă descoperirile dominate de impresii senzoriale ale copilăriei, emoțiile tulburi ale adolescenței, căutările febrile ale tinereții sau tristețea marcată de certitudinile ale maturității. Fluiditatea e de fiecare dată surprinsă într-o clipă de aparentă coeziune (e culmea valului care, în secunda următoare se pulverizează). În acest prezent sint absorbite, ca tordeaua la Virginia Woolf, emoții, impresii, senzații trecute, amintiri aduse în lumina conștiinței, nu înfățișate în serii lungi, a căror arborescență e cerută de misterioasele legi ale asociației la la Proust, ci ca scăpări ale unor latențe subit activate și apoi stinse.

Individualitățile sint distincte, glasurile însă se aseamănă. Stilul nu se schimbă în trecerea de la un personaj la altul. În realitate, vorbește un singur glas și acela e al poetului. Este o uniformizare voită, o esențializare a experiențelor într-un limbaj unic, care ar șoca, dacă am judeca *The Waves* altfel decît ca exteriorizarea poetică a unor experiențe afective primordiale. Faptul a fost remarcat de cîțiva dintre cercetătorii care au aprofundat problemele de expresie ale operei Virginiei Woolf. Într-o lucrare despre cercul *Bloomsbury*, J. K. Johnstone scrie cu privire la uniformitatea stilistică a dialogurilor din *The Waves*: «(ele — n.n.) ne amintesc că ne aflăm dedesubtul aceluia straiat al conștiinței ce se exprimă fluent în limbaj»¹. Într-o mai recentă lucrare dedicată Virginiei Woolf, Jean Guiguet², scrie în aceeași ordine de idei «Ceea ce descoperim în *The Waves* nu e nici transcripție, nici chiar traducere verbală a vieții interioare la nivelul conștiinței sau subconștiinței, ci ceea ce am putea numi, inspirîndu-ne din formula lui T. S. Eliot, corelativul ei poetic (...). Ceea ce «spun» Bernard, Rhoda, Louis etc. ... este tocmai ceea ce ei nu spun, nu e nici măcar ceea ce gîndesc ei, nici chiar ceea ce sint ei clar sau confuz, ci ceea ce trebuie să acționeze asupra sensibilității și inteligenței cititorului pentru a-l face să conceapă și să simtă, în chip de experiență directă, realitatea conștientă sau subconștientă, din care s-ar hrăni adevărul lor monolog interior în sensul cel mai curent al termenului.»³

Aci, însă, intervine dualitatea personajelor din *The Waves* care este și a autoarei. Trăind și comunicînd emoții și experiențe profunde pînă la obscuritate într-un limbaj poetic esențializator, ele sint și fîpuri ce se privesc neîncetat trăind. Deopotrivă senzitive și cerebrale ca și autoarea lor, ele trăiesc un proces de deublare activat de o hiperluciditate sfredelitoare. Cînd Susan, cea mai elementară, mai integrată ritmului naturii dintre personaje, se dezvăluie într-un limbaj nu numai coerent și stilizat, dar și analitic, fenomenul surprinde printr-un deficit de autenticitate, chiar la, sau mai ales, la nivelul «corelativității poetice» a trăirilor subterane.

The Waves a reprezentat o experiență de viziune și expresie poetică neunică și repetabilă. Supremul grad de esențializare existenței și a ființelor umane, smulgerea lor din contingent și plasarea lor în circuitul mișcărilor cosmice (traiectoria luminii, ritmul valurilor) psihice cu ceea ce putea duce la o rarefiere a substanței fizice și psihice umane, devitalizarea totală. După acest record al formulei ei, Virginia Woolf a încercat includerea unor zone

¹ J. K. Johnstone, *The Bloomsbury Group*, The Noonday Press New York, 1954, p. 367.

² Jean Guiguet, *Virginia Woolf et son oeuvre*, Imprimerie Allier, Grenoble, 1962.

ale realității fenomenale în universul ei poetic. Din perspectiva pe care o oferă momentul *Valurilor* cred însă că pot încerca analiza citorva probleme de artă literară, pe care le suscită întreaga creație a Virginiei Woolf.

Tentativa de a plasa opera Virginiei Woolf într-o configurație artistică ne duce în mod prea comod la caracterizarea de impresionism. Subiectivismul ei extrem, impregnarea lumii exterioare de propria afectivitate a scriitoarei vorbesc în favoarea acestei calificări. «Romanul ei o dezvăluie în întregime, dar nu o dezvăluie decât pe ea. Ceea ce ea nu este, ceea ce nu iubește sau nu resimte, nu e reprezentat»¹. Subiectivitatea e unghiul ales de Virginia Woolf critic literar și în aprecierea unei creații artistice. O extindere a cului până la dimensiunile «cititorului obișnuit» (*The Common Reader*) o face să fie preocupată mai ales de procesul de receptare a operei literare.

În ultimul capitol al epocii sale lucrări *Mimesis*, Erich Auerbach consideră, pe baza unei subtile analize a unui fragment din romanul *To the Lighthouse*, opera Virginiei Woolf ca o etapă modernă a realismului, realism în sensul larg de includere în universul artistic al elementului elevat, laolaltă cu cotidianul, a tuturor straturilor vieții sociale și sufletești. E vorba, firește, la Virginia Woolf, cea și la Proust, pe care Auerbach îl invocă în acest capitol, de o imensă extindere a realității psihologice, extindere însoțită de o estompare a faptelor obiective, care «slujește la declanșarea și lămurirea celor interioare, în timp ce înainte, și încă și acum în mare măsură, mișcările interne slujeau precumpănitor la pregătirea și justificarea evenimentelor externe»². Scriitori ca Proust, Virginia Woolf, Joyce comunică conștiința interioară în mișcarea ei liberă și neîngrădită și Auerbach subliniază îndreptățit că, spre deosebire de Joyce, Virginia Woolf întreprinde această comunicare într-un limbaj «accesibil celui de al treilea»³.

Schimbară neîncreștată a unghiurilor de vedere, de Virginia Woolf prin tehnica alternării monologurilor interioare nu reprezintă, în concepția lui Auerbach, doar o relativare de poziții, o dovadă de relativism psihologic ci un mijloc modern de a deschide, așa cum face și Proust, o perspectivă de o nemairealizată până acum adâncime asupra vieții interioare. «Enigma» doamnei Ramsay, taina farmecului inefabil pe care-l exercită personalitatea ei asupra celor din jur, rămân până la urmă nerezolvate, dar simfonia vieții interioare se amplifică prin înalțarea paralelă și uneori întâlnirea liniilor melodice reprezentate de fiecare conștiință ce se lasă captivată de seducția misterioasă, exercitată de doamna Ramsay. În acest joc de oglinzi, din care autorul pare să se fi retras, Auerbach mai distinge un motiv, un motiv, cred, care o apropie, cel puțin într-un punct, pe Virginia Woolf de esteticienii «noului roman», mai mult chiar decât ar bănui cei ce-i resping cu atita vehemență pasiunea pentru psihologie. Autoarea «nu se exprimă ca cineva care știe totul despre personajul său—în cazul acesta Mrs. Ramsay — și care ar putea să descrie cu obiectivitate din propria sa cunoștință caracterul și împrejurările interioare ale acestuia»⁴. Mitul scriitorului atotștiutor, care cunoaște ca un demlung biografia, împrejurările exterioare și

interioare ale personajului, mit al cărui sfârșit îl proclamă teoreticienii «noului val», nu mai există nici pentru Virginia Woolf. Dar pentru autoarea «Doamnei Dalloway» și a «Valurilor» ființele și lucrurile aveau adâncime, nu doar suprafețe opace ca în concepția «noului roman» și poate că ar fi mai exact să spunem că aveau numai adâncime de vreme ce exteriorul lor era un înveliș transparent și chiar precar ce nu împiedica osmoza între conștiințe. Acestei înțelegeri despre ființa umană ca și «viziunii» amintite, în interiorul căreia pot coexista fulgurația poetică și realismul psihologic, îi sînt subordonate toate mijloacele artistice, toate tehnicile stilistice în romanul Virginiei Woolf.

În comunicarea unor psihologii dominate de discontinuitate, monologul interior devine o stenografie a gândurilor, ale căror serii asociative sînt mereu fragmentate de impresia prezentă (rar reprezentată, ca la Proust, de o senzație pură) ce declanșează o nouă scufundare. Trezierile de la dialog la monolog, ca și de la comentariul autoarei la monologul interior se petrec de aceea pe nesimțite într-o mișcare lină; la fel ca și tranzițiile de la monologul interior al unui personaj spre monologul altuia. Comunicarea dintre personaje, dintre «tunelurile» conștiinței justifică aceste tranziții. O analiză stilistică a tehnicilor tranzițiilor în proza Virginiei Woolf, analiză pentru care nu este loc în aceste rânduri, ar fi revelatoare nu numai pentru rafinamentul artistic al scriitoarei, dar și pentru înțelegerea ei asupra personalității umane. Glasurile interioare alcătuiesc uneori un cor tăcut. Tumultul acestor monologuri, care se întretaie și se întreprind, înaintea simultan sau își cedează locul, asigură în *Mrs Dalloway* freacățul străzii londoneze în timpul evoluțiilor avionului pe cer, sau animația seratei cu care se încheie același roman.

Poetic sau psihologic, tributar impresionismului sau unei viziuni simbolice, romanul Virginiei Woolf, anticipator prin unele trăsături, datînd prin altele, se înscrie în seria unor ilustre încercări — unele marcate de confuzie, multe dintre ele însă hotărâtoare pentru dezvoltarea ulterioară al literaturii — încercări ce țineau, în anii dintre cele două războaie, nu numai reînnoirea romanului, ale cărui tipare tradiționale fuseseră uneori menținute dincolo de limita viabilității, dar și lărgirea perspectivei asupra realității exterioare și interioare a omului și a relațiilor dintre ele. Cîteva din ilustrele încercări ale generației Virginiei Woolf au devenit epocale cuceriri dat fiind că putem, cu oarecare elasticitate, include acestei generații pe Proust și pe Joyce, pe Thomas Mann, pe Kafka și pe André Gide. Viziunea și expresia artistică a unora dintre ei a realizat o sinteză de o superioară armonie și forță prin folosirea citorva instrumente verificate ale romanului tradițional și adaptarea lor unei noi realități sociale și umane, unei înădite înțelegeri estetice. Formula altora a însemnat o rupătură cu expresia trecutului, zguduind toate certitudinile cu privire la arta romanului, la universul și limbajul lui. În anii de după primul război mondial, Virginia Woolf a fost printre aceștia.

¹ Monique Nathan — *Virginia Woolf par elle-même*, Editions du Seuil, p. 67.

² Erich Auerbach, *Mimesis*, Francke Verlag, Bern, 1959, p. 500.

³ Idem p. 499.

⁴ Op. cit. p. 493.

DESCENDENȚI ȘI DETRACTORI

Nathalie Sarraute, prin romanele și eseurile sale critice, este unul dintre membrii cei mai activi ai grupării care se numește *În Fronto «noul roman»*.

Fronda estetică și literară pe care o exprimă acest curent este generată, într-o măsură, de sentimentul legitim al insuficienței vechilor tehnici românești în fața realităților actuale. Repetarea clasicilor romanului în condițiile schimbate, de astăzi, ar însemna, deopotrivă trădarea clasicilor și a realității. Dar «noul roman» are totuși ascendenți literari. Adepții lui s-au raliat, mărturisit sau nemărturisit, unei direcții din romanul modern pe care, la timpul lor, au reprezentat-o scriitorii ca Franz Kafka, James Joyce, Marcel Proust, cărora revista noastră le-a consacrat numere speciale, Virginia Woolf căreia îi dedicăm o mare parte a numărului de față, Italo Svevo de care ne vom ocupa într-unul din numerele viitoare.

Începutul secolului XX a produs o falie în conștiința multor intelectuali și artiști pentru care dramatica dezvoltare a societății moderne a rămas de neînțeles, făcându-i să se replieze în interior, în propria lor conștiință, ca unică certitudine și suprem refugiu. Abundența literaturii de analiză psihologică, a monologului interior, explorările întreprinse în zonele subconștientului sînt în mare parte rezultatul teoriilor pe care realitatea exterioară o reprezenta pentru artistul neputincios să deslușească în istoria de lupte și suferințe care se credea sub ochii lui, legitime și direcția dezvoltării sociale. Retrași în propria lor intimitate, scriitorii de acest tip ne-au dat, în schimbul renunțării lor la evenimentele lumii exterioare, imaginea ei văzută din interior unei conștiințe sfîșiate, ne-au dezvoltat subtilități și nuanțe psihologice neabătute, au extins simțitor cercetarea scriitoricească asupra psihicului uman și au îmbogățit conștiința estetică modernă cu o nouă dimensiune. Dar timpul — nu în zadar vechii greci vedeau în el un totă nemilos care-și înghițe propria progeneritură — a adus și această pleiadă de scriitori care odă și-au numit «moderni» în fața ingratitudinii urmașilor. Adepții «noului roman» francez care se situează în prelungirea direcției subiective imprimată de ei romanului modern, orientării spre fluxul conștiinței și spre zonele obscure ale psihologiei omenеști, resimt totuși moștenirea lăsată ca pe un canon care trebuie depășit.

Esul «Conversație și subconversație», al scriitoarei Nathalie Sarraute, este caracteristic pentru orientarea estetică și ideologică a «noului roman». Reluînd firul

unei tradiții care cere ca atenția romanului să se aplice în special, dacă nu chiar exclusiv, asupra fermentației psihice, Nathalie Sarraute mărturisește deschis neputința pe care adepții «noului roman» o resimt în fața realității exterioare, sociale. În primul rînd, în fața oamenilor care luptă și înfăptuiesc fapte mari ale vieții și ale istoriei. Scriitorii ca Michel Butor, Claude Simon sau Nathalie Sarraute au manifestat uneori pe plan civic și politic o atitudine de stînga, au semnat manifeste și au avut de suferit din pricina atitudinii lor curajoase. Sîntem îndreptățiți să credem că asemenea scriitori au, cum spune și Nathalie Sarraute, simpatie și chiar admirație față de oamenii care luptă, care înfăptuiesc zilnic istoria. De ce nu devin asemenea oameni eroii literaturii lor? Tocmai acest lucru ni-l explică foarte bine unul dintre practicanții de seamă ai «noului roman», Nathalie Sarraute, în esul «Conversație și subconversație». Izolarea acestor intelectuali care trăiesc, cum spune scriitoarea, în «borcan», atenția lor formată exclusiv pentru a surprinde propriile procese sufletești, complicate, inefabile și minore, dau «noului roman» caracterul lui totodată subtil și devitalizat. Depășindu-și conștient și deliberat părinții literari de la începutul secolului, promotorii «noului roman» se complac mai ales în analiza foarte minuțioasă a unor stări psihice sau biologice care nu mai răsună decât ca negativul unei fotografii, orice reflex social. Literatura aceasta are în mare parte caracterul unei literaturi experimentale care se aplică la rîndul ei, unor stări experimentale, de un individualism extrem, posibil numai într-o stare de izolare completă. Eroii lui Beckett, care prin romanele sale are contingențe cu acest curent iar în piesele sale practică o concepție asemănătoare, nu întîmplător ni se înfățișează în situația unor supraviețuitori de cataclisme universale, trăind într-o lume cu unul sau cel mult doi locatari. Asemenea forme exacerbate de individualism și de însingurare exprimă, firește, prin contrast, un protest conștient sau inconștient împotriva unei organizări sociale care constrînge individul la cultivarea morbidă a propriului său eu, pe de o parte exaltat, pe de altă parte vesnic amenințat cu dizolvarea în anonimul de către contradicțiile societății capitaliste moderne. Publicăm în paginile ce urmează două eseuri ale scriitoarei Nathalie Sarraute, «Cronica clipei», în care ea se referă direct la precusorarea contestată Virginia Woolf, și «Conversație și subconversație», tocmai pentru a oferi cititorilor imaginea continuității pe care ne-a revelat concepția estetică a «noului roman» dintre promotorii lui și mari precursori ca Joyce, Kafka, Proust, Virginia Woolf, etc. Ținem totuși să remarcăm că acest curent nu reprezintă singura descendență posibilă, moștenirea lor prelungindu-se nevăzută în forme diferite și diferențiat prelucrat în întreaga conștiință estetică modernă, după cum această moștenire nu este unica posibilă și unica prelucrată în actuala dezvoltare a romanului. Scriitorii care au ambiția să fie moderni nu-l repetă, firește, pe clasicii romanului, Tolstoi sau Balzac, dar îi citesc continuînd nu litera, ci spiritul lor novator.

GEORGETA HORODINĂ

CRONICARA CLYPEI

Virginia Woolf a cunoscut o perioadă de eclipsă atât în Franța cât și în Anglia. Pentru mine ea a fost întotdeauna, alături de Proust și de Joyce, unul din marii scriitori care au deschis drum literaturii moderne, romanului actual. Asemenea lui Proust, asemenea lui Joyce, sau asemenea lui Kafka, ea a contribuit la transformarea materialului românesc în romanul modern și la deplasarea centrului de gravitate a romanului, care a trecut de la personaj și la intrigă la substanța romanului în sine.

Substanța romanelor Virginiei Woolf este, pe cât mi se pare, scurgerea timpului. Stilul ei, prin ritm, prin fluiditate, comunică cititorului într-un mod direct și imediat sentimentul curgerii clipei. Fiecare moment, spune ea, este un atom încărcat cu o substanță rezultată din contopirea gândirii și simțirii. La ea, timpul este o alunecare de picături în care se reflectă, pentru fiecare din noi, fațetele diferite ale lumii.

Știu, în Anglia s-a afirmat și, cred că se mai afirmă, că Virginia Woolf, ca scriitoare, este prea rafinată, că a trăit departe de lume, saturată de spiritul « Bloomsbury ». În Franța, mai ales după Eliberare, sub influența romanului american, a existat tendința de a o trece cu vederea, cum de altfel s-a întâmplat și cu Proust. Și el a cunoscut după Eliberare o perioadă de eclipsă.

S-a vorbit de « asemănarea » care există între noi, de influența Virginiei Woolf asupra creației mele. Cred că sensibilitatea noastră se situează la poli opuși. În cazul Virginiei Woolf, întregul univers dinamizat de timp, curge prin conștiința personajelor care sînt pasive și purtate încoace și-n colo de curentul neîntrerupt al clipei.

În scrierile mele personajele se află întotdeauna într-o stare de hiperactivitate: o acțiune dramatică se desfășoară la nivelul « tropismelor » lor, aceste mișcări foarte rezezi la granițele conștiinței. De unde un ritm al stilului complet diferit. Ceea ce este important în cazul Virginiei Woolf nu sînt personajele. Ele pot fi asemuite cu niște strecurători prin care curg clipele grele de senzații. Întotdeauna revii asupra problemei timpului atunci când vorbești de Virginia Woolf. La ea totul există în funcție de timp. Timpul ei este un prezent continuu, compus din frînturi de trecut și chiar de viitor. Este acea vibrație specifică Virginiei Woolf, asemenea vibrației aerului umed, și această vibrație este viața însăși.

Vorbind de Virginia Woolf, Maurice Blanchot amintea de asemenea de o pasiune violentă și totuși gândită, reflexivă, în fața clipei, și cuvintele sale

îmi par răspunsul cel mai potrivit pentru a descrie sentimentele stîrnite de lectura operei ei.

Literatura, ca întreaga artă, constă în a desvîlui o realitate necunoscută. Invizibilul, cum spune Paul Klee. Cu cât această parte a invizibilului este mai mare, cu atât este mai puternic elanul cu care romancierul străbate aparentele pentru a face vizibil invizibilul și opera să devină mai poetică. Romanele Virginiei Woolf sînt poetice. Dar putem spune același lucru și despre cele ale lui Dostoievski, de pildă.

De multe ori s-a spus că un scriitor absolut feminin sau absolut masculin nu poate fi decât un scriitor incomplet. A vorbi de literatură feminină înseamnă a vorbi de literatură proastă. În Franța însă, și nu avem ce face, se continuă clasificarea și compararea femeilor între ele. Există tendința insistență de a o prezenta pe Virginia Woolf ca predecesoarea mea și iată că, foarte recent, mi s-a atribuit chiar și o « mamă » — Ivy Compton Burnett, pe care am citit-o pentru întâia oară în 1950, în timp ce eu am început să scriu din 1933 ! Este o manie în Franța de a gîndi cu tot dinadinsul că o femeie trebuie să se afle sub influența unei alte femei. Scriitorul rămîne scriitor, fie că este bărbat sau femeie, și ar fi foarte bine dacă am fi lăsați în pace să ne vedem de scris.

CONVERSAȚIE ȘI SUBCONVERSAȚIE

Cine s-ar gîndi azi să mai ia în serios, sau măcar să mai citească, articolele pe care Virginia Woolf, la cîțiva ani după primul război mondial, le scria despre arta romanului? Încrederea lor naivă, inocența lor din alte vremi, ne-ar face să suridem. « E dificil, scria ea cu o candoare, demnă de invidiat, să nu admitem că arta actuală a romanului se află în progres față de cea de plîn acum. Unelele clasicilor erau fruste iar materia lor primitivă. Capodoperele lor ne par astăzi naive. Înaintea noastră se deschid mari posibilități » ... Și, cu și mai multă naivitate înloc: « Pentru moderni, adăuga ea cu mîndrie, interesul romanului rezidă în zonele obscure ale psihologiei ».

Fără îndoială, trebuie s-o înțelegem: tocmai apăruse *Ulise*; *La umbra fetelor în floare* urma să primească premiul Goncourt. Ea însăși lucra la *Mrs. Dalloway*. Îi lipsea, în chip evident, perspectiva necesară.

Dar, pentru cei mai mulți dintre noi, opera lui Joyce și ale lui Proust se înalță încă de pe acum undeva în depărtare, mîrturiile ale unei epoci apuse. Nu va întîrzi să vină vremea cînd aceste monumente istorice nu vor mai fi vizitate de cît sub conducerea unui ghid, de către grupuri de școlari, într-o liniște plină de respect și cu o admirație cam mohorâtă. Căci iată că au trecut mai bine de cîțiva ani de cînd « zonele obscure ale psihologiei » au fost abandonate. Aceste penumbre, în care, nu mai departe decât acum treizeci de ani,

păreau a sculpta comori, nu ne-au dezvăluit mare lucru. Trebuie să recunoaștem că explorarea, oricât de îndrăznească și oricât de bine condusă, împinsă oricât de departe și uzind de mijloace oricât de remarcabile, s-a soldat, în ultimă instanță, cu o decepție. Chiar și celor mai nerăbdători și mai îndrăzneți dintre romancierii nu le-a trebuit multă vreme ca să declare că-și pierd vremea zadarnic și că preferă să-și îndrepte eforturile în altă direcție. Cuvântul « psihologie » face parte dintre acele cuvinte pe care nici un autor de astăzi nu le poate auzi fără să-și plece ochii și fără să roșească, dacă sînt spuse la adresa lui. De acest cuvînt se leagă o anumită atmosferă puțin ridicolă, desuetă, cerebrală, mărginită, ca să nu spunem prostesc pretențioasă. Oamenii inteligenți, spiritele înalțate în fața cărora un autor imprudent ar îndrăzni să-și măturîsească — dar cine îndrăznește? — gustul ascuns pentru « zonele obscure ale psihologiei », nu ar intrînză să-și spună cu o uimire plină de milă: « Ah ! Mai crezi în toate acestea... » Față cu romanul american și cu marile adevăruri luminose pe care literatura absurdului le revărsa neobosit asupra noastră, cîți mai cred în aceste « zone obscure ale psihologiei » ! Joyce n-a putut scoate din aceste străfunduri întunecoase decât un val neîntrerupt de cuvinte, iar Proust s-a străduit zadarnic să separe în parcele infime materia impalpabilă pe care a smuls-o din adîncurile personajelor sale. În speranța că va extrage din ea ceva substanță anonimă din care ar fi plămîniată întreaga omenire, căci cititorul nu apucă bine să închidă cartea și toate aceste particule, printr-o irezistibilă mișcare de atracție, se lipeșc între ele, se unesc într-un tot coerent, cu contururi foarte precise, în care ochiul exersat al cititorului recunoaște pe dată un bogătaş monden îndrăgostit de o femeie ușoară, un medic parvenit, credul și grosolan, o burgheză ajunsă, sau o doamnă noabă din lumea mare, care se alătură, într-un muzeu imaginar, unei vaste colecții de personaje de roman.

Cîte strădăni pentru a ajunge la niște rezultate pe care le obține, fără contorsioni și fără a depune efortul de pînă în patru, Hemingway, de pildă, și atunci de ce ne-am mai neliniști de faptul că se slujește de unele care l-au slujit cîndva altfel de bine și pe Tolstoi, odată ce le întrebuițăm cu un rezultat la fel de bun ?

Dar parcă de Tolstoi e vorba ! Modelele ce ni se propun în fiecare clipă sînt autorii din secolele XVII și XVIII. Dacă vreun încăpățînat vrea totuși, pe propriile sale riscuri, să exploreze pe bîlbele « zonele obscure », i se dă pe dată drept exemplu *Printesa de Clèves* și *Adolphe*. E invitat să-i mai recitească din cînd în cînd pe clasici. Are oare pretenția să înainteze mai adînc decât ei în penumbrela sufletului, și cu aceeași ușurință și grație, și într-un chip tot atît de vioi și de sprinten ?

De aceea, de îndată ce un autor, renunțînd la moștenirea lăsată de cei pe care Virginia Woolf îi numea, acum treizeci de ani, moderni, disprețuind libertățile (« facilitățile », ar spune el), cucerite de ei, reușește să capteze cîteva mișcări ale sufletului în acea linii pure, simple, elegante și ușoare care caracterizează stilul clasic, toată lumea se grăbește să-l înalte în slăvi. Cu cîtă grabă, cu cîtă generozitate, se străduiește fiecare să descopere o nesfîrșită bogăție de sentimente inexprimabile în spatele reticentelor și tăcerilor lui, să vadă o dovadă de pudoare și de forță stăpînită în prudența și în abstenința pe care i le impune grija constantă ca stilul său să nu-și pierdă linia.

Totuși nefericitul încăpățînat care, nepăsător la îndereptarea sau la dezaprobară ce-l așteaptă, continuă să scormone cu înversura din acele regiuni obscure în speranța că va extrage din ele cîteva parcele dintre-o materie necu-

noscută, e departe de a afla ceea pace a conștiinței pe care ar fi trebuit să i-o asigure independența și dezinteresul său.

Adeea, tot felul de îndoieli și de scrupule îl chinuie și îl încetinesc eforturile. Căci unde ar putea el descoperi și scruta mai bine acele tainice întinucimi de care se simte atras, dacă nu în el însuși sau în cele cîteva ființe din preajma lui pe care socotește că le cunoaște îndepărate și cu care își închipuie că seamănă ? Iar mișcările infime și evanescente care se ascund acolo, se dezvăluie de preferință în imobilitate și izolare. Tumultul faptelor salvîrșite la lumina zilei le acoperă sau le oprește. El știe însă prea bine, în timp ce, închistat în sine însuși, mărîndu-se în lichidul protector al borcanului său bine închis, se contemplă și își contemplă semenii, că în afara lui se petrec lucruri foarte importante (bogat, și și-o spune cu neliniște, singurele lucruri cu adevărat importante): oameni probabil foarte deosebiți de el, de rudele și de prietenii lui, oameni care au altceva mai bun de făcut decît să se plece asupra aceluia freamăt din adîncuri, și în ființa cărora de altfel mari suferințe, bucurii mari și simple, nevoi imperioase și ușor de sesizat ar trebui, se pare, să înăbușe acel freamăt atît de subtil, oameni către care merge simpatia sa și al căreia admirăția sa, acțiunea și luptă, și el știe că pentru a se pune de acord cu propria lui conștiință și pentru a răspunde exigențelor vremii sale ar trebui să se ocupe de ei și nu de el însuși sau de cei care-i seamănă.

Dar dacă, smulghîndu-se din borcanul lui, încearcă să-și întoarcă atenția către acești oameni și să-i facă să trăiască în cărțile sale, noi neliniști îl năpădesc. Ochiul său obișnuit cu penumbra, sînt obosiți de lumina crudă a zilei. Tot examinînd în jurul lui numai spații minuscule, tot fixînd vreme îndelungată un singur punct, au devenit asemenea unor lentile măritoare care nu pot cuprinde îndată întîinderi vaste. Îndelunga sa mărîre în borcan l-a făcut să-și piardă prospekta imenită. El a văzut cît era de greu, cînd cerceta din apropiere vreun colțor minuscule din el însuși, să facă inventarul tuturor lucrurilor aflate acolo : lucruri nelismate, o știe prea bine, dezamîngîndu-l de cele mai adeseori, dar despre care nici nu ar fi bănuit vreodată că există dacă s-ar fi mulțumit cu o cercetare rapidă și de la distanță. De aceea are impresia că pe acești oameni din afara lui vede limpede. Faptele lor, pe care le respectă și le admiră, îi apar ca niște plase cu ochiuri foarte mari, ele lasă să se scurgă prin găurile lor largi, toată acea materie tulbură și colcătoare în care el s-a obișnuit, și nu mai poate să renunțe la această deprindere, să caute substanța vie, pentru el singura substanță vie ; și în ceea ce scot ele la suprafață nu poate vedea adesea nimic altceva, e silit să și-o spună, decât niște mari carcase goale. Acești oameni pe care ar vrea atît de mult să-i cunoască și să-i facă și altora cunoscuți, îi par a fi, cînd încearcă să-i arate mișcîndu-se în lumina orbitoare a zilei, doar niște păpuși frumoase, menite să se joace copiii cu ele.

De altfel, dacă i se cere doar să arate din afară niște personaje, golite de colcăirile și de freamătul lor tainic, și să relateze acțiuni și întîmplări din care le este alcătuită viața, sau să povestească în legătură cu ele întîmplări, cum este atît de des îndemnat s-o facă (nu e aceasta, i se repetă într-una, însușirea care-l caracterizează cel mai bine pe adevăratul scriitor), trebuie spus că cineastul care dispune de mijloace de expresie mult mai bine adaptate la acest scop și mult mai puternice, reușește, cu mai puțină osteneală și pierdere de timp din partea spectatorilor, să-l depășească fără nici o greutate. Iar dacă e vorba de a evoca în chip plauzibil suferințele și luptele oamenilor, de a face cunoscute toate nedreptățile, adesea monstruoase și de necrezut, care se săvîrșesc, jurnalistul posedă asupra scriitorului imensul avantaj de a putea da

faptelor pe care le relatează — oricât de neverosimile ar părea ele — avea aparență de autenticitate fără de care cititorul nu poate fi convins.

Scritorii e deci obligat ca, lipsit de încurajări și de încredere, cu un simțimânt adesea penibil de vinovăție și de dezgust, să se întoarcă la ei înșiși. Dar când, după această evaziune, de cele mai adeseori imaginară — de obicei este prea neîncredător și dinainte descurajat pentru a se aventura în afara lui — s-a cufundat din nou în borcanul său, i-am descris situația în culori prea negre dacă n-am spune că i se întâmplă să cunoască aici, spre propria sa uimire, și destul de rar, e adevărat, momente de satisfacție și de speranță. El alina într-o bună zi că acolo chiar, afară, nu în acele regiuni obscure și singuratece în care biblie el și în care, cîndva, s-a aventurat micul grup al modernilor, ci pe acele pămînturi vesnic fertile, bine populate și cultivate cu grijă, unde tradiția continuă să se dezvolte în plină lumină, unii scriitori au sfîrșit prin a-și da seama că ceva e totuși pe cale să se schimbe. Romanierii care nu pot fi acuzați de pretenții revoluționare sînt siliți să constate anumite simptome. Unul dintre cei mai buni romanieri englezi de astăzi, Henry Green, observă că centrul de gravitate al romanului se deplasează: dialogul ocupă un loc din ce în ce mai mare. «Astăzi», scrie el, dialogul constituie cel mai bun mijloc de a-l înfățișa cititorului viața. Va fi, ajunge el să prezică, suportul principal al romanului încă o bună bucată de vreme».

Această simplă observație, în tăcerea care-l înconjoară, este, pentru încăpătînatul nostru, adevărat balsam ne-rană. Ea îl face să-și recapete pe dată curajul, deșteptîndu-i pînă și viziunile sale cele mai nebunești. Fără îndoială că felul în care explică domnul Henry Green această schimbare riscă să distrugă tot ceea ce părea promișor în observația sa: lucrul se întâmplă probabil, adaugă el, deoarece «în zilele noastre oamenii nu și mai scriu scrisori ci își telefonează». De ce ne-am mira atunci dacă, la rîndul lor, eroii de roman devin atît de vorbăreți...

Dar această explicație nu ne deceptează decît în aparență. Nu trebuie să uităm, într-adevăr, că domnul Henry Green este englez. Se știe că podoarea fi îndeamnă adesea pe compatrioții săi să vorbească pe un ton de naivitate glumească despre lucruri grave. Sau poate trebuie să vedem aici o trăsătură de umor. Și se mai poate ca domnul Henry Green, după ce a făcut o constatare atît de îndrăznească, să se fi simțit cuprins de o anumită teamă: dacă va merge prea departe cu investigațiile sale unde va ajunge? Nu va ajunge să se întrebe dacă acest unic indiciu relevat de el nu este cumva semnul unor răsturnări profunde care ar putea pune în discuție întreaga structură tradițională a romanului? Nu va sfîrși prin a pretinde că formele actuale ale romanului tîrnesc din toate încheiturile, suscitînd, cînd tehnici noi adaptate la forme noi? Ori cuvintele «forme noi», «tehnici» sînt și mai puțin modeste, și mai greu de pronunțat decît însuși cuvîntul «psihologie». Aceste cuvinte trezesc atît la critici cît și la cititori, un sentiment de neîncredere și de enervare, iar cel care le rostete e pe dată socotit prezumțios sau impertinent. E deci mai decent și mai prudent să te mulțumești a vorbi de telefon.

Dar romanierul care ne preocupă, nu poate, oricît de mare i-ar fi teama de a părea că se lasă pradă unei exaltări de proastă calitate, să se mulțumească doar cu această explicație. Căci, tocmai și mai ales cînd se află în situația de a-și pune personajele să vorbească, i se pare că ceva e pe cale să se schimbe și că procedeele întrebuintate pînă acum în mod curent nu-i mai pot sluji. Între constatarea domnului Henry Green și propriile sale impresii și repulsi trebuie să fie altceva decît o simplă coincidență. Și de îndată ce admite acest lucru,

iată cum totul se schimbă: tulburările pe care le încearcă nu sînt, așa cum i se spune și așa cum i se întâmplă și lui să creadă în momentele sale de depresiune, tulburări ale senilității ci tulburări de creștere; eforturile sale îl fac să înainteze în sensul unei mari mișcări generale. Și toate argumentele invocate împotriva acelor pe care Virginia Woolf îi numea «modernii» se întorc acum în sprijinul lor.

Nu se mai poate face, ni se tot spune, ceea ce ei au făcut cîndva. Tehnicile lor devin pe dată, în minile celor care încearcă să le folosească, doar simple procedee. Romanul tradițional, dimpotrivă, își păstrează tinerețea vesnică: formele sale generoase și suple continuă să se adapteze, fără a avea nevoie să sufere schimbări importante, la toate întîmplările, personajele și conflictele noi din sinul societăților care se succed, iar principalul interes și singura înnoire valabilă a romanului rezidă în noutatea acestor personaje și a acestor conflicte.

Și e foarte adevărat că nu se mai poate scrie așa cum au scris Joyce sau Proust, în timp ce zîmii și spre satisfacția generală vedem cum se scrie în felul lui Stendhal sau al lui Tolstoi. Dar aceasta nu se întâmplă oare. În primul rînd pentru că pentru moderni interesul esențial al romanului rezidă în altceva? Pentru ei, el nu mai rezidă în enumerarea situațiilor și a caracterelor sau în zugrăvirea moravurilor, ci în dezvăluirea unei materii psihologice noi. Pentru ei și pentru urmașii lor, adevărata înnoire rezidă în descoperirea fie și numai a citorva fragmente din această materie, materie anonimă înțîlnită la toți oamenii. A se ocupa, în urma lor, de aceeași materie și a se sluji, în consecință, de procedeele lor, fără a le modifica într-un nimic, ar fi aproape tot atît de absurd ca, pentru partizanii romanului tradițional, faptul de a scrie din nou cu aceleași personaje, cu aceleași intrigă și în același stil *Rașu și negru* sau *Război și pace*.

Pe de altă parte, tehnicile de care se slujește astăzi, cu admirabile rezultate uneori, partizanii tradiției, tehnici inventate odinioară de către romanieri pentru a explora materia necunoscută ce li se înfățișa privirilor, și în chip desăvîrșit adaptate la acest scop, au sfîrșit prin a se constitui într-un sistem de convenții și de convingeri foarte solid, coerent, bine construit și închis: un univers avîndu-și legile proprii și care își ajunge sie însuși. Datorită obișnuinței, datorită autorității pe care i-au conferit-o în decursul secolelor operele de seamă cărora le-a dat naștere, el a devenit o a doua natură, căpătînd un aspect necesar și etern. Și aceasta în asemenea măsură, încît și astăzi chiar, pînă și acei autori sau cititori care s-au arătat tulburăți de toate răstărilor produse în ultima vreme în afara zidurilor lui groase, de îndată ce pătrund în el, se lasă închiși fără împotrivire, nu întreziră să se simtă ca la el acasă, îl acceptă toate îngrădirile, se supun la toate constrîngerile și nu se mai gîndesc nici o clipă să fugă dintre zidurile acestui univers.

Scritorii moderni care au vrut înăsa să se zmulgă din acest sistem, și să-i zmulgă și pe cititorii lor, eliberîndu-se de constrîngerile ce le erau impuse, au pierdut protecția și securitatea pe care el le-o ofere. Cititorul lipsit de toate jaloanele sale obișnuite și de punctele sale de reper, sustras oricărei autorități, pus pe neașteptate în fața unei materii necunoscute, descumpănit și neîncredător, în loc să se lase cu ochii închiși în voia lecturii, așa cum îi place de obicei atît de mult s-o face, a fost obligat să confrunte clipă de clipă ceea ce i se arăta cu ceea ce vedea el însuși.

Nu puțin trebuie să se fi minunat el atunci, fie spus în trecere, de opacitatea convențiilor romanului, care reușiseră să mascheze atîta vreme ceea ce ar fi trebuit de mult să sara tuturor în ochi. Dar, după ce a privit bine și a judecat în toată libertatea, n-a mai putut să se mulțumească doar cu atît. Scriitorii

moderni, trezindu-i facultățile de pătrundere, i-au deșteptat totodată noi exigențe și i-au ascuțit curiozitatea.

El a vrut să privească și mai departe sau, mai bine spus, și mai îndeaproape. Și nu i-a trebuit mult spre a vedea ce se ascunde în spatele monologului interior: o nesfârșită colcăre de senzații, de imagini, de sentimente, de amintiri, de impulsuri, de mici acte latente pe care nici un limbaj interior nu le exprimă, care se îngrămădesc la porțile conștiinței, se adună în grupuri compacte și ies la iveală pe neașteptate, se desfac pe dată, se combină altfel și reapar sub o nouă formă, în timp ce valul, nărușit și cuvințelor, asemenea panglicii care iese forșat din deschizătura unui telex, continuă să se desfișoare în noi.

E adevărat că Proust s-a străduit să cerceteze tocmai aceste grupuri compuse din senzații, imagini, sentimente, amintiri care, trecind prin perdeaua subtilă a monologului interior sau strecurându-se de-a lungul ei, ies pe neașteptate la iveală într-un cuvânt în aparență nelămurit, într-o simplă intonație sau privire. Dar — oricât de paradoxal ar putea să le pară afirmația noastră celor care-l învinuiesc chiar și astăzi pe Proust de o excesivă minuțiozitate — ne dăm seama încă de pe acum că el le-a surprins de a mare distanță, după ce ajunseseră la capătul drumului pe care-l aveau de străbătut, nemșcate, și ca încremenite în amintire. El a încercat să ne descrie pozițiile lor respective ca și cum ar fi avut de a face cu niște aștri într-un cer imobil, considerându-le o înălțare de efecte și de cauze pe care s-a străduit să le explice. Rareori a încercat să le retrăiască și să-l facă pe cititor să le retrăiască în prezent, în timp ce se formează și pe măsură ce se dezvoltă ca tot altfel de drame minuscule, avându-și fiecare întîmplările ei, misterul și deznodământul ei imprevizibil. Faptul acesta fără îndoială l-a făcut pe Gide să spună că Proust a strîns mai curînd materia primă în vederea unei opere, fără a fi realizat cu adevărat opera însăși și tot din aceeași pricină și se mai dăde încă și astăzi, de către adversarii săi, învinuie de a fi făcut « analiză », adică de a fi încercat pe cititor, în părțile mai recente ale operei sale, să facă apel la înțelegerea, în loc să-l dea senzația că retrăiește o experiență, că săvîrșește ei însuși, fără a ști prea bine ce face și încotro se îndreaptă, acțiuni — lucru ce a constituit întotdeauna și constituie încă esența oricărui roman.

Dar asta nu ar fi tot una cu a-l învinui pe Cristofor Columb că nu a construit portul New York?

Cei care vin după Proust și care încearcă să-l facă pe cititor să retrăiască toate acele acțiuni subterane, pe măsură ce ele se desfișoară, se izbesc de o seamă de dificultăți. Căci aceste drame interioare ale călătoriei din atacuri, din triumfuri, din retrageri, din înfrîngeri, din mîngieri, din moșcături, din violuri, din crime, din dăruiri generoase sau din supuneri umile au ceva comun: nu se pot lipsi de partener.

Adesea e vorba de un partener imaginar născut din experiențele noastre trecute sau din viziunile noastre, iar luptele sau dragostea dintre el și noi, prin bogăția întîmplărilor lor, prin felul liber în care se desfișoară și prin revelațiile pe care ni le aduc în legătură cu structura noastră lăuntrică cea mai ascunsă, pot să constituie o foarte prețioasă materie românească.

Dar elementul esențial al acestor drame îl constituie partenerul real.

Acest partener în carne și oase ne alimentează și ne înnoiește clipă de clipă experiența. El este catalizator prin excelență, el este excitant datorită căruia se declanșează aceste mișcări, obstacolul care le dă coeziune și care le împiedică să se lăbărțeze și să cadă în facilități și în gratuitate sau să se repete monoton și maniacal. Este amenințarea, pericolul real și de asemenea prada care le dezvoltă

voicinea și suplețea; elementul misterios ale cărei reacții imprevizibile le fac să țină clipă de clipă și să se dezvolte către o țintă necunoscută, accentuîndu-le caracterul dramatic.

Dar chiar în timp ce, spre a ajunge pînă la acest partener, ele urcă din ungherele cele mai obscure către lumina zilei, o teamă le izgonesc din nou în umbră. Ele te fac să te gîndești la acei gândaci cenușii care se ascund în găurile umede. Sînt rușinoase și prudente. Cea mai ușoară privire le pune pe fugă. Au nevoie, pentru a ieși la iveală, de anonimat și de libertate.

De aceea nici nu se arată în afară sub formă de acte. Ațele, într-adevăr, se desfișoară la loc deschis și în lumina crudă a zilei. Cele mai infime dintre ele, comparate cu aceste delicate și minuscule mișcări interioare, par grosolane și violente, atragînd pe dată privirile. Toate formele lor sînt de multă vreme studiate și clasificate; ele sînt supuse unei reglementări minuțioase, unui control de fiecare clipă. Cauze foarte evidente și cunoscute, frîngii foarte vizibile pun în mișcare totă această enormă și greoaie mașinărie.

Dar, în lipsa actelor, ne stau la dispoziție cuvintele. Cuvintele posedă calitățile necesare pentru a capta, a proteja și a scoate la suprafață aceste mișcări subterane alt de nerăbdătoare și temătoare totodată.

Ele au suplețea lor, libertatea lor de mișcare, bogăția nuanțelor lor schimbătoare, transparența sau opacitatea lor.

Suvoiul lor repede, abundent, scheltoier și nepotolit le îngăduie celor mai imprudente dintre ele să se strecoare, să se lase duse de curent și să dispară la cel mai mic semn de primejdie. Dar ce primejdie le-ar putea amenința? Reputația lor de gratuite, de neașteptate, de nestatornică — nu sînt ele oare instrumentul prin excelență al jocurilor frivole? — le apară de bănueli și de cercetări minuțioase: ne mulțumim în general în ceea ce le privește cu noi control pur formal; ele sînt supuse unei reglementări indulgente; rareori pot duce la sancțiuni grave.

De aceea, cu condiția să aibă o înfățișare stearsă și banală, ele pot fi, și sînt adesea, într-adevăr, fără ca nimeni să găsească ceva nepotrivit în asta, fără ca victima însăși să îndrăznească să și-o spună limpede, arma de fiecare zi, vicleană și foarte eficientă, cu care se săvîrșesc nenumerate crime.

Căci nimic nu poate egala utoarea cu care ele îl ating pe interlocutor în momentul în care el se așteaptă cel mai puțin, lăsîndu-i adesea doar o senzație de gîdilar neplăcută sau de ușoară arsură, precizia cu care li țințesc tocmai

1. Autorul și cititorii romanelor behavioriste, captivați de acțiune și minăși de intrigă, nu mai văd de obicei din aceste vaste mișcări, aceste cauze de suprafață. El nu are nici timpul și nici puterea — nedospindînd de nici un instrument de investigație înțeleasă de sensibili — să vadă cu exactitate mișcările cele mai fugitive și cele mai fine care s-ar putea ascunde în spatele acestor mari mișcări.

De aceea nu ne e greu să înțelegem repulsia pe care o încercă acești autori față de ceea ce el numește « analiză » și care pentru ei ar consta în a arăta aceste cauze mari și foarte vizibile, și în a explica astfel cititorului, cu senzația neplăcută că sparg porțile deschise, un lucru și așa foarte limpede.

E totuși interesant de observat cum, spre a scăpa de cercul strîm și plicticos al acțiunilor obișnuite, unde într-adevăr nu mai descoperă mara lucră, cuprîși de dorința fîrșă de a-și conduce cititorii către niște regiuni necunoscute, obsedăți de existența « tonelor obscure », dar pe de altă parte pe deplin conștienți că numai astfel le poate derula, ei își pun personajele să îndeplinească acțiuni neobișnuite și monstruoase pe care cititorul, confortabil instalat în conștiința sa fără păcă, și neregînd în aceste acte criminale nimic din ceea ce e învinșat să vadă în propriile sale fapte, le privește cu o curiozitate mîndră și înspăimîntată, spre a la întoarce apoi spatele lingistic și a reveni la precupțurile sale obișnuite, așa cum face în fiecare dimineață și în fiecare seară, după ce a citit rubrica de fapte diverse, fără ca umbra deasă care învață propriile sale zone obscure să se fi risipit o singură clipă.

ÎNȚÎLNIRE CU HENRY MOORE

punctele cele mai ascunse și mai vulnerabile, cuibărindu-se în ascunzișurile sale cele mai adânci, fără ca el să fi avut dorința, sau puțința, sau timpul de a riposta. Dar, odată ajuns în el, ele se umplă, explodează, provoacă în jurul lor unde și vârtejuri care, la rândul lor, urcă, ajung la suprafață și se desășoară în afara în cuvinte. Prin acest joc de acțiuni și de reacțiuni pe care îl înghăduie, ele constituie pentru romancier instrumentul cel mai prețios.

Și iată fără îndoielă de ce, așa cum constată Henry Green, personajele de roman devin atât de vorbărețe.

Dar dialogul care tinde tot mai mult să ocupe în romanul modern locul pe care și-l cedează acțiunea se împacă greu cu formele impuse de romanul tradițional. Căci el este mai cu seamă continuarea în afara a unor mișcări subterane: aceste mișcări autorul — și împreună cu el cititorul — ar trebui să le facă odată cu personajul său, din clipa în care ele încep să se formeze până în clipa în care intensitatea lor crescând aducându-le la suprafață, se înviesc, pentru a ajunge la interlocutor și pentru a se proteja împotriva primejdiilor din afară, în capsula protectoare a cuvintului.

Nimic așadar n-ar trebui să rupă continuitatea acestor mișcări, iar transformarea pe care ele o suferă ar trebui să fie de același ordin ca aceea pe care o suferă o rază luminoasă când, trecând dintr-un mediu într-altul, e refractată și se îndoiește. Nimic mai puțin justificat decât acele mari alineate, acele liniare prin care de obicei dialogul este separat brutal de ceea ce îl precedea. Chiar și cele două puncte și ghilimele sînt prea vizibile, și e ușor de înțeles de ce anumiți romancieri (Joyce Cary de pildă) se străduiesc să cotopească, pe cât este cu putință, dialogul cu contextul său, mărcind separația doar printr-o virgulă urmată de o majusculă.

Dar încă mai supărătoare și mai greu de susținut decât alineatele, liniarele, cele două puncte și ghilimelele, sînt acele monotone și nelendmate: spuse Jeanne, răspuse Paul, cu care este presărat de obicei dialogul; ele devin din ce în ce mai mult pentru romancierii de azi ceea ce erau pentru pictori, cu puțin înainte de cubism, regulile perspectivei: nu o necesitate ci o convenție supărătoare. De aceea e interesant de văzut cum astăzi, chiar și acei romancieri care nu vor să-și mai facă atâtea griji — în chip inutil, scot ei — și care continuă să slui, cu oferită încredere, de procedeele romanului tradițional, par a încerca tocmai în legătură cu dialogul un anume simțământ de neliniște. S-ar părea că nu mai sînt siguri că se află pe calea cea bună și că și-au pierdut nevinovata înconștiență care dădea cuvintelor: «spuse, continuă, răspuse, exclamă, etc.» cu care domina de La Fayette sau Balzac își împetrăuă cu inimă ușoară dialogurile, acel aer firesc, indispensabil, care ne face să le acceptăm pe dată fără a mai sta pe gânduri și fără, chiar a ne mai da seama de existența lor. Alături de ei cît de timizi, cît de neliniștiți și de puțin siguri de sine par romancierii de azi cînd folosesc aceleași formule. Uneori — vrînd parcă să-și așeze sau chiar să-și accentueze defectele, pentru a preîntîmpina primejdia și a dezarma criticele — ei renunță cu ostentație la subterfugiile (ce le apar azi prea grosolane și prea facile) de care se slujeau cu nevinovăție vechii autori, subterfugii care constau în a reia neîncetat formulele, și așează monotonia și stîngăcia procedurii repetînd neobosit, cu o neglijență și cu o naivitate pline de afectare: spuse Jeanne, spuse Paul, spuse Jacques, ceea ce nu are alt rezultat decât acela de a-l obosi și de a-l enerva încă și mai mult pe cititor.

Cîteodată îl încearcă să escamoteze acest nefericit «spuse Jeanne», «răspuse Paul», reluînd, cînd te aștepti mai puțin, ultimele cuvinte ale dialogu-

Ne-a fost oferit prilejul celei mai depline cunoașteri a artei lui Henry Moore. Excelent găinit, și admirabil organizat, expoziția de la București — mai cuprinzătoare, pare-se, decât toate expozițiile Moore de pînă acum — ne-a pus în fața unui univers al formelor plastice de o vigoare și de o coerență ce se impun, peste orice controverse, ca expresie a unei dintre cele mai autentice conștiințe artistice contemporane.

Nu există exeget mai desăvîrșit al artei sale decât Henry Moore însuși. Paginile în care și formulează experiența și gândirea artistică — și în această privință extrasele incluse în exemplarul catalog al expoziției sînt revelatoare — nu lasă îndoieli nici asupra punctelor sale de pornire și nici asupra etapelor parcurse. Acest artist a asimilat și a trăit cu maximă intensitate toată problematica sculpturii moderne, a făcut, sub semnul operei lui Brâncuși, dar urmînd un drum propriu, același patetic efort de recuperare a unei expresivități plene, a sensurilor mai adînci ale forme plastice. A făcut acest efort, menținîndu-se în sfera organicului și umanului, dar împingînd pînă la ultimele limite investigație, înfricoșătoare uneori, a formelor multiple — protuberante și concavitate, încrengături și torsiuni, goluri și pîmîri — care se nasc din pistățile obscure ale vieții organice.

Apar, în orice caz, în opera lui Henry Moore, elementele unei noi anatomii, insolite, fiindcă gîndite în relație cu natura integrată. Sculptura lui crește din mituri arhaice, dar și dintr-o luciditate sfredelitoare profund modernă. Este în ea vitalitate elementară, dar și pragmatismul și fronda caracteristice altor manifestări artistice ale acestui veac, un simț acut al vremelniciei organicului și o voință îndrăznită de a o prîi pară, la ultima limită, descompunerea formelor, de a le da o structură care să înfrunte timpul.

M-au impresionat, în toate lucrurile în care le-am văzut, integrarea perfectă a sculpturilor lui Moore în natură, monumentalitatea lor firească, neostentativă. Nu cred că există artist mai preocupat decât Henry Moore de spațiul natural pentru care și gîndește, aproape invariabil, opera. La Much Hadham, lângă Londra, unde și are reședința și atelierul și unde am avut prilejul să-l vizitez, întregul proces de elaborare al lucrărilor sale se desășoară în aer liber, pe vaste platforme sau pe paștelea de un verde neferosimil și peren care se întinde în jurul locuinței și în fața atelierelor, mai mult adăposturi de vreme rece. În unul din ele, mai mic, loc de meditație și de studiu, nu lipsește de pe piedestale acele obiecte din natură — roci, scoici, oase — pe care Moore nu conștientizează a le contempla în căutarea nesfîrșită a principiilor esențiale ale formei și ale ritmului.

Mi-a vorbit, ajuns la apogeul carierei sale, despre Brâncuși, cu aceeași admirație și pătrundere pe care i le cunoaștem din confesiunile sale de artist. A făcut remarci deosebite de pertinente despre Brâncuși, în raport cu alți mari artiști ai vremii, despre deosebita de temperament și de structură dintre el și Picasso, de pildă. Pe amul Brâncuși l-a cunoscut tîrziu. S-a bucurat însă de un semn nelendmate al simpatiei lui: suferind și hîrșit cum era, Brâncuși a ținut, împotriva tuturor obiecțiilor sale, să fie de față la vernisajul expoziției lui Henry Moore de la Paris.

În ziua vernisajului expoziției sale de la București, Henry Moore l-a evocat, în declarația transmisă de postul de radio britanic, în semn de adîncă și reverențioasă prețuire, odată mai mult amintirea.

MIRCEA POPESCU

I. Figură culcată, machetă pentru clădirea UNESCO, Paris (bronz, 1957)

II. Femeie (bronz, 1956)

Fotografia de FLORIN DRAGU





lui: «Nu, spuse Jeanne, nu» sau: «S-a sfârșit, spuse Paul, s-a sfârșit», ceea ce dă spuselor personajelor un ton solemn și plin de emoție care evident, nu corespunde intenției autorului. Altfel el suprime pe cât posibil acest apendice supărător, introducând dialogul prin arel și mai nefiresc și pe care e limpede că nici o necesitate internă nu-l cere: «Jeanne surse! Sinteti liber să alegeți» sau «Madeleine îl privi: Eu am făcut asta».

Modul acesta de a recurge la subterfugii prea vizibile, aceste atitudini pline de sfînjenală, sînt pentru partizanii modernilor profund incurajatoare. Ei văd în ele semne provestitoare, dovadă că ceva se prăbușește, că în spiritul apărătorilor romanului tradițional se strecoară pe nesimțite o îndoaie în legătură cu drepturile lor, în scrupul în ceea ce privește moștenirea lor, care face din ei, fără voie, așa cum se întîmplă și cu clasele privilegiate în preajma revoluțiilor, făptuitorii răsturnărilor viitoare.

Într-adevăr nu întîmplător acești autori se simt sfînjeniți tocmai atunci cînd trebuie să folosească aceste scurte formule, atît de inofensive în aparență. Căci dintr-un anumit punct de vedere ele sînt simbolul vechiului sistem, punctul în care se despart, în chipul cel mai limpede, noua și vechea concepție a romanului. Ele indică locul unde romancierul și-a situat întotdeauna personajele, un loc tot atît de îndepărtat de el însuși cît și de cititorii săi: locul unde se află jucătorii unei partide de tenis, în timp ce romancierul cocoțat pe scaunul arbitrilor supraveghează jocul și anunță spectatorilor (în cazul nostru cititorilor) instalați pe bănci, scorul.

Nici romancierul și nici cititorii nu coboară de la locurile lor spre a juca ei înșiși jocul.

Si lucrul rămîne adevărat și cînd personajul vorbește la persoana întîia, de îndată ce își însoțește propriile cuvinte cu un: am spus, am exclamat, am răspuns, etc. Autorul arată că nu execută el însuși și nu-i face pe cititorii săi să execute mișcările interioare care pregătesc dialogul, din clipa în care iau naștere și pînă în momentul în care ies la suprafață, ci dimpotrivă că, situîndu-se la o distanță de sine însuși, el prezintă acest dialog unui cititor insuficient de pregătit și pe care e obligat să-l avertizeze.

Situat astfel în afara personajelor sale și la distanță de ele, romancierul e liber să adopte procedee începînd cu cele ale behavioriștilor și terminînd cu cele ale lui Proust. El poate, ca behavioriștii, să-și pună personajele să vorbească fără nici un fel de pregătire, rămînînd la oarecare distanță de ele, marginindu-se să pară a le înregistra dialogul, și dînd astfel impresia că le lasă să trăiască «viața lor proprie».

Dar nimic mai înșelător decît această impresie.

Căci nimic apendice cu care romancierul le însoțește cuvintele, deși arată că autorul dă o anumită libertate personajelor sale, le amintește, în același timp că el continuă totuși să țină frînurile în mînă cu hotărîre. Toate aceste: spuse, răspuns, etc., intercalate cu delicatețe în mijlocul dialogului sau prelungindu-l armonios, ne amintesc în chip discret că scriitorul e mereu prezent, că acest dialog de roman, în ciuda unei aparente de independență, nu poate, așa cum se întîmplă cu dialogul din piesele de teatru, să se lipească de autor și să existe prin el însuși; ele sînt firul ușor dar solid care leagă și supune stilul și tonul personajelor, stilului și tonului autorului.

Cît despre faimoasele implicații și indicații în alb pe care cred a le realiza, abținîndu-se de la orice explicație, partizanii acestui sistem, ar fi interesant să-i cerem celui mai cultivat și mai sensibil dintre cititori să ne spună cu sinceritate ce percepe el, rămas astfel fără călăuză, sub cuvintele perso-

najelor, ce ghicește el din toate acele acțiuni minuscule care împing înaintea dialogul și-l dau adevărată semnificație? E sigur că supletea, finețea, variația, abundența cuvintelor îl îngăduie cititorului să presimțim îndărătul lor mișcări mai bogate, mai subtile și mai ascuse decât acelea pe care le poate descoperi în spatele actelor. Am fi totuși surprinși de caracterul simplist, grosolan și aproximativ al celor înțuite de el.

Dar am greși dacă am socoti că vina este a cititorului.

Căci pentru a obține un dialog foarte « viu » și plauzibil, acești romancieri îl dau forma convențională pe care o are în viața de toate zilele; el amintește astfel prea mult de acele dialoguri pe care cititorul s-a obișnuit să le înregistreze în grabă, fără a-și pune multe întrebări, fără a căuta, cum ar spune el, să despică firul de păr în patru (nu are nici timpul și nici mijloacele s-o facă, și totmai în această constanță munca autorului), mulțumindu-se să nu vadă în spatele cuvintelor decât ceea ce li-ar putea ajuta de bine de rău să le hotărâți în legătură cu propriile sale păreri și evitând să înfriză în chip morbid asupra unor impresii vagi și îndoelnice.

Mai mult decât atât, ceea ce cititorul descoperă sub aceste dialoguri de roman — oricât de grele de înțelesuri ascunse le-ar fi dorit autorul lor — e puțin lucru în comparație cu ceea ce poate să descopere el însuși când, luând parte la joc, cu toate instinctele de apărare și de atac treze, ațîțat și atent, își observă și își ascultă interlocutorii.

Și mai cu seamă e puțin lucru în comparație cu ceea ce îi dezvăluie spectatorul dialogul din piesele de teatru.

Căci acest dialog în care autorul se ferește să-și facă simțită prezența clipă de clipă, mereu gata să dea o mână de ajutor personajelor sale, acest dialog care trebuie să-și ajungă sie însuși și pe care se sprijină întreaga piesă, e mai concentrat, mai dens și mai încordat decât dialogul românesc: el izbuteste să mobilizeze mai bine toate forțele spectatorului.

Și apoi există actorii. Ei regăsesc și reproduc în ei înșiși, cu prețul unor mari și îndelungi strădăni, mișcările interioare înfime și complicate care au propulsat dialogul, care-i dau consistență, îl umplă și îl încordează, și, prin gesturile, prin mimica, prin intonațiile, prin tăcerile lor, comunică aceste mișcări spectatorilor.

Romancierii behavioriști, slujindu-se din plin de dialoguri împemțite cu scurte indicații sau comentarii discrete, împing în chip primejdios romanul pe tărîmul teatrului, unde el nu se poate afla decât în stare de inferioritate. Renunțând la mijloacele de care numai romanul dispune, el renunță la ceea ce face din roman o artă aparte, pentru a nu spune o artă pur și simplă.

Mai rămîne atunci metoda opusă, aceea a lui Proust: analiza. Ea are oricum asupra precedentelor avantajul de a menține romanul pe un teren care-i este propriu și de a se sluji de mijloace pe care numai romanul le poate oferi; și apoi ea tinde să aducă cititorilor ceea ce sînt în drept să aștepte de la romancier: o înmăgălire a experienței lor nu la suprafață (lucrul acesta le este oferit într-un chip mai direct și mai eficace de document și reportaj) ci în profunzime. Și mai cu seamă o atare metodă nu ducе, sub pretextul unor așa zise înnoiri, la cramponearea de trecut, ci se deschide larg către viitor.

În ceea ce privește dialogul, însuși Proust, despre care putem spune fără exagerare că a excelat, mai mult decât oricare alt romancier, în descrierea foarte minuțioasă, precisă, subtilă, intens evocatoare, a jocului de fizionomie, a privirii, a celor mai mici intonații și inflexiuni de voce ale personajelor sale, informându-l pe cititor, aproape tot atât de bine pe cât ar putea-o face jocul

actorilor despre semnificația ascunsă a dialogului, Proust însuși, așadar, nu se mulțumește niciodată cu simple descrieri și nu lasă decât arierei dialogul pe seama liberii interpretări a cititorului. El nu o face decât atunci când sensul vizibil al cuvintelor coincide pe deplin cu sensul lor ascuns. De îndată însă ce există cel mai ușor decalaj între conversație și subconversație, de îndată ce ele nu mai coincid într-un tot, el se grăbește să intervină, fie înainte ca personajul să fi vorbit, fie de îndată după aceea, arătînd tot ce vede, explicînd tot ce știe, și nelăsîndu-i cititorului nici o altă incertitudine în afară de aceea pe care e silit s-o aibă el însuși, în ciuda tuturor strădănilor sale, a situației sale privilegiate și a puternicilor instrumente de investigație pe care le-a creat.

Dar aceste nenumărate mișcări minuscule care pregătesc dialogul sînt, pentru Proust, din locul de unde el le observă, ceea ce sînt valurile și virjurile cursurilor de apă pentru cartograful care studiază o regiune zburînd deasupra ei; el nu vede și nu reproduce decât mereu liniile sinuoase pe care le compun aceste mișcări, punctele unde aceste linii se întîlnesc, se încrucișează sau se separă; printre ele el le recunoaște pe acelea pe care alții le-au explorat înaintea lui și le desemnează prin numele lor cunoscute: gelozie, snobism, teamă, modestie, etc.; el le descrie, le clasifică și le denumește pe cele descoperite de el; el încercă să desprindă din observațiile sale principii generale. Pe această vastă hartă geografică, reprezentînd regiuni în care mai mare parte încă puțin explorate, pe care o desăfoară în fața cititorilor săi, aceștia, cu ochii ațîțîți pe virful baghetelor sale, se străduie, cu toată atenția de care sînt în stare, să vadă bine, să reșină bine, să înțeleagă bine și se sînt răsplătiți pentru strădăniile lor cînd au reușit să recunoască și să urmărească pînă la capăt acest pșienjenj de linii sinuoase care, asemenea fluviilor ce se varsă în mare, se încrucișează, se despart și se amestecă în masa dialogului.

Dar făcînd apel la atenția voluntară a cititorului, la memoria sa, adreșîndu-se fără încetare facultăților sale de a înțelege și a judeca, această metodă renunță totodată la toate acele lucruri în care behavioriștii, plini de un exagerat optimism, își pusesez toate nădejdele: la acea parte de libertate, de inexprimabil, de mister, la acel contact direct și pur senzorial cu lucrurile, care ar urma să trezească forțele instinctive ale cititorului, resursele inconștientului său, și puterea sa de intuiție.

Dacă e sigur că rezultatele pe care le obțin behavioriștii făcînd apel la aceste forte carbe sînt cu mult mai sărace decât vor ei s-o creadă — chiar în acelea dintre operele lor în care implicațiile sînt mai bogate și indicațiile în alb mai profunde — nu e mai puțin adevărat că aceste forțe există și că una dintre calitățile romanului e aceea de a le îngădui să se desăfoare.

Totuși, în ciuda tuturor acestor învinuiri îndajuns de grave ce i se pot aduce analizei, e dificil să-i înlocuim astăzi spatele fără a întoarce totodată spatele și progresului.

Nu e mai bine să încercăm, în ciuda tuturor obstacolelor și a tuturor decepțiilor posibile, să perfecționăm, spre a-l adapta unor noi cercetări, un instrument care, perfecționat la rîndul său de oameni noi, le va permite acestora să descrie într-un chip mai convingător, mai adevărat și mai viu situații și sentimente noi, decât să ne împăcăm cu procedeul făcut pentru a surprinde ceea ce astăzi nu mai reprezintă decât aparența și care tînd să întărească tot mai mult înclinarea firească a fiecăruia dintre noi pentru artificiu?

Ne este așadar îngăduit să visăm — rămînd conștienți de tot ceea ce separă visul de realizarea lui — la o tehnică ce va izbuti să-l cufunde pe cititor

În suvoial acelor drame subterane pe care Proust nu le-a văzut decât de la înălțime, observându-le și reproducându-le doar în marile lor linii imobile, la o tehnică ce-i va da cititorului iluzia că îndeplinește el însuși acele acțiuni, cu o conștiință mai lucidă, cu mai multă ordine, limpezime și forță decât ar putea-o face în viață, fără ca ele să-și piardă totuși acea parte de nelămurit, acea opacitate și acel mister în care se învâlie întotdeauna, pentru cel care le trăiește, propriile sale acțiuni.

Dialogul, care nu ar fi altceva decât încheierea sau uneori una din fazele acestor drame, s-ar elibera atunci în mod firesc de convențiile și de constrângerile pe care i le impuneau metodele romanului tradițional. Cititorul și-ar da seama că acțiunea a trecut din interior în exterior, pe nesimțite, datorită unei schimbări de ritm sau de formă, care ar merge mână în mână, accentuându-și, cu propria sa senzație.

Dialogul, vibrând de aceste mișcări care-l propulsează și îl încordează ar fi, oricât de banal în aparență, tot atât de revelator ca și dialogul dintr-o piesă de teatru.

Dar nu e vorba, fără îndoială, decât de căutări posibile și de speranțe.

Totuși problemele pe care dialogul le pune tot mai stăruitor tuturor romancierilor, fie că ei vor sau nu s-o recunoască, au fost până la un anumit punct rezolvate, dar într-un chip cu totul diferit, de o scriitoare engleză încă puțin cunoscută la noi, de Ivy Compton-Burnett.

Soluția cu totul originală, elegantă și totodată plină de forță pe care ea a știut să le-o dea ar fi deajuns pentru a justifica pe deplin locul pe care i-l atribuie în ultimii ani întreaga critică engleză și o parte din publicul englez: acela al unui dintre cei mai mari romancieri pe care l-a avut vreodată Anglia.

Nu putem admira în deajuns discernământul unei critici și al unui public care au știut să vadă noutatea și importanța unei opere deconcertante în multe privințe.

Între-adevăr, nimic mai puțin actual decât mediile pe care le descrie Ivy Compton-Burnett (mica burghezie și mica nobilime engleză dintre anii 1880 și 1900), nimic mai limitat decât cercul de familii în care se mișcă personajele sale, nimic mai desuet decât descrierea aspectului lor fizic, nimic mai surprinzător decât dezvoltarea cu care scriitoarea construiește desnodământul intrigii, utilizând procedeele cele mai conformiste, și decât încăpăținarea monotona prin care, în decursul a patruzeci de ani de muncă și de-a lungul a douăzeci de romane, ea pune și rezolvă în chip identic aceleași probleme.

Dar cărțile sale sînt absolut noi prin aceea că ele nu reprezintă decât un lung șir de dialoguri. Autorul procedează și în această privință după maniera tradițională, ținându-se la distanță de personajele sale, la o mare distanță ceremonioasă, mărgindu-se de cele mai multe ori, așa cum fac behavioriștii, să le reproducă pur și simplu cuvintele, avertizându-l în liniște pe cititor, fără a încerca să-și varieze formulele, cu ajutorul monotonului: spuse X, spuse Y.

Dar aceste dialoguri pe care se sprijină tot romanul n-au nimic comun cu acele scurte discursuri vioale și mereu aceleași care, reduse la ele însele sau întovărite de câteva explicații cursive, ne duc tot mai mult cu gîndul la acei nurași încercuți de o linie groasă care ies din gura personajelor din desenele comisiunilor.

Aceste lungi fraze pline de afectare, rigide și sinuoase totodată, nu ne amintesc de nici o conversație auzită. Și totuși, deși par ciudate, ele nu ne lasă niciodată impresia de fals sau de grațios.

Și aceasta pentru că ele se situează nu într-un loc imaginar ci într-un loc care există în realitate: undeva la acea limită fluctuantă care desparte conversația de subconversație. Mișcările interioare pentru care dialogul nu este decât o încheiere și, spre a spune așa, punctul extrem, caută aici să se desfașoare în chiar cursul dialogului. Pentru a rezista la presiunea lor neîncetată și pentru a le stăpîni, conversația devine teapănă, afectată, ia acea întorsătură precută și lentă. Dar sub această presiune, ea se alungește și se răsucește în lungi fraze sinuoase. Între conversație și subconversație se desfașoară un joc, strîns, subtil, feroce.

De cele mai multe ori iese învingătoare adîncurile: clipă de clipă ceva urcă la suprafață, se arată, dispare și se întoarce, ceva care amenință clipă de clipă să arunce totul în aer. Cititorul, tot timpul încordat, ca și cum s-ar afla în locul celui a cărui îi sînt adresate cuvintele, își mobilizează toate instinctele de apărare, toată capacitatea de intuiție, memoria, facultatea de a judeca și de a raționa: sub aceste fraze dulcele se ascunde o primejdie, impulsuri ucigăse se strecoară în nălniștea lor afectuoasă, o expresie de dușie împoașă deodată un venin subtil.

Se întîmplă ca uneori să pară a învinge conversația obișnuită, înăbușind cu totul subconversația. Atunci, tocmai cînd cititorul crede că poate înfrîști și se destîndă, autorul iese pe neașteptate din tăcerea lui, intervenind spre a-l avertiza pe scurt și fără explicații că tot ceea ce s-a spus e fals.

Dar numai rareori cititorul este ispitit să renunțe la vigilență. El știe că aici fiecare cuvînt e important. Dicționele, citatele, metaforele, clișeele pompoase sau pedante, lititudinile, vulgaritățile, manierismele, vorbele fără șir, care împetritează în chip al acestor dialoguri nu reprezintă, ca în romanele obișnuite, doar niște etichete pe care autorul le lipește pe caracterele personajelor pentru a le face mai ușor de recunoscut, mai familiare și « mai vii »; ele sînt aici, o simțim prea bine, ceea ce sînt și în realitate: rezultanta unor mișcări numeroase și înclinate venite din adîncuri, pe care cel ce le percepe în afară le cuprinde într-o străfulgerare, neavînd nici timp și nici posibilitatea de a le separa și de a le afla un nume.

Fără îndoială că această metodă se mulțumește doar să-l facă pe cititor să bănuie clipă de clipă existența, complexitatea și varietatea mișcărilor interioare. Ea nu i le dezvăluie așa cum ar putea izbîti s-o facă tehnicile care l-ar cufunda pe cititor în suvoial acestor mișcări, silindu-l să plutească printre curenții lor. Dar ea are asupra acestor tehnici superioritatea de a fi atins din capul locului perfecțiunea, reușind să-i dea astfel dialogului tradițional cea mai puternică lovitură de pînă acum.

Este evident că nu peste multă vreme această tehnică, ca și toate celelalte, va părea a nu descrie decât aparență. Și nimic nu este mai încurajător și mai stimulant decât această idee. Va fi semnul că viața continuă și că trebuie nu să ne întoarcem către trecut ci să ne străduim să mergem tot înainte.

În românește de IRINA MAVRODIN

EDGAR LEE MASTERS

și monografia poetică a unei comunități

După marele experiment poetic, prin care Walt Whitman a conferit liricii menirea de a ogindi viața socială în concretul și amploarea ei, găsim în acest scop adecvate mijloace de expresie — au urmat în literatura americană alte experimente înnoitoare în aceeași direcție, ce continuă și în prezent. Printre acestea, a fost și creația lui Edgar Lee Masters, care merită a fi cunoscută mai temeinic.

Cu alte mijloace și departe de orice spirit de imitație, Edgar Lee Masters a continuat orientarea larg deschisă de Whitman. El face parte însă dintr-un alt și puternic val, ce s-a ridicat în anii prermăgătorii primului război mondial. Este unul dintre reprezentările acelei mișcări poetice, denumită de istoricii și criticii literari de peste ocean «Poezia nouă» sau «Renașterea poetică».

Pentru înțelegerea creației sale, sînt necesare cîteva considerații asupra lui Whitman și a mișcărilor literare ce l-au urmat. Paralel cu experimentele înnoitoare ale lui Edgar Allan Poe, acest «orfan al poeziei americane» (Robert E. Spiller) și care și-a avut continuatorii iluștri, influența lui simțindu-se și în epica lui Melville, Hawthorne, Henry James, Hemingway, Wolfe și Faulkner, s-a impus și mai mult orientarea lui Whitman. Opera acestuia continuă a fi larg comentată, desprinzîndu-se noi semnificații. În 1957, a apărut studiul *Un îndreptar critic la «Firele de iarbă»* (A Critical Guide to «Leaves of Grass»), în care autorul lui, James E. Miller, pe lângă că analizează în lumină noi poemele lui Whitman, urmărește legătura dintre ele și conturează întreaga construcție a poetului. Termenul «construcție» este foarte potrivit pentru Whitman, deoarece, după cum el însuși a scris, fiecare epocă are nevoile de arhitectei ei.

Și într-adevăr că, dincolo de experimentele sale, el a fost constructorul unei poezii noi, promotorul acelei tendințe de a trăi și a învedera în lirică plîntărea vieții sociale și individuale. Dacă este adevărat că literatura americană contemporană se distinge prin «calitatea ei experimentală, nescutită ei dorință de cunoaștere, hotărîta analiză a eului» (Louis Untermeyer, *American Poetry since 1900*), atunci ea își are în Whitman pe marele deschiător de drumuri.

Desigur, întotdeauna literații și-au ogindit pe diferite cît epoca, au exprimat adesea spiritul culturii din care fac parte, viața poporului cu care

își contopesc destinul. Aceasta este adevărat începînd cu Homer, Lao-Tse și Kalidasa, ca și pentru Dante, Chaucer și Hugo sau pentru Eminescu. Dar legătura mai concretă — am zice «sociologică», în sens larg realist — cu viața, este un fenomen modern pe care-l intruchipează pentru literatura americană Whitman, cum mai tirziu și cu sens revoluționar îl vor intruchipa Vladimir Malakovski și alți poeți ai comunismului și socialismului.

Această orientare «sociologică» apare puternic profilată în creația lui Walt Whitman, cuprinzînd o epopeică imagine a dezvoltării vieții moderne, a orașelor și drumurilor, a fermelor și mijloacelor de comunicație. Goana pionieratului, creșterea unei țări noi, marșul popoarelor către o democrație în care oamenii să se simtă frați, iar viața să însemne bucurie reală; trăirea în tovarășie inspiratoare și constructivă, prin muncă și voință, prin cunoaștere și sinceritate: dragostea de semenii, încrederea în viață, în frumusețea și tăria ei; minunarea în fața simplei existențe omenești; preamărirea mașinilor — acestea sînt temele whitmaniene, care străbat și ritmează, dau suflu și transfigurează lirica poetului.

O lirică vitalistă, dinamică, solară, învederînd realitatea în densitatea și varietatea ei, iar prin ea suflul unui ideal progresist. S-a scris mult despre profetismul lui Whitman, ca și despre experimentele sale stilistice. Intr-adevăr, pentru a cuprinde și reda complexa desfășurare a vieții trăite și visate de dînsul, ritmica ei de urlă marș la care participă poporul, Whitman a simțit nevoia de a rupe cu tradiția versului înălțîndu-l într-o anumită metrică, ce întrebuința uneori contrafecți și procedee artificiale, spre a salva ritmul și a servi rima. Datorită versului liber, Whitman a lăsat poezia la o comunicare directă și firească, vie și familiară, ceea ce nu l-a împiedecat deloc de a crea o viziune monumentală.

Dincolo însă de această viziune monumentală și de suflul epopeic, dincolo de pătrunderea vieții interioare și a legăturilor sufletiești între oameni, Whitman a avut încă o calitate peste care se trece uneori lesne cu vederea și anume aceea «înnăscută, chiar curioasă gentilețe» care lipsește multora dintre urmașii săi (A. Norman Jaffares, «Whitman: The Barbaric Yawp» în volumul editat de Carl Bode, *The Great Experiment in American Literature — «Marele Experiment în literatura americană»* — Editura Heinemann, Londra, 1961).

Realismul whitmanian este explicabil printr-o serie de factori asupra cărora nu putem stăruia aici, amintind doar că el a generat în condițiile dezvoltării poporului american, într-o perioadă cînd era încă viu spiritul revoluției și luptei pentru independență din secolul al XVIII-lea, iar lupta pentru democrație a lui Lincoln se desfășura sub ochii poetului. De asemenea, tradiția folclorului american trebuie pusă și ea la socoteală, cum și propria experiență de viață a poetului, bogăția activității sale concrete.

Realismul acesta whitmanian a constituit una din marile tradiții ale literaturii americane. În literatura țărilor capitaliste, tradiția democratică a fecundat în mai mare măsură literatura americană decît aceea a altor țări. Punînd în contrast «aristocratismul» literaturii engleze — și acesta acum pe cale de dispariție — cu «democratismul» lui bune părți din literatura americană, istoricul englez D. W. Brogan consideră tocmai tradiția democratică drept un fenomen caracteristic literaturii americane (studiu «Caracterul culturii americane», cuprins în cartea lui D. W. Brogan, *America in Modern World*, 1961, studiu reproduc în antologia de texte *American Culture in the Sixties*, editată de Vineta Colby, New York, 1964, pp. 11 și urm.).

După alte înnoiri, fie tematic, fie de limbaj — mai ales acelea ale poetesei Emily Dickinson (1830—1886) și poetului-literat Stephen Crane (1871—1900), din ce în ce mai prețuiți în momentul de față — prin 1912, s-a produs în poezia americană o nouă mișcare, prin care realismul a dobândit noi cuceriri.

« Renașterea poetică » datează odată cu apariția la Chicago a revistei *Poetry: A Magazine of Verse* (« Poezie : o revistă a versului »). Fundată în 1912, de Harriet Monroe, revista a constituit începutul mișcării prin care se renunță cu hotărâre la sentimentalismul victorian (influențat și în S.U.A.), la didacticismul puritan și, în genere, la modalitățile de expresie romantice.

În prima perioadă a noii mișcări a fost predominantă concepția « imagismului », așa cum era susținută de către cei doi animatori ai mișcării, poetesa Amy Lowell și poetul Ezra Pound, poet american stabilit de prin 1908 în Anglia. De altfel, prin Ezra Pound s-a stabilit o confluență între imagismul american și cel englezesc. Înainte însă de a cunoaște în Anglia pe Ezra Pound, Amy Lowell (1874—1925) își publicase primul volum de versuri (1912), reprezentativ pentru concepția « imagistă ». Grupul imagiștilor a dat luptă pentru folosirea în poezie a limbajului comun, pentru cuvântul « exact », pentru libera alegere a temelor. Ei și-au manifestat preferințele pentru « poezia care este aspră și clară », susținând că esența liricii constă în concentrare. Amy Lowell și-a formulat — prin studii teoretice — concepția, promovind « mijloacele polifonice », prin care înțelegea folosirea tuturor « vocilor » poeziei, adică a metrului, ca și a versului liber, asonanțelor, aliterărilor, rimei.

În faza de dezvoltare a « Renașterii poetice », legarea de concretul vieții s-a accentuat datorită poezilor apropiate de spiritul Vestului de Mijloc, regiune în mai mare măsură, și a celor apropiate de Noua Anglie, regiunea estică a Statelor Unite, mai tradițională. Dintre poezii legați de viața Vestului de Mijloc, cei care au intrat mai adânc în conștiința maselor sînt Vachel Lindsay (1879—1931), Edgar Lee Masters (1869—1950) și Carl Sandburg (n. 1878), iar dintre cei legați de Noua Anglie, Robert Frost (1873—1963) și Edwin Arlington Robinson (1869—1935). Aceștia reprezintă în principal « Renașterea poetică », pe lângă alții care, asemeni lui Ezra Pound, s-au îndreptat spre o artă ermetică. (Am folosit recent clasificare din *Guide to American Literature and its Backgrounds since 1890* de Howard Mumford Jones și Richard M. Ludwig, Harvard University Press, 1964.)

Ceea ce îi apropie pe numiții poeți este tendința realistă, strînsul contact cu viața patriei sau a anumitor regiuni, dorința de cunoaștere — chiar folosirea cunoașterii științifice — însușiri existente în creația lui Whitman. Dar și ca material de viață concret, și ca limbaj poetic, noii poeți se diferențiază și față de înaintașii lor, și între ei înșiși. Viața locală, însuși spiritul locului, este exprimat de Vachel Lindsay în stilul jazzului, pe cînd Sandburg, mai legat de clasa muncitoare, de muncitorii din industrie, deși este și poetul vieții de la fermă, folosește, după cum îl caracterizează scrisul criticul Norman Foster, un stil de recitativ aspru, plin de bărbăție. Masters întrebunează cu totul alte mijloace și are o viziune poetică poate mai legată de psihologia socială.

Deși a scris și publicat peste cincizeci de volume — poezie, ficțiune, biografii, drame — Edgar Lee Masters a rămas mai cu seamă prin volumul de poeme *Spoon River Anthology* (Antologia orașului Spoon River), care înseamnă o mare realizare prin viziunea și tehnica lui. A fost publicat în 1915, cînd scriitorul avea patruzeci și șase de ani și adunase o bogată experiență

de viață. (În unele lucrări găsim anul 1868 ca dată a nașterii, pe cînd în altele, tot recente, 1869.) S-a născut la Garnett, un oraș din statul Kansas. Părinții săi erau pionieri în acest stat agricol al Vestului de Mijloc, provenind din păziturile mai vechi ale Virginiei și Noii Anglii.

A fost dus de mic în alt stat al acelei întinse regiuni care este Vestul de Mijloc, anume în statul Illinois, ce are ca oraș principal Chicago. După studii la colegiul Knox, unde se familiarizează cu clasicii greci și urmează studii juridice, ajunge judecător și apoi avocat la Chicago. A profestat timp de treizeci de ani avocatura, începînd din 1891. Era avocat cu bun renume la Chicago, cînd l-a apărut în 1915 amintitul volum. Întrîntarea legăturii de prietenie cu cei de la revista *Poetry* și mai ales cu poetul Carl Sandburg și romancierul Theodore Dreiser.

Pînă în 1915 publicase, an de an, volume de versuri și piese de teatru considerate de către critică mai mult ecouri vagi ale vieții decît expresii ale ei. Poemele îi veneau, cum singur a mărturisit, mai mult ca sunete decît ca viziuni, ideea fiind neglijabilă: « Am scris multe sonete și multe lucruri vagi, în muzicalitatea lui Swinburne ». Un prieten al său, William Marion Reedy, redactorul revistei *Reedy's Mirror* din St. Louis, îi conștură să-și schimbe felul de a scrie. Reedy îi critica lipsa de legătură cu viața, plătirea în vagi realități umane, neafloarea propriei experiențe și observații. Îi arată, prin contrast, cît de bogată de viață au fost clasicii greci. I-a dat să citească *Epigrams from the Greek Anthology* (« Epigrame din Antologia greacă »).

Masters a fost impresionat de realismul și stilul măiestrit al epigramarilor greci. Trebuie să amintim că, în sensul originar, epigrama nu avea sensul satiric de mai tîrziu și așa cum îl știm noi astăzi. Etimologic, epigrama înseamnă inscripție și, la greci, ca inscripții metrice au început epigramele, răspîndindu-se pe pietrele mormintelor și în ofrandele făcute în temple, zeilor. Mulți dintre poezii greci au compus epigrame, folosind distihul elegiac, formă potrivită micilor compoziții-medaloane, cu concise și fine caracteristici, totodată simple și concentrate. Cu Simionide, epigrama și-a atins desăvîșirea, păstrînd timp de două secole caracterul « de lărgime și simplitate în eleganță » (Alfred și Maurice Croiset). În perioada alexandrină a fost amplu cultivată, cîstigînd în elaborare și rafinament.

În stilul vechilor epigrame grecești și-a conceput Masters cele 244 poeme-monologuri ale morșilor din cîmîritul orașului Spoon River, foști cetățeni reali sau imaginați. Prin asemenea monologuri care constituie conținutul volumului *Antologia Orașului Spoon River*, poetul face aproape monografia socială a unei întregi comunități, folosind o înfățișare de tipuri din toate categoriile sociale. Morșii din cîmîritul orașului își povestesc pe scurt viețile, gândurile, aspirațiile, păstrînd acea obiectivitate obișnuită artelor clasice și însăși ironia ei. Vom vedea însă prin ceea ce a îmbogățit Masters stilul vechilor epigrame, devenite epitafuri, de lucidă confesie.

Primul monolog-confesie l-a publicat Masters (sub pseudonimul Webster Ford) în revista prietenului Reedy și aceasta în 1914, pentru ca, peste un an, să-și tipărească marelui volum. S-a bucurat de un mare succes, cartea tipărindu-se în primul trei ani în 50.000 de exemplare, strînind vîi aprecieri și vajnice proteste, acestea din partea unor persoane care își recunoșteau trăsăturile în unii eroi ai antologiei. După această reușită, poetul s-a mutat la New York. În 1924, a publicat continuarea antologiei din 1915, numind-o *The New Spoon River* și descriind acum pașnicul oraș ca devenind o metropolă. Nu a mai însemnat aceeași realizare, cum nici alte scrieri ce au urmat. Uită

sau neglijat de către contemporanii săi, Masters a fost readus în actualitate în 1946, când, mai ales în semn de prețuire pentru antologia din 1915, a primit primul premiu ce-l acorda Academia poezilor americani. A murit în 1950.

În *Spoon River Anthology* morții din cimitirul de pe deal își spun propria biografie, făcând mărturisiri și reflecții asupra existenței lor și a conștienței, judecându-se retrospectiv și amintind înțelepciunea cu care s-au ales de pe urma celor trăite. Dintre cei care « toți, toți, acumă zac pe deal » (« all, all are sleeping on the hill »), unii au fost oameni de bine și alții răufăcători, unii eroi adevărați, alții eroi din întâmplare, unii suferinți din pricina împlinirii și neînțelegerii conștienței lor sau a familiei lor, alții au huzurit și au profitat nemeritat de viață. De la mărutele drame familiale la dramele pricinuite de reușă ori de neîndeplinire a lucrurilor, și de la cazuri individuale la conflicte de ordin social, se constituie treptat imaginea întregii comunități, ba uneori personajele își ramifică experiențele și aventurile în alte localități din SUA sau în statele Europei. Toate meseriile și îndetelnicirile locului sînt reprezentate, ca și diferitele tipuri de caractere sau înfăptuirile relațiilor sociale.

Să nu uităm că Masters a dispus de o experiență multiplă: magistrat și avocat, scriitor în relații cu literaturii vremii, intelectual foarte cultivat și iubitor de muzică, participant la mișcarea de înnoire a poeziei. Dintr-o asemenea experiență cu felurile categorii și tipuri sociale, el a ajuns să stăpînească adînci cunoștințe și pătrunderi de psihologie individuală și psihologie socială.

Poetul folosește în aceste poeme-monologuri stilul lapidar al epigramelor grecești, cu obiectivitatea și luciditatea lor, precum și cu ironia pe care el o ridică uneori pînă la un umor cu coloratură de grotesc. Nu lipsesc, ca și în vechile inscripții, o concluzie etică, personajele rezumînd învățătura pe care le-a dat-o viața sau dovădind înțelepciunea finală a trăirii lor.

Aceste mijloace de expresie sînt însă tratate și dezvoltate în spirit modern și dovedesc contactul direct cu faptele și realitățile trăite de autor, cu infimile situații și conflicte sociale din vremea lui. Însăși nota elegiacă nu mai constă în jeluire, nici chiar în melancolie, ci mai curînd într-o atitudine de revoltă și nemulțumire față de așezarea societății sale, într-o bărbătească înțelegere a inevitabilității prefăcării în lume, într-o manifestă încredere în puterea de îmbunătățire a vieții atît cît nu este dat s-o trăim. Dincolo de absurditățile vieții, dincolo de ironia destinului și de suveranitatea morții, viața este iubită de către cei mai mulți dintre eroii lui Masters. Substanța poemelor din *Spoon River* este viața cu mărteala ei posibilă, și nu moartea.

Ca ecouri sau materiale moderne apar unele elemente de reportaj din presa de scandal americană, extrase din mărturiile culegerii și ale acuzațiilor de la procese, frînturi din cleveștiile micimii cotidiane și din prejudecățile puritane, puse în contrast cu largi înțelegeri umane, cu învederarea adevărului profund, cu gravitatea și mărimea existenței.

Pătrunderile psihologice sînt ale unui spirit modern, din vremea progresului științific și al unei trăiri mai complexe, deși este vorba de un orașel oarecum patriarhal, încă neindustrializat, dar în care se ivesc destule elemente ale capitalismului, predominant în localitățile învecinate. Dacă poetul este potrivit exploatarea, el nu iubeste orașul și industrializarea, preferînd, așa cum subliniază May Swenson în introducerea la ediția din 1962 a *Antologiei* (Collier Books, New York) agricultura și viața cît mai apropiată de natură.

Viziunea sa este mai curînd patriarhală și, prin aceasta, se deosebește de celălalt poet reprezentativ al Vestului de Mijloc, Carl Sandburg, puternic și aspru cîntăreț, al activității industriale, al orașului în care se concentrează energia umană și înalta tehnologie. Sandburg a dus o viață foarte grea și s-a apropiat de proletariat. A activat în cadrul partidului social-democrat din Wisconsin. A fost influențat de imagismul școlii de la Chicago, dar la el predomină energetismul whittmanian într-o măsură și mai mare. S-a impus prin volumul *Poezile Chicago-ului* tipărit un an după *Antologia lui Masters*.

Nici Masters nu este un conformist. Credea în necesitatea reformelor sociale, dar poziția sa ideologică se situează între democratismul individualist al lui Thomas Jefferson și democratismul mai larg și mai eroic al lui Abraham Lincoln. Printre personajele *Antologiei*, Masters apare sub masca lui Jefferson Howard, adică a lui Thomas Jefferson, călăuză sa.

În pofida viziunii sale patriarhale, Masters cuprinde o atît de vastă galerie de tipuri reprezentative pentru diferitele categorii sociale și dezvoltă o serie de situații sociale foarte semnificative, înclt chiar comunitatea descrisă de el, Spoon River, ogîndindu-se în mic conflicte din sinul societății americane din vremea aceea. Microcosmul său — Spoon River — corespunde unei zone sociale din preajma localităților Lewistown și Petersburg din statul Illinois (May Swenson).

Să urmărim cum se constituie monografia poetică a unui caracteristic orașel din Vestul de Mijloc, descrierea tipologică a vieții acestui orașel în anii premergători primului război mondial.

În poemul-prolog *Dealul*, Masters ne dă o priveliște panoramică a cimitirului, rechemînd amintirea celor care zac acolo pe deal. Prin contraste puternice — din care nu lipsesc duioșia și ironia, simțămîntul compătimității, dar și al mărteiei — poetul evocă destinele atît de diferite ale celor îngropați acolo. Cu unii se poate ridica la dimensiunile istoriei americane. Sînt aceia care au vorbit cîndva cu marii oameni ai Revoluției americane sau l-au îndrăgit pe Lincoln, « care la Springfield spusese ceva ». Cu alții ajunge la amintiri mai mărunte, unele pline de gingășie, altele demne de a fi satirizate.

Leitmotivele din prolog se dezvoltă apoi în cele 244 de monologuri-confesii. Fiecare poem poartă numele personajului care își povestește și comentează propria lui viață și a celor cu care a avut de-a face. Iată-l pe *Benjamin Pantier*, magistratul disprețuit de soarta prețioasă, izgonit din casă cu bieluține, care îi rămîne singurul prieten credincios. Iată pe *Doamna Benjamin Pantier*, care ne explică de ce nu și-a putut iubi soțul, de ce l-a disprețuit și l-a alungat. *Reuben Pantier*, fiul lor, îi mărturiseste fostei lui profesoare, *Emily Sparks*, cum gîndul la ea l-a făcut uneori mai bun, în nefericita-i viață. Apare și *Emily Sparks*, fata bătrîna, înstrăbucată a bunătații. Ne explică surzeniea care au călăuzit-o în viață și cum a izbucnit într-adevăr sufletele elevilor ei.

Prostituata *Daisy Foster* conștientă cu ironie că — biata de ea — a contribuit la susținerea școlii din Spoon River, prin amenziile ce i le-a aplicat, din pricina ușoarelor ei purtări, judecătorul. În schimb, bancherii, preoții și zărilor Whedon nu au dat nici un ban comunității. *Zărilor Whedon*, om venal și lipsit de orice omenie, Masters îl face un portret grozav de brutal, un adevărat pamflet în versuri. Pe mormîntul său se aruncă gunoșele.

Drama unui om nedreptățit, victimă a bancherului-patron, o povestește *Doamna George Reece*. Soțul ei, casier la o bancă ce a dat faliment, a fost

făcând răspunzător și trimis la închisoare, deși vina o purtau stăpînii băncii. Soția și-a crescut anevoie copiii, trimițîndu-i « curați și puternici » în lume. Poemul se încheie cu deviza poetului Pope: « Fă-ți cumsecade datorita, intr-asta constă întreaga onoare ». Rezumă țelul eroinei.

Arivismul în stil mare, cu aventuri amoroase și profituri bănești, îl ilustrază *Dora Williams*. După cîteva întîmplări neferice, s-a îndrăgostit de ea un magnat al finanței, care, murind repede, l-a lăsat o mare avere. S-a retras la Paris, unde a trăit în saloane aristocratice și în lumea artiștilor. S-a căsătorit acolo cu un conte dubios, care se pare că a otrăvit-o spre a-l lua averea. Pe mormîntul ei stau gravate cuvintele: « Contessa Navigato implora eterna quiete » (Contessa Navigato imploră liniștea veșnică).

Morții lui Masters nu știu mai multe decît cînd au fost vii. Contesa bănuiește că a fost otrăvită. Alte personaje dau explicații contradictorii în privința acțiunilor săvîrșite în viață. *Knowit Hoheimer*, care zace sub un falnic monument de erou, mărturisește că a devenit erou din întîmplare. Furase porcii unui cetățean, fusese intermițat, evadase și intrase în armată. A fost primul mort al unei bătălii istorice. Ar fi preferat oricum viața, chiar și în închisoare. *Lydia Puckett* explică, însă, altfel pătania lui Hoheimer. Îndrăgostit de dînsa, el nu a putut îndura faptul că l-a înșelat. De nezac, a furat porcii și a plecat la război. Ironică, dînd o varietate zicalei franceze « chechez la femme » ea încheie: « În spatele fiecărui soldat e o femeie ».

Și bietul *Doctor Meyers* a avut de suferit din pricina femeilor. Om bun, îngrijind cu mîrînime pe orice suferind, pe orice năpăstuit, a avut înțelegere pentru poetesa *Minerva*. Deznădăjduită și rușinată, ea a venit să i se destăinuie, să-i ceară ajutor și a murit în casa lui. De aici scandal în presă și tot felul de bănueli. Soția l-a murit de amărăciune, nevoind să înțeleagă că el nu avea nici o vină. Nici după moarte, *Doamna Meyers* nu lărtă soțul, nu crede sincere protestele lui de om nevinovat.

Opusul acestei soții cu minte obtușă și lipsită de sentiment este *Doamna Charles Bliss*. Aceasta a suferit întreaga viață din pricina soțului și nu a cutezat să divorțeze gîndindu-se la copiii lor, dintre care unul a știut cu ea, alții cu tatăl. Poemul se încheie cu un protest împotriva puritanismului: « Totuși, preoții și judecătorii sînt de părere că suferete se înalță/Acolo unde nu este lumină de soare, ci numai crespuscup. . . O, voi, predicatori și judecători ! ». Mai nefericit încă a fost *Zenos Witt*, slăbînd din naștere, ștîind că trebuia să moară de timpuriu. Numai moartea l-a scăpat de coșmaruri și obsesii.

Orășelul are și poezi. Unul este *Petit, poetul*, în care *Edgar Lee Masters* se descrie pe el însuși, înainte de a-și fi schimbat felul de a scrie. Își deplînge situația anterioară, romanticismul său legat de efemer și orb în fața vieții adevărate:

Și eu — orb la toate acestea, întreaga-mi viață — orb!
Numai cu triolete, vilemele, rondeluri, rondo-uri,
Buruieni din trunchiuri putrede, tic, tic, tic,
Tic, tic, tic, ce versuri sîrmone,
În timp ce Homer și Whitman tună puternici prin păduri de conifere!

Este o critică adusă poeziei convenționale, folosind forme învechite și un omagiu adus « Renașterii poetice » sau « Noii poezii », inspirată de Whitman și alți poeți al forței vieții, care-și au strămoșul în Homer.

În alt monolog-confesie, *Archibald Higbie*, sint critici artiștilor înstrăinați de patrie. Higbie este tipul artistului înstrăinat, care își desprindește locu-

rile natale, aspirînd să trăiască în înaltele cercuri și cenaculuri europene. Compară *Spoon River*, « unde, după cum știți, nu există cultură » cu Roma. Dar zadarnic a căutat să se ridice peste locul natal, zadarnic a dorit să se fi născut în localitățile cu famă. *Spoon River*-ul are înădînc în sufletul său, ca și imaginea lui Lincoln, care se suprapune peste aceea a lui Apollo.

În acest poem, *Masters* exprimă reacția multor intelectuali și artiști americani împotriva acolora dintre ei care s-au expatriat în Europa pentru o vreme sau pentru totdeauna, cum au fost atunci sau mai tîrziu cazurile lui Henry James, T. S. Eliot, Ezra Pound și al Gertrudei Stein.

Patriotismul luminat și progresist apare la acest urmas mai specios al lui Whitman. Ce gîngas, parcă o acuară, este portretul *Annei Ruthledge*, ființă bună și modestă, care l-a iubit pe Abraham Lincoln, jertfîndu-se pentru el. Sau portretul lui *Rutherford McDowell*, în care reîntărește sufletul marilor pionieri.

Dacă unele portrete sînt înfrîchirarea unei existențe tragice ca lăutarul *Jack Orbul* sau *Willard Fluke*, a cărui fiică s-a născut dintr-o mamă garbă, la alte personaje — și cele mai multe — predomină încrederea în viață. În viața așa cum este ea — amestec de frumusețe și suferință, de greutate și bucurii, de tărie și renunțare. Așa a fost existența *Lucindei Matlock*, femeia care a trăit nouăzeci și șase de ani, nedespărțită timp de șaptezeci de ani de soțul ei, mîncînd amîndoi și crescînd doisprezece copii. A înfruntat toate cu tărie, a cunoscut micile bucurii în cîmîn și în natura pe care o evocă nostalgic. A murit împăcată.

Cimitirul din *Spoon River* are o seamă de suflete luminoase, ca acela al *Lucindei Matlock*, care, la finele poemului, își ține de rău urmași, lipsiți de tăria ei, plîngîndu-se de nezacuri, nenorociri și deziluzii.

Ca-i asta? Aud regrete și tristețe,
Aud despre necazuri, nenorociri, despre nădejdi înșelate v-aud,
O, stricator, fice și fii,
Pentru voi viața este prea puternică —
Își trebuie o viață întreagă spre a iubi viața!

Poate că versul acesta: « Își trebuie o viață întreagă spre a iubi viața » (*It takes life to love life*) rezumă sensul energetic, înviorător, curajos — cu adevărat whitmanian — al întregii antologii, echosul ei, cum dragostea de natură, trecerea spre moarte, ca printr-o fabuloasă pastorală, o exprimă poemul *Isaia Beethoven*. După cum s-a putut constata, deși o Antologie este vorba de moarte și morți, perspectivele de înțelegere sînt ale vieții, și viața constituie substanța poeziei lui Masters, iar nu moartea. Desigur, este prezent și gîndul la eternitate și, sub privirea eternității, personajele se judecă pe ele înseși și concetățenii. Dar viața nu are nimic transcendent aici, așa că eternitatea înseamnă încheierea unor vieți și continuarea altora. Masters merge la tipologie, generalizări, chiar la un fel de monograme poetice, dar în fața eternității rămîne un umanist de tip antic. În 1942 s-a definit în fața unui ziarist « sînt un elenist. . . marea minune a lumii este civilizația grecească. Ei gîndeau în noțiuni universale, ca și elizabetanii. Noi sîntem provinciali în felul de a gîndi. » (Citat de May Swenson.)

Autorul a dat lămuriri în privința concepției acestei *Antologii* și asupra modului în care a compus-o: în lucrare există nouăsprezece povestiri, realizate prin portrete interrelate. În ea este cuprinsă, de fapt, orice elenistică umană. Alcătîind cartea în ordinea-i definitivă, el a orînduit laolaltă mai

intii pe smintici, bețivani și lepădături, apoi pe oamenii cu mintea întreagă și, în al treilea rând, pe oamenii luminați, ca într-un fel de *Comedie Divină*. Numele personajelor le-a luat din cimitirele localităților Spoon River și Sangamon River, combinând prenumele cu numele, după un loc sau altul. Alte nume au fost luate din actele oficiale ale statului Illinois. (Eseul « The Genesis of Spoon River », publicat în revista *American Mercury*, condusă de H. L. Mencken și parțial reprodus în introducerea lui May Swenson.)

Dacă ordinea compozițională constă din trei grupări sau registre, în cimitir, mormintele sînt așezate uneori ironic unele lângă altele. Hod Putt, tîlhar și asasin, zace alături de victima sa. Chase Henry, bețivul orașelului, zace alături de un bancher. Judecătorul Sommers se pîlinge de neglijarea mormîntului, în timp ce bețivul are monument de marmură. Și prin acestea — observă May Swenson — se vede poziția anti-pietistă a lui Masters, inconformismul său.

Masters și-a strecurat propriul epitaf într-un poem *Percival Sharp*, care este o odă adusă miilor, simbolul indeletnicirilor laborioase, cum apare și în sculpturile lui Rodin. Masters a fost înmormîntat pe dealul de la Petersburg, alături de bunicii săi. Lucinda Masters, bunica sa, apare în carte sub numele de Lucinda Matlock și ea rostește versul: « Îți trebuie o viață ca să iubești viața ». După ce a apărut cartea, osemintele Annei Ruthledge, prima dragoste a lui Lincoln, au fost aduse în același cimitir, în vecinătatea bunicii poezului. Pe mormîntul poezului, admiratorii au gravat drept epitaf versuri dintr-un poem al său: « Mîine e ziua mea de naștere ».

Influența *Antologiei* a fost puternică în literatura americană. S-a spus că prin această cuprindere a vieții unei comunități, Masters a anticipat Winneburgul lui Sherwood Anderson și Gopher Prairie al lui Sinclair Lewis, orașele prin care acești romancieri au configurat viața unor regiuni americane. Piesa lui Thornton Wilder *Orașul Nostru*, pusă la noi în scenă de Ion Sava, descrie de asemenea viața unui oraș, prin felurile tipuri urmărite din copilărie sau tinerete la maturitate și apoi unele din ele la cimitir. Aici, morții conversează și judecă viața cam în felul personajelor lui Masters. Compozitorul italian Mario Pergallo a făcut o operă după *Spoon River*. O piesă recentă, jucată în 1963 la New York, a readus personajele și conflictele din opera lui Masters. Piesa s-a intitulat *Spoon River*, avînd ca autor pe Charles Aidman.

În 1946 și 1965, o parte din poemul acesta a fost prezentate publicului bucureștean sub forma unui oratoriu poetic, precedat de expunerea unor dintre ideile și observațiile acestui eseu. Numeroși actori, printre care și poetul-actor Emil Botta, au rostit poeme din *Antologia orașelului Spoon River*, în traducerea poetului Ion Caraion. În afară de tălmăcirile ce urmează aici, Ion Caraion a tradus și alte poeme de Masters, completînd în momentul de față traducerea integrală a *Antologiei*. El își are un înaltaș în Ion Pillat. Acesta a tradus cîteva poeme din opera aici comentată a lui Masters, înglobîndu-le în eseu său despre lirica modernă americană (1929), tipărit în volumul *Portrete lirice* (martie 1941). În recenta *antologie Ion Pillat: Poezii*, îngrijită de Aurel Rău, s-au reîmpărit din nou aceste puține traduceri din Masters, alături de altele din lirica americană.

Prin strădania sa de a sonda adevărurile unor numeroase vieți umane și ale unei întregi comunități, Edgar Lee Masters a îmbogățit simțitor mijloacele de expresie ale realismului poetic și, chiar prin morții săi, aduce un imn vieții și năzuinței de a o face cît mai frumoasă și măreță.

EDGAR LEE MASTERS

Silver Spoon Anthology

fragmente

Cassius Hueffer

Au dăltuit pe piatra mea cuvintele:

« Viața lui a fost plăcută și lucrurile astfel amestecate-n el,
Încît natura ar trebui să se ridice și să spună lumii întregi —
Acesta a fost un om » !

Pentru cei ce mi-au cunoscut zîmbetul
Și care au citit această retorie goală,

Epitaful meu ar fi trebuit să fie:

« Viața n-a fost blîndă cu dînsul
Și lucrurile într-astfel erau amestecate în el,

Încît s-a luat la-nădărare cu viața
Și-n încierare a fost răpus ».

N-am putut, în timp ce trăiam, lupta cu clevetirea.

Acuma, cîd-s mort, trebuie să mă resemnez sub bilbliile unui epitaf

Pe care mi l-a gravat pe mormînt un nebul !

Lydia Puckett

Knowlton Hoheimer a pornit la război

În ziua în care Carl Trenory

A garantat prin jurămint înaintea judecătorului Arnett

De furtul porcilor.

Dar nu dăta-i motivul pentru care a devenit el soldat.

Ci pentru că m-a prins pe mine umblînd înhăitată cu Lucius Atherton.

Ne-am certat și i-am spus

Să nu-mi mai așină calea.

Atunci el a furat porcii și a plecat la război —

În spatele fiecărui soldat e o femeie.

Judecătorul Somers

Cum s-a întâlnit, spuneți-mi,
Ca ei, care am fost cel mai erudit dintre judecători,
Care i-am cunoscut pe Blackstone și pe Coke
Aproape pe dinafără; care am ținut cea mai mare dintre cuvântările
Pe care le-a auzit vreodată tribunalul și care am scris
Un breviar înnumărat cu premii Justice Breese, —
Cum s-a întâlnit, spuneți-mi,
Că zac aici, neluat în seamă, uitat,
Câtă vreme Chase Henry, bețivanul târgului,
Are un bloc de marmură, împodobit cu o urnă
În care Natura, în chip ironic,
A semănat o sămânță înfloritoare?

Dora Williams

Cînd Reuben Pantier a fugit și m-a aruncat,
M-am dus la Springfield. Acolo am întâlnit un fecior de bani gata
Al cărui părinte tocmai închisese ochii, lăsându-l o situație.
S-a căsătorit cu mine fiind beat. Viața mi-a fost distrusă.
N-a trecut decît un an și într-o zi l-am găsit mort.
Asta m-a îmbogățit. M-am mutat la Chicago.
După un timp l-am întâlnit pe scandalagiul de Tylor Rountree.
M-am mutat la New-York. Un magnat cu păr cărunt
S-a îndrăgostit nebunește de mine — și iată-mă cu o altă avere.
Într-o noapte, după cum știți, a murit chiar în brațele mele.
(Ani de-a rîndul m-a urmărit fața lui stacojie.)
A fost aproape un scandal. Și iar m-am mutat.
De data asta însă la Paris. Eram acum o femeie
Șireată, subtilă, versată într-ole lumii și bogăției.
Apartamentul meu dulce de lângă Champs Elysées
Ajunsesse un loc de întâlnire pentru tot felul de lume:
Muzicieni, poeți, oameni eleganti, artiști, nobili
Și se vorbea franceza, germana, italiană, engleza.
M-am logodit cu contele Navigato, de fel din Genova.
Ne-am dus la Roma. Cred că m-a otrăvit.
Acum, de la Campo Santo, privind
Marea de unde tîndrul Columb năzărea lumi noi,
La uita ce-au gravat pe mormîntul meu: «Contessa Navigato
Implora eterna quiete »¹.

Doamna Williams

Eu am fost modista la care ușa
Nu mai sta așa cum nu stau răspîntiile niciodată,
Cea despre care se vorbea, am fost mama Dorei —

¹ Contessa Navigato imploră liniște veșnică.

A cărei stranie plecare din lume
Fu aruncată pe seama creșterii sale.
Ochiul meu, însetat de frumos,
Vedea multe alte lucruri pe lângă panglici,
Catarame de cordoane și pene de pălărie;
Pe lângă pălării și pe lângă fetru
De gătit chipuri dragălașe,
Acoperind plete negre, acoperind plete aurii.
Un lucru vreau să vă spun
Și vreau să vă întreb un lucru:
Cei dibaci la furatul nevestelor
Își dau cu pudră, poartă podobe
Și pălării la modă.
Nevestele nu se poartă decît pe ele însele.
Pălăriile pot lăsa divorțuri —
La care sînt mijloace și să nu se ajungă.
Ei bine, lăsați-mă să vă întreb:
Dacă toți copiii născuți aici în Spoon River
Ar fi fost creșcuți de district, dusi undeva la o fermă;
Iar tașilor și mameilor lor li s-ar fi îngăduit
Să trăiască și să se bucure liberi, schimbîndu-și — dacă dorința-i îndeamnă —
perechea.

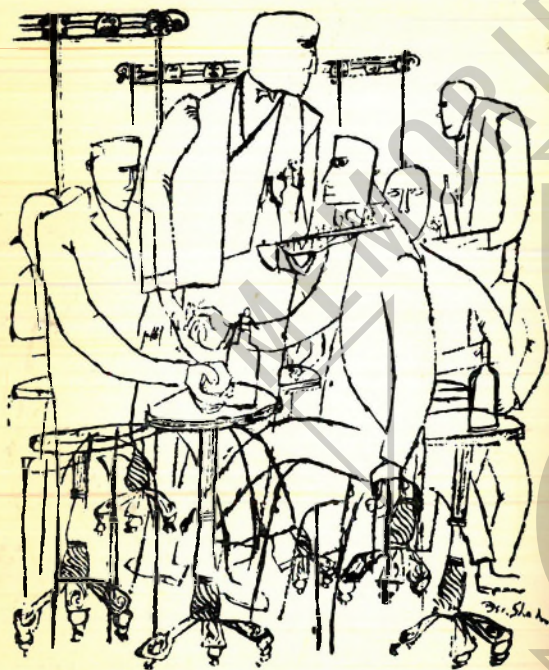
Credeți că-n Spoon River ar fi fost mai rău?

Doamna Charles Bliss

Sfinția sa Wiley a fost de părere să nu mă despart de soțul meu,
Spre binele copiilor.
Iar judecătorul Somers l-a sfătuit pe el tot așa.
Astfel că am mers pînă la sfîrșitul drumului împreună.
Dar doi dintre copii gîndeau că el are dreptate.
Cei care-l țineau lui partea mă clevețeau pe mine,
Iar cei care țineau cu mine îl bleșteau pe el.
Și toți erau triști pentru cei de partea cărui trecuseră.
Toți erau sfinții de durerea vinei de a-i judeca pe ceilalți
Și cu sufletul chinuit că nu ne mai puteam admira în aceeași măsură
Și pe el și pe mine.
Orice grădinar știe însă că plantele răsărite în beciuri
Sau dedesubtul steurilor cresc îngheșate, gabene, schilave.
Și nici o mamă nu și-ar lăsa copilul să sugă
Lapte stricat de la pieptul ei.
Totuși preoții și judecătorii sînt de părere că sufletele se înalță
Acolo unde nu este lumină de soare, ci numai crespusul,
Acolo unde nu e căldură, ci numai umezeală și frig —
O, voi predicatori și judecători!

În românește de ION CARAION

BEN SHAHN

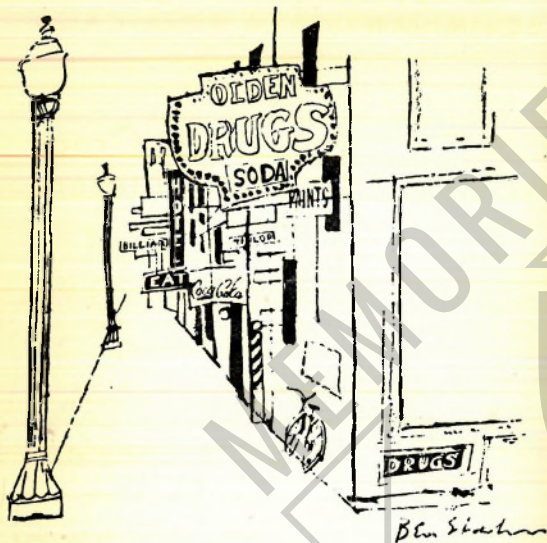


SCENE DIN VIAȚA AMERICANĂ

◀ Cafenea

▼ Desen pentru filmul «Ambasador Satchmo»





▲
Ilustrație la o povestire de Aldous Huxley

ADRIAN MARINO

Benedetto Croce și obiectul criticii literare

Un lucru este limpede: spiritul concepției critice crociene, obiectul și metoda sa, nu pot fi bine înțelese fără o strictă raportare la doi factori, esențiali. B. Croce vine în teoria criticii literare din filozofie. De unde, caracterul metodic, de mare stringență, al definițiilor și formulelor de bază, care aplică și dezvoltă o serie de principii specifice propriului său sistem, idealist în fundamentele sale, în parte hegeliene. Prin urmare, întreaga analiză a procesului critic va fi făcută de esteticianul italian într-un stil și cu o altă rigoare decât aceea întâlnită la cei mai acuity critici literari nefilozofi. În același timp, consecință directă a punctelor de plecare, poziția lui B. Croce reprezintă o categorică și consecventă negare a principalelor direcții dominante în critica literară europeană la începutul secolului douăzeci: impresionismul, sociologismul, pozitivismul erudit, cu un termen actual, « factologic ». Acestor curente, B. Croce le opune principiile « criticii estetice concrete, sau istorico-estetice »¹, inițiată și ilustrată cu mare strălucire de Francesco de Sanctis. Fără îndoială că, în istoria ideilor critice, esteticianul italian va rămâne poate cel mai mare « clasic » al autonomiei esteticului, care — trebuie precizat — nu este același lucru cu « estetismul », cu critica « estetizantă », combătută energic, în repetate rânduri, și în special în *Il torto e il diritto dell'estetismo* (1905)².

Caracterul metodologic și înveredat polemic al poziției lui Croce străbate încă din prima încercare sistematică, *La critica letteraria, questioni teoretiche*, opusul bătaios din 1894, inspirat de o mare admirație pentru opera și ideile lui de Sanctis.³ Conceptul de critică literară al epocii i se pare nefundat, neclar, mult prea generic, îmbrățișând o serie de operații intelectuale foarte diferite, de unde necesitatea unor discriminări și eliminări succesive. Croce respinge definiția criticii literare ca « ilustrare a operei de artă, sau ca sinteză a tuturor studiilor ce au ca obiect această operă », cercetări clasificate în « teoretice », « estetice » și « filologice ». Acestea din urmă au ca program « cunoașterea operelor literare concrete », operație în care B. Croce vede deocamdată « obiectul sau materia unică » a criticii literare.

Cum luăm cunoștință în chip direct de opera literară, care sînt cu alte cuvinte operațiile fundamentale ale criticii, aflăm de-abia acum, după cură-

¹ Cu prilejul centenarului nașterii

² B. Croce, *Arte e critica*, în *La Critica*, XX, (1920), pp. 59.

³ Idem, *Problemi di estetica*, Seconda edizione riveduta, Bari, Laterza, 1933, pp. 33-41.

⁴ B. Croce, *Primi saggi*, seconda edizione, Bari, Laterza, 1927, pp. 75-165.

șirea de impurități a terenului. Un prim moment necesar este «contemplarea sau plăcerea estetică», urmat de «prezentarea operii literare, descrierea, reproducerea sau reprezentarea ei». Calitatea acestei operații descriptive este substanțial artistică, întrucât esența sa constă din convertirea într-o nouă reprezentare a trăsăturilor esențiale ale obiectului, în speță opera literară. Ceea ce îngăduie lui Croce să identifice critica literară cu arta, idee fecundă, avînd drept urmare ridicarea lucrării criticii la demnitatea creației literare. «Expoziția unei opere de artă este în ea însăși o operă de artă, care are ca materie o altă operă de artă». Din necesități analitice, judecata critică propriu-zisă («apprezzamento o valutazione o giudizio estetico») ocupă în schema esteticianului abia locul secund, gîndirea sa — încă insuficient consolidată — recunoscînd o ultimă fază, istorică, studiul «cauzelor» și «efectelor» operei literare, poziție ulterioară abandonată:

«În aceste trei operațiuni, expunere, valorificare și istorie din care două (prima și a treia) țin de cunoaștere, iar ceaaltă (a doua) de valoare. Și în afară de acestea nu pot fi concepute altele». Esteticianul optează, de pe acum, pentru criteriul estetic, desprins, din păcate, de conținutul social-istoric al fenomenului artistic. Recunoscînd, ca obiect de critică (și istorie literară) doar operele «excellent», realizate artistic, rămînea totuși deschisă problema esenței și structurii acestei «exceleste» estetice și, mai ales, întrucît opera de artă literară are un caracter de organicitate, de totalitate, așa cum ni se va demonstra mai tîrziu în *Il carattere di totalità della espressione artistica* (1917)¹. Chestiunea este capitală în practica critică literară, care ierarhizează, secționează, selectează, prin însăși natura operațiilor sale analitice și valorificatoare.

Odată cu apariția vestitei *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale* (1901) și a definiției artei ca intuiție și expresie, toate aceste aspecte, încă insuficient dezbătute, sînt reluate într-un alt plan de gîndire, mai înalt, trăgîndu-se toate consecințele din propoziția de bază. În materie de tehnică a criticii literare, o primă concluzie a putut fi scoasă din însăși identificarea intuiției artistice cu expresia, fără totuși ca B. Croce să fi insistat în mod deosebit asupra acestui punct. Posibilitatea ivirii unei opere bine concepute dar rău scrise, fiind de înimăginat (întrucît imaginea mentală, în clipa ajungerii la plenitudine, se precipită genuin în expresie), rezultă de aci că totuși în artă este în funcție de constanța tensiunii creatoare a spiritului, discontinuă — după Croce — prin forța lucrurilor. Zborul obscur al «inspirației» trece prin zone alternative, fatale, moarte și fertile, de lumină și umbră, părțile izbutite ale operei literare izolîndu-se de la sine de cele caduce, așa cum undelele mării se ridică singure deasupra apei. O culegere de versuri, de pildă, un roman, poate fi decît artă în punctele a, b, c, și non-artă în punctele e, f, g, proces de stratificare și selecție ce poate fi surprins chiar în cuprinsul unei singure poezii. Critica, în acest caz, va proceda secționînd, izolînd prin citate, fragmentele realizate, estetice valabile, de cele inexprimabile. Așadar, «fragmentele», «fulgurările» («le fulgurazioni») sînt în măsură să ne consoleze (termenul este chiar al esteticianului), de ratarea operei privită ca totalitate. Acesta este așa zisul «fragmentarism» al lui Croce, pe care mai toți criticii anteriori îl profesau, de fapt, în chip

empiric². Într-un articol ulterior, *Critica e storia letteraria* (1909), metoda se clarifică definitiv, îngustîndu-și baza:

«Critica ne arată — definește Croce — întrucît ceea ce se află în fața noastră este sau nu produs artistic».

Formula sa sună astfel: «A este artă», sau «A nu este artă». În alți termeni, critica enunță: «Există un obiect A, care este operă de artă». Sau invers: «În mod greșit se vede că acest obiect A este operă de artă»³.

Capitolul respectiv din *Breviario di estetica* (1912), *La critica e la storia d'arte*⁴, rezumă cu sobrietate toate ideile lui Croce privitoare la critica literară exprimate pînă la acea dată, scutind pe cercetătorii grăbiți de a mai consulta textele anterioare. De altfel, traducerea românească a *Breviariului* (1922), a constituit la noi, pentru cei mai mulți, aproape unicul izvor de cunoaștere a ideilor esteticianului italian, și nu numai în materie de critică. Lucruri inedite în esență nu mi se spun, ci doar se apasă asupra unor elemente ale definiției acceptate, lăsîndu-se în penumbră altele. Criticii i se recunosc trei momente corelative: obiectul (opera de artă), «gustul» și exegeza. «Gustul» este prezentat, dintr-un punct de vedere pur idealist, ca un dat absolut, dar cum reproducerea individualului artistic (individuum inefabile) rămîne un deziderat permanent, de încercat în serie infinită, urmează că posibilitatea de interpretare a operei literare este mereu deschisă. Deci în critică nu există probleme epuizate, definitiv rezolvate. Cît privește fundamentul său teoretic, critica literară se confundă cu judecata de valoare: «C'è un' opera d'arte a», limitare și simplificare prea radicală și în contradicție cu premisa inițială privitoare la posibilitatea permanentă de interpretare critică.

Asupra acestui punct fundamental, esteticianul nu mai revine decît pentru a-l reaccentua, de pildă într-un text cu caracter vădit metodologic, de instrucțiuni pur tehnice, cum ar fi *La critica e la storia della poesia*, capitol din *La Poesia, introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936)⁵. Aci ni se atrage atenția, încă odată, că «unica categoria del giudizio estetico» este frumusețea, «la bellezza», altfel spus, realizarea estetică. Operele literare sînt, după o astfel de viziune, «frumusețe» sau «urite». Aceasta este unica atitudine estetică posibilă (după rigorismul excesiv al lui Croce) în fața operei de artă. Aplicarea acestei metode critice, în acest studiu, se face peste tot cu mare stringență, în întreaga sa operă critică, dar cea mai caracteristică lucrare rămîne, fără îndoială, *Poesia e non poesia* (1935), demonstrație severă și totuși nepedantă. De o parte «versi perfetti», de alta «i difetti evidenti», depistare minuțioasă în cadrul unei largi excursii în istoria literelor europene, clasice și romantice⁶. Tehnica lui «il discernimento», a discriminării la ceea ce în opera de artă «constituie propriu zis artă sau poezie» este recomandată și aplicată de B. Croce și în cazul artelor plastice, «figurative»⁷, consecvența sistemului său fiind desăvîrșită.

Operația critică esențială prin care disociem fragmentele estetice de cele ne-estetice, arta de non-artă, obiectul fundamental al criticii literare, este

¹ B. Croce, *Estetica*, settima edizione riveduta, Bari, Laterza, 1941, p.p. 28—30.

² Idem, *Problemi di estetica*, p. 54.

³ Idem, *Nuovi saggi di estetica*, p.p. 70—87.

⁴ B. Croce, *La Poesia*, Bari, Laterza, 1936, p.p. 107—259.

⁵ Idem, *Poesia e non poesia*, seconda edizione riveduta e aumentata, Bari, Laterza, 1935, p.p. 14, 28, 133.

⁶ Idem, *La critica e la storia delle arti figurative, questioni di metodo*, Bari, Laterza, 1934, p.p. 233—234.

¹ B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, seconda edizione accresciuta, Bari, Laterza, 1926, pp. 119—134.

deci judecata de «gust», sau de valoare, în legătură cu care B. Croce emite trei teze importante: identitatea «gustului» și a «geniului» creator; judecata de gust presupune un concept despre artă, deci o estetică; judecata de gust implică viziune istorică, ermenetică, erudită, «exegeză». Croce înțelege însă prin viziune istorică nu ceea ce înțelegem noi — condiționarea social-istorică a operelor de artă — ci o analiză filologică a lor.

Cea dintâi este expusă în *Estetica* și pleacă de la imposibilitatea comunicării între opere și conștiințe, ca entități incommunicabile, total străine unele față de altele. Cum ar fi cu puțință aprecierea produselor unei activități spirituale care s-ar desfășura în afara propriei noastre condiții sufletești? Deci, nu este posibil să fie critic fără să nu fi intr-o măsură oarecare și creator. După cum nu poate fi de conceput existența unui artist, căruia i-ar lipsi cu desăvârșire facultatea «gustului». Rezultatul este al ideii conform căreia critica reprezintă o formă de creație, ceea ce B. Croce exprimă încă odată prin găsirea frumoasei imagini a «palimpsestului», a caligrafiei prin trezindurile stersse ale pergamentului. Definiția apare încă în *Estetica*, apoi în *A proposito di un sonetto di Tansillo* (1908)¹ și sub variante verbale («refacere», «ricantare la poesia», «la rievocazione», «riproduzione», etc.), se menține identică pînă la capăt². Fără îndoială că această problemă de mare complexitate și susceptibilă de nuanțări interpretative, ar merita o analiză și mai amplă. Ii semnalăm, deocamdată, doar existența în estetica lui B. Croce, schițată aici în linii sumare, introductive.

Că judecata zisă de «gust» nu este totuși o simplă «plăcere» («godimento»), iarăși, nimic mai adevărat. De la simpla delectare empirică, la recunoașterea unei opere de artă, ne ridicăm printr-o judecată estetică, de valoare, care, ca orice judecată, unește un subiect (nuda emoție a contemplatorului) cu un predicat. «În acest act foarte simplu de adăugare a unui predicat la subiectul contemplației, constă critica literară». Dar în ce constă acest «predicat»? Într-un concept despre artă, zice îndreptățit Croce, actual critic fiind o sinteză logico-sensibilă desăvârșită. În acest caz, firește, întreaga soliditate a judecății stă în valoarea științifică a acestui concept. Croce, neopărind dialectic disjunția necesară între diferitele concepte posibile despre artă, «A judeca, înseamnă a avea un concept despre artă și de fiecare dată cînd acesta lipsește, sau este mai mult, ori mai puțin întinecat de îndoială sau confuzii, critica de artă suferă. Conceptul de artă, sau Estetica, dacă nu este însăși condiția gustului, constituie cel puțin condiția critică și o critică fără o Estetică corespunzătoare este de neînchipuit». Dar această teză nu constituie numai osatura articolului *Critica e storia letteraria*, din care am citat³. O întîlnim mai ales în polemice anti-impressioniste ale lui B. Croce, în *Il toro e il diritto dell'estetismo*, în *La critica letteraria come filosofia* (1918)⁴ pledoarii pentru conceptualizarea infuză a emoției literare, pentru orientarea teoretică a gustului, a actului critic, înțeles ca unitate și sinteză — am spune noi — dialectică. De un simplu «estetism», neluminat de niciun principiu estetic, nu se poate așadar, vorbi în niciun caz la B. Croce. Discutabilă rămîne doar calitatea limitativă a acestui principiu, în raport cu complexitatea și veridicul operei de artă.

Opoziția estetism-istorism este și ea absorbită, în spirit hegelian, într-o sinteză. După o fază în care «criticii istorice» i se prescrie «restituirea» operei de artă (condiții de producere, redarea strălucirii originare a operei), teză dezvoltată în *La critica letteraria*, apoi în *Estetica*, estetismul ajunge la principii «unității inseparabile a erudiției și gustului» proclamat în *Le antinomie della critica d'arte* (1906), *Critica e storia letteraria* (1909), și în alte texte. Întrucît actul de valorificare presupune reconstituirea condițiilor originare în care a fost produsă opera de artă, raportarea la totalitatea elementelor «istorice» ale operei va fi nu numai implicată, dar și implicită. Spiritul criticului are prezentă în conștiință, în momentul valorificării, o reprezentare despre întreaga «situație istorică» a lucrării supuse judecății sale. Această reprezentare nu este totuși analiza conținutului social-istoric al operei. După Croce, «adeverata interpretare istorică și adeverata critică estetică va coincide în întregime»⁵, teză care duce la identificarea criticii și a istoriei literare, fuziune care nu are însă loc în concepția crociană pe baza unor criterii cu adevarat științifice. Cert este însă că, după Croce, adeverata judecată critică este total străină de «simpla impresie», de «capriciu», de satisfacția «hedonistică». Actul selecției de valori are prin el însuși valoare creatoare, conținut teoretico-estetic, dimensiune istorică, prin verificare în timp și consimțire colectivă a spiritelor superioare. De aceea, critica «estetică-istorică» a lui B. Croce este, de fapt, în cuprinsul esteticii literare idealiste, o critică totală, sintetică și totuși plurală, care judecă oare literară în același timp în ea însăși și în părțile sale (aceasta este «antinomia» criticii estetice), totul prin parte și partea prin tot. Ceea ce exclude orice dogmatism metodologic, punctul de vedere artistic, teoretic-estetic și istoric operînd simultan, accentuat doar după împrejurări («ragioni di opportunità»), cum se și recomandă în *Breviario di estetica*⁶.

Se reduce cu toate acestea critica numai la un catalog de judecăți estetice și la o selecție de fragmente artistice? Ar fi să înțelegem pe B. Croce într-un mod prea sumar. Pentru esteticieni, a constata esența poeziei echivalază cu a-i defini esența («quella determinata natura»)⁷, poziție energic subliniată într-un important articol-manifest: *La riforma della storia artistica e letteraria*⁸ (1917). Așa cum în critica lui Francesco de Sanctis, personalitățile scriitorilor sînt bine «individualizate și vii», tot astfel pentru B. Croce obiectul criticii literare, în actul de recunoaștere și valorificare al operelor literare, devine surprinderea «caracteristicii unui singur artist, adică a personalității și a operei sale, care formează unul și același lucru»⁹. Creația reprezintă în orice împrejurare oare de personalitate și critica identifică și proclamă tocmai această personalitate, în specificitatea sa «caracteristică». În finalitatea sa practică, nu altul este programul critic al lui B. Croce, dar parca niciărei metoda nu reiese mai limpede ca în *Ariosto, Shakespeare e Corneille* (1929), trei *saggi*, unde obiectivul constă în «a scoate mai limpede în evidență caracteristica fiecărui scriitor în contrast cu alții...», ca expresie diferențiată a unui «motiv poetic dominant»¹⁰.

¹ B. Croce, *Problemi di estetica*, p. 136.

² *Idem*, *L'interiorità della forma, nella poesia e nell'arte* («Notele de estetica») în *Quaderni della «Critica»*, agosto 1945, nr. 2, p. 101.

³ *Idem*, *Problemi di estetica*, p. 53.

⁴ *Idem*, *Nuovi saggi di estetica*, p.p. 201—215.

⁵ *Idem*, *Problemi di estetica*, p. 43.

⁶ B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, p.p. 84—85.

⁷ *Idem*, *Problemi di estetica*, p.p. 54—55.

⁸ *Idem*, *Nuovi saggi di estetica*, p.p. 70—87.

⁹ *Idem*, *Nuovi saggi di estetica*, p. 170.

¹⁰ B. Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, seconda edizione riveduta, Bari, Laterza, 1929, p. 4.

În *Poesia e non poesia*, aceeași preocupare de « motive fundamentale » (în cazul lui Foscolo), pentru « la sua fondamentale forma di mente » (în cazul lui Heine) etc.¹ « A distinge poesia și a indica unde se ascunde motivul său poetic »², acesta este obiectul criticii literare după B. Croce, definit printr-o formulă simplă și cuprinzătoare. Ea va fi reluată și în *La Poesia*, lucrare de consultat și prin aceea că, de astădată, întregul proces este evocat sintetic, în toate momentele sale fundamentale. De unde următoarea schemă ideală prin care « caracteristica autorului », esența « personalității sale poetice » poate fi studiată: 1. Eliminarea tuturor operelor « nereușite » sau « urite », întrucât nu acestea pot să ilustreze « trăsăturile caracteristice » ale autorului; 2. Separarea operelor « literare » de cele « poetice », în baza vechii distincții între *Poeti, letterati e produttori di letteratura* (1905), respectiv între creatori, imitatori și scriitorii pur comerciali³; 3. Concentrarea finală a analizei asupra « poeziilor frumoase », în scopul definirii « stării de spirit fundamentale » a autorului⁴.

Toată această succesiune operațională de selecție echivalează, într-un fel, cu « a spune lucrurilor pe nume ». Și, într-adevăr, B. Croce vine și cu o astfel de definiție nominalistă a criticii literare, care constă în « dare i nomi alle cose »⁵. Dar o critică restrinsă numai la operația « spunerii pe nume » a fragmentelor frumoase și dăre dătr-o operă, la definirea lor teoretico-istorică, ar fi dacă nu insuficientă, în tot cazul mult prea schematică, asemenea unui estafid de verdict și definiții, citind în dreptul fiecărei opere, ca într-un dicționar: « frumos », « urit », « armonios », « inexpresiv », « delicat » etc. În realitate, critica se continuă printr-o operație de « caracterizare », care constă în definirea analitică a sentimentului liric exprimat în operă, în reliefaarea « motivului generator al poeziei, care configurează și animă toate părțile sale ».

Opera se definește prin genul proxim, « raportînd-o la clasa sau tipul cel mai apropiat », și prin diferență specifică, în speță « caracterul fundamental », erasul printr-o « formulă ». Deci criticul, în ultimă analiză, caracterizează prin formule, respectiv imagini-critice. Dar cum poezia este inefabilă, rezultă de aici că oricât de cuprinzătoare s-ar dovedi definiția criticului, oricât de suplă și ingenioasă ar fi « formula » la care el s-ar opri, raportată la inefabilul poeziei, formula sa tot « rigidă și stridentă » va apare, în mod inevitabil. Ea nu coincide de loc cu poezia, nu i se substituie în niciun fel, de unde și nemulțumirea criticului în fața definițiilor sale cele mai subtile. Deci tot ce poate face criticul este să circumscrie poezia în cercuri definitorii tot mai concentrice, « enscocind » (« escogitare ») categorii cît mai apropiate de poezia originală⁶, în durată indefinită. Critica, încă odată spus, nu-și epuizează (« esaurisce ») niciodată obiectul.

Fazele simultane, intim solidare, ale procesului critic, sînt deci, după Croce, numai următoarele: 1. Contemplarea, receptarea operei poetice (« apprendimento della poesia »); 2. Pregătirea filologico-istorică (« preparazione filologica »); 3. Reevocarea operei, echivalentă cu o operă de recreare (« la rievocazione intuitiva »); 4. Judecata estetică (« giudizio »);

5. Caracterizarea printr-o imagine-formulă (« formula »). Criticul scoate pe citori din inerție, îi ajută să nu se rătească, folosind « formule » inferioare, eronate, sau mult prea generale. Fără acțiunea sa ordonatoare, ne-am afla în mijlocul unei lumi poetice haotice, « confuze și asurzitoare ». Cu o expresie a lui Sainte-Beuve, mult gustată de Croce, « criticul este un om care știe să citească și să învețe pe alții să citească ». Într-un cuvînt, critica orientează, face educația estetică a cititorului⁷.

Se înțelege că întreaga schemă, incompletă din punctul nostru de vedere, n-are, în realitate, nici o valoare operațională și ar fi de-a dreptul pueril, caricatural, să interpretăm teoria esteticianului italian ca o « cheie », o « rețetă ». Ceea ce distinge B. Croce sînt doar etapele ideale, teoretice, reperabile doar la analiză, ale unui proces critic unic, în care nu numai selecția și definirea, dar și teoretizarea valorilor, sînt fazele unei lucrări critice indivizibile, desfășurată în serie înfinită, preocupare ce se constată mereu foarte vie⁸. Se observă din acest motiv la criticul italian o permanentă conceptualizare a emoției. Dar ceea ce face uneori la el « uscăciune » nu reprezintă în realitate decît temperarea prin reflexie și generalizare estetică a percepției literare, nu numai definită dar și efectiv « trăită », aplicată, ca sinteză logic-sensibilă. Între aceste compartimente osmoza este desăvîrșită, fără ca vreuna din etape să fie propriu-zis anulată. Cu B. Croce dispăre unul din capetele cele mai organizate din critica europeană modernă.

O singură problemă esențială a mai rămas nelămurită: dacă arta este intuiție, intuiția este individualitate și individualitatea nu se repetă — principiu în baza căruia B. Croce prescrie ca obiect al criticii literare caracterizarea personalității scriitorului — cea mai adecvată metodă critică, de fapt unica posibilă, devine cu necesitate cea monografică. Numai monografia poate studia creația literară în « concretețea operei individuale »⁹. Ea singură îngăduie asediul concentric, sistematic, al nucleului strict ireductibil, deci original, al operei literare. Din această cauză, B. Croce nu poate concepe istoria și critica literară decît ca o suită de *soggi* independente, așezate în ordine cronologică din simple rațiuni practic-convenționale. Privirile generale, sintezele, generalizările istorico-literare nu se mai pot integra în concepția esteticianului.

Așadar, examenul critic — a căru simplificare a putut fi constatată — începe și sfîrșește cu reperearea și definirea originalității estetice a operei și personalității literare, nu fără rectificarea concepțelor și judecăților critice anterioare¹⁰, a prejudecăților și « dificultăților » teoretice și istorice acumulate. Deci Croce recomandă cu insistență și ceea ce se numește « critica criticilor »¹¹.

De fapt, această operație a fost realizată, pas cu pas, de estetician, pe durata întregii analize a procesului critic, a cărei adîncime și vigoare este evidentă. Iată de ce principiile lui B. Croce reprezintă un termen de referință — am spune util — pentru orice confruntare teoretică în majoritatea problemelor criticii literare moderne, evident cu delimitările necesare.

¹ B. Croce, *Poesia e non poesia*, p. p. 85, 175.

² Idem, *Conversazione critica*, serie terza, Bari, Laterza, 1932, p. 82.

³ Idem, *Problemi di estetica*, p. p. 104-105.

⁴ Idem, *La poesia*, p. 146.

⁵ Idem, *La poesia*, p. 115.

⁶ B. Croce, *La poesia*, p. p. 123-127.

⁷ Idem, *Lettere di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica nella poesia*, Bari, Laterza, 1950 p. p.

⁸ Idem, *La poesia*, p. 134.

⁹ Idem, *Aristotele, Shakespeare e Corneille*, p. 6.

¹⁰ Idem, *Conversazioni critiche*, serie terza, p. 60.

SIMONA DRĂGHICI

Robert Frost: "In the Clearing"

«Ce înseamnă a fi poet modern»? La această întrebare «poetul liniștit», Robert Frost, a răspuns: «Poet modern este acela care se adresează oamenilor moderni, indiferent de epoca în care a trăit... Și, poate, devine și mai modern dacă trăiește și se adresează oamenilor moderni...».

Anii și călătoriile în străinătate, știința, mai ales astronomia, au făcut din Frost un cosmopolit, iar ultima sa culegere de versuri, rod a două decenii de lucru și meditație (1942–1962), *In the Clearing* («În luminii») ¹ nu face decât să-l confirme.

Pentru a se putea adresa oamenilor moderni, poetul american, încă atât de discutat și astăzi, s-a folosit din plin de capacitatea sa de acomodare la subiectele ce urma să le preschimbă în poezie: «Poezia trebuie să fie o revelație, sau un șir de revelații, atât pentru poet cât și pentru cititor. Și pentru aceasta trebuie să fie există o libertate deplină de mișcare a materialului și de stabilire a unor legături în interiorul său, indiferent de timp și spațiu, raporturi ulterioare, doar pe bază de afinitate». Pentru că poezia este «clarificarea unei situații umane în cadrul antagonismului permanent om-natură».

«În luminii» ne oferă într-adevăr o clarificare a poziției poetului, uman, necesară după tonul de tristețe moacă. Prin el răspunde direct sau indirect unor publicat la doi ani după Hiroșima. Prin el răspunde direct sau indirect unor opinii emise privitor la opera sa și, totodată, reformulează preocupările și convingerile sale confirmate și adâncite mereu de timp.

Volumul se deschide cu un fragment dintr-un poem mai vechi — o transpunere în versuri a temei sale majore, contradicția ce există între gândire și materie, sau mai exact între caracterul limitat al cunoașterii și infinitatea materiei. Pornind de la acest frontispiciu, poemul spune că «În luminii» se anunță a fi, și este, o carte a cunoașterii. Celor care-l acuză de evazionism în exotica Nouă Anglie, Frost le răspunde direct și energic, ² dînd la o

parte tranșantă «poetului liniștit»: «He is no fugitive — escaped, escaping. / No one has seen him stumble looking back. / His fear is not behind him but beside him / On either hand to make his course perhaps... / His life is a pursuit of a pursuit forever. / It is the future that creates his present. / All is an interminable chain of longing...» ³ Este definiția existenței unui poet, dar care tot atât de bine poate fi și a unui om de știință... Vreau să mă opresc numai asupra a două lucruri prezente în poem: primul este reprezentat de cuvîntul *perhaps* = poate, iar celălalt este definiția prezentului ca determinat de viitor. Poezia începe cu două propoziții declarative și totodată definitive, solide ca cele zece porunci. În fraza următoare, pe lângă termenul «frică» (nu este vorba de angoasa psihopatologică de care sînt atît de mindri modernii!) — expresie, pe plan efectiv, a ignoranței și care, este, în același timp, forța motrice a cunoașterii — apare dubitativul «poate»; el nu infirmă constatările inițiale, ci, dimpotrivă. Îndoiala nu înseamnă dezamărire, în cazul acesta fiindind altceva decît unul din instrumentele principale ale procesului de cunoaștere, generator al antitezei. Recitarea în a trage concluzii definitive, în cazul poeziei lui Frost, rezidă în îndoiala din știință, în dinamica materiei și nu într-o incapacitate de a gândi coerent, cum vor unii din criticii săi să ne facă să credem. Alături de imaginea omului care aproape fuge privind înăinte, flancat de frică, imaginea viitorului care făurește prezentul poate părea una tot atît de neașteptată, deși este cît se poate de firească: poetul, ca și omul de știință și de altfel oricare individ care nu trăiește numai spre a-și câștiga existența cotidiană, își propune un țel care îi va modela întreaga viață, fiecare clipă, în vederea realizării lui. Este aspectul complementar al imaginii antebelică a uriașilor «ce mereu postogolesc experiența în fața lor, asemenea bolovanilor, pentru a pietruir viitorului în vederea zilei în care am dori să trasăm de-a lungul lui o traiectorie către o țintă...».

Dar aceasta nu înseamnă că Frost a abandonat complet Noua Anglie și poezia pastorală. *Closed for Good* («Închis de-a binelea») este descrierea unui drum lăsat pradă pădurii de oamenii care au găsit alte locuri mai propice și alte mijloace de trai. Poetul plăsește pe drum fără a se mai teme de faietonetele trase de cai puternici și luți, dar nu mai are pe nimeni cu cine să schimbe o vorbă, doar copacii cărora li se adresează în gînd: frunzele vor acoperi drumul, apoi, zăpada, dar mai tirziu, în miez de iarnă, cînd va înceta să-și mai tipărească pașii în omătul drumului, va lăsa drept urmași o jivină măruntă, «so mousy or so foxy». Este o elegie închinată Noii Anglie, o imagine ilustrativă pentru poezia mai veche, dăruită președintelui Kennedy, cu prilejul instalării acestuia la Casa Albă, și intitulată «Darul deplin» (*The Gift Outright*). Lipsa tensiunii dramatice face ca viciunea ultimelor trei rînduri să rămînă suspendată, neputîndu-și îndeplini funcția catalitică față de tristețea dezolantă care ar fi trebuit să emane din descriere și monolog. *Ends* («Sfîrșituri») respectă tiparul clasic al pastorelei frostiene: localizare, narațiune sau dialog dramatic, morală. O casă supraluminată din care răzbate zvon de glasuiri cel-face pe trecător să se potecnească: «Oh, there had once been night the first. / But this was night the last...» ⁴ Bărbatul, plin de cămăscări, își trece în revistă cuvintele pe care i le-a adresat, de-a lungul cămăscării

¹ «Nu-i un fugăru — scăpat, scăpînd. / Nimeni nu l-a zărit potecîndu-se privind în urmă. / Teama nu-l urmărește ci-și alături de el / În dreapta și în stînga să-i tale drum poate... / Vitezi! clătare a unei clădiri mereu. / Viitorul e cel care prezintă-ți fărîșire. / Totuși doar lanț nesfîrșit de dor...» («Escapist nicodată»).

² «Val, odată fuses prima noapte, / dar cea de azi era cea din urmă».

³ Holt, Rinehart and Winston, ediția a VI-a, New York, 101 pagini.

⁴ Ca de pildă în poeziile *Escapist Never* («Escapist nicodată») și *Away* («De părăsire»).

soției sale, acum moartă. Un incident ce-l determină pe poet să speculeze asupra semnificației cuvintelor, reală sau aparentă, în procesul de comuni care între indivizi. În « Calul de trăsătură » (*The Draft Horse*), deși localizarea nu mai are nimic specific, tocmai pentru a intensifica puterea de generalizare a metaforei, conflictul dramatic se desfășoară într-un crescendo ce se epuizează brusc, făcând loc declarației finale. Este vorba de o pereche nevoită să străbată noaptea o pădure neagră ca smoala, într-un docar hodorogit cu lanterna stricată, tras înău de un cal vinjos. La un moment dat, calul este înjunghiat de un ins ivit dintr-o arbori. Narativa rămâne suspendată aici și ceea ce contribuie la suspensie este finalul neașteptat, nu de factură sisifiană ci ca o reafirmare a vieții: « *We assumed that the man himself / Or someone he had to obey / Wanted us to get down / And walk the rest of the way.* »¹

Tot în seria descrierilor de natură poetică plătă și poezia « larma în pădure singur » care de fapt reia ideea principală din « Mesteacănii ». « *In winter in the woods alone / Against the trees I go, / I mark a mope for my own / And lay the maple low. / At four o'clock I shoulder axe / And in the afterglow / I link a line of shadow tracks / Across the tinted snow. / I see for Nature no defeat / In one tree's overthrow / Or for myself in my retreat / For yet another blow.* »² Retragerea, de data aceasta își pierde o dimensiune — înălțimea — în favoarea celorlalte, se simplifică, așa că funia pentru demarcarea parchetului din *Witness Tree* ajunge să se reducă aici la un lanț de urme de pași lăsat în zăpada pestră a pădurii. Este simplitatea rafinată a lui Yeats de mai târziu, căutând să redea esența. Refugiu nu este decât cea distanțare necesară contemplării experienței, reconstituirea corespondențelor inerente, ceea obiectivizare pe care Keats o numea « capabilitate negativă ». Este o retragere pentru a dobândi « libertatea materialului », « libertatea de a te dispersa în cele mai îndrăznețe asociații », cum afirmă și în lungul poem narativ, inclus în volum, *How Hard It Is to Keep from Being King When It's in You and in the Situation*. (« Cit de greu este să te abții să fi rege cînd ți-e în sine și în împrejurări ».)

Nici asociațiile neașteptate nu întirzie, lăta de pildă « Într-un pahar de cidru »: procesul de fermentație care se produce în pahar antrenează într-o mișcare verticală, reversibilă și perpetuă, particulele de drojdie de pe fund, prin intermediul bulelor de aer. Poetul se îndentifică cu una din aceste particule, scotîndu-și existența similară cu deplasarea antrenată de bulele de aer; concluzia, aparent șagălnică, ascunde amărăciunea neputinței și înclinația, ce-l drept sporadică, de a privi viața cu ochii existențialistilor: « *The thing was to get now and then elated* » (« Important e ca din cînd în cînd să exulti »).

Asociația capătă la Frost dimensiuni năstrugnice, mai ales cînd este vorba de firmament, de stele, de astri. *One More Brevity* este o piesă de virtuoșitate pe motivul numelui popular al stelei Sirius — *Dog-Star* (Steaua-cîine). Contemplarea corpurilor cerești este întreruptă de ivirea unei cîine vagabond, mai puțin ceresc, în căutare de adăpost. Plecare la lui odată cu ivirea zorilor, tot atât de misterioasă ca și apariția, constituie pentru Frost un prilej de speculație pe marginea caracterului supranatural al incidentului.

¹ « Am presupus că omul însuși / Sau cineva dintru trebuia să-l dea ascultare / Vois să ne coborîm / Și să facem pe jos restul drumului ».

² « Larma în pădure singur / Merg să înfrunt copacii, / Însemn un artar ca fiind al meu / Și apoc artarul mult / La ora patru cu toporul pe umăr / În lucrare după amiază / Într-o zonă de pași umbriți / Peste zăpada împietrită, / Nu văd pentru natură nici o înfrîngere / În doborîrea unui trunchi / Sau pentru mine în retragerea mea / Pentru a lăsa din nou ».

Ajunge pînă într-acolo încît să se convingă pe sine însuși că animalul vagabond nu fusese decît însuși Sirius, sub înfățișare de cîine. Misterios, și încîntat de descoperire, poetul reduce la mușenie pe moralist, lăsîndu-l pe cititor, deprins să aște tîlcuri în final, nedeslușit. Frost nu vrea cu tot dinadinsul să exprime inexprimabilul, mulțumindu-se să împărtaşească în imagini vii și sugestive, printr-un limbaj exuberant și fără sentimentalisme, un episod de un concretism literal ce se destramă în implicățiile metafizice de la sfîrșit. Multe mai puțin reușite sînt în această privință *The Milky Way Is a Cowpath* sau *Lines Written in Deflection on the Eve of Great Success*.

« Urind de bine » și alte glumă mistică la lui Robert Frost. Inceputul îl constituie reproducerea dorințelor unui poet oarecare, dorințe convenționale, printre care una, irealizabilă, îi macină viața lipsindu-l de satisfacția de a trăi. În continuare, Frost însuși dă glas propriului său deziderat în condițiile actuale (poezia a fost scrisă în 1959), și anume formarea și desprinderea unui al doilea satelit natural al Pămîntului din Oceanul Atlantic. Prilej de a trata în stil mitologic formarea sateliților Pămîntului. Compozițiile la care au fost supuși arcadienii în timpul formării Lunii, cînd se agătau cu disperare și îngrozii de moarte de o plantă numită « silphion », în care mulți și-au lăsat minile desprinse din încheeturi din cauza epuizării fizice, s-ar reduce în intensitate și amploare în cazul formării unui satelit mai mic din Oceanul Atlantic. Renunțînd la imaginile fantastice, odată dorința descrisă, Frost abordă direct una din marile probleme ale realității actuale: « bunilor liberali », care suțin că o asemenea experiență ar reprezenta o încercare mult prea grea pentru omire, le răspunde că « practic Omul nu este exterminabil », invocînd totodată mitul Potopului ca întru chipare a diferitelor catastrofe ce-au pus în repetate rînduri viața în pericol. Cu duritatea și simplitatea sobrietății, Frost își afirmă credința în perpetuitatea speței umane, ca o ripostă adusă amenințărilor de distrugere a planetei noastre.

În felul acesta, Frost încearcă prin intermediul artei sale să circumscrie poziția omului în universul în permanență mișcare. Drept Introducere poate servi dialogul Fumului și al Călei din poezia « Cabana din lumină » (*A Cabin in the Clearing*). Primul, mai aproape de om, posedă capacitatea de a fi optimist; ultima, mai detașată prin natura ei, are o atitudine plină de bănuială în ceea ce privește « condiția umană ». Totuși, împreună se consideră îngerii păzitori ai omului din cabana care, la rîndul ei, alături de lumină și de potecile croite prin pădure, întru chipare eforturile civilizației ale ființei umane. Nici teologia sutenei și nici filozofia pragmatică nu au adus răspuns problemei poziției și identității omului. Meditînd asupra problemei autocunoașterii, Frost nu ne oferă o viziune apocaliptică, ci doar sentimentul oarecum patetic al căutării: « *If the day ever comes when they know who / They are, they may know better where they are* »¹. Este o enunțare simbolică a situației umane din care lipsește, însă, tensiunea dramatică, ceea ce îl dă aerul unui fragment dintr-o moralitate mai puțin izbucită. Și totuși, epilogul în stil medieval: « *Then smoke and mist who better could appraise / The kindred spirit of an inner haze* »² invită la revizuirea mijloacelor în lungă și înegală cursă pentru cucerirea universului.

¹ « Dacă vreodată o să vină ziua cînd o să știe cine / Sînt ei, ar putea ști mai bine unde se află ».

² « Decît fumul și ceața cine ar putea mai bine cîntări spiritul înrudit al unei plăci înărilor ».

După cum am mai arătat, problema raportului om-natură nu este în esență decît problema raportului materie-conștiință, sau cu alte cuvinte, a relațiilor dintre subiectiv și obiectiv. Pentru Frost, natura, în care se integrează și omul, este un întreg ansamblu de împrejurări legate între ele. Contrar multora dintre poeții modernisti, el a acceptat ca un bun definitiv cîștigat constatarea științei că totul poate fi redus la materie și mișcare; legătura între artă și știință a realizat-o nu prin suprapunere sau prin substituție, ci considerînd lumea fizică doar unul din planurile unei realități complexe. Metoda sa, după cum arăta și criticul american John F. Lynen: «este de a pune știința cu experiența umană nu prin fuziune, ci privind realitatea ca pe o perspectivă de planuri distincte dar paralele». O ilustrație elocventă a acestei afirmații aflăm în poezia intitulată «Accidental dinadins» din volumul pe care îl analizăm.

Pornind de la datele pe care i le oferea știința, mai ales astronomia și biologia, Frost a reușit, folosindu-se de frînturi de experiență personală, de date și incidente furnizate de istorie, să făurească un ultim edificiu epic de largă respirație prin care limpezeste problema situației umane abordate în «Cabana din lumină». Este vorba de *Kitty Hawk*, considerat de critică poemul său cel mai reprezentativ pentru deceniul trecut. Luînd drept motiv un episod din tinerețe, Frost descrie expediția de consolare pe care a întreprins-o la douăzeci de ani în Georgia și alte state din sud pentru a-și îmbilnzi durerea pricinuită de indiferența fetei pe care o iubea. Cu acest prilej poetul «supără pe oameni» este martorul compasiunii de care sînt în stare semenii săi. Timpul petrecut printre vîntători, discuția de-a lungul țărmlui cu grănicerul, istoria fraților Wright, inventatorii aeroplanului american, toate converg spre ideea necesității înțelegerii între oameni.

În partea a doua, poetul abordă un plan superior, meditănd asupra științelor pe care omul le aduce naturii, asupra locului pe care îl ocupă în univers, precum și asupra științei ca instrument al omului în cîinirea sa permanentă cu natura. În ciuda fiilor, omul a izbutit să zboare și fapta sa este o victorie a gândirii. În felul acesta Frost ripostează celor care susțin că aspirația este prin ea însăși răspătă. Ideile sale capătă pondere prin aceea că Frost nu pierde nici o clipă din vedere limitele omului care, deși nu trebuie să se creadă Dumnezeu, nu trebuie să-și piardă menirea regesacă și să iacodească cerul: «It will not be his/ Ever to create/ One last germ or coal./ Those two things we can't./ But the comfort is/ In the covenant/ We may get control/ If not of the whole/ Of at least some part/ Where not too immense./ So by craft or art/ We can give the part/ Wholeness in a sense.»¹ Și astfel, în 1953, Frost preciza incursiunile omului prin spațiul cosmic drept o urmare firească a contemplării universului dinamic.

Nu este o apoteoză a științei ci a ceea ce este uman în om și pentru care zborul, de la *Kitty Hawk*, alfraților Wright, nu înseamnă doar o nouă victorie a tehnicii ci mai ales unul din nenumeratele mijloace ce-l va face pe om să realizeze, în unitatea sa, universul perceptibil în fragmente.

Este un apel închinat înțelegerii umane, și ecoul lui persistă, pentru că Frost se adresează într-adevăr omului modern.

¹ «Nu-i va fi sortit/ Să creeze vreodată/ Fie doar un germene sau un cărbune./ Aceste două lucruri nu sîntem în stare./ Dar consolare cîntă/ În înțelegerea că/ Am putea ajunge să controlăm/ Dacă nu întregul/ Cel puțin o parte/ Chiar dacă nu prea mare./ Astfel încît prin strădanie sau prin artă/ Să putem da părții/ Într-un sens întregul.»

O antologie a dragostei

Poezia erotică se înscrie printre cele mai însemnate sectoare ale genului liric. Dacă unul sau altul din motivele lirismului universal pot lipsi la anumite popoare, pornirile stîrnite de ubivitatea lui Eros își înalță pretutindeni glasul. Această cuprinzătoare prezență se datorează nu numai profunzilor lor incerențe umane, ci și faptului că ele transcriu o experiență intimă a vieții din cele mai apropiate de trăirea artistică. Ca și arta, iubirea aduce o suspendare extatică din obisnuitul curs vital — din veșnica trecere — expresie a unei fascinații ce oprește, fixează, ține captive momentele trăite. De aci se desprinde acea tranziție nemijlocită de la viața la artă, care răsună în cîntul atîtor poeți lirici de pe tot globul. În consecință, comunicarea poeziei de dragoste din cele mai apropiate și mai depărtate colțuri ale pămîntului poate alcătui unul din mijloacele eficiente ale apropierii și înfrățirii între popoare.

Un asemenea obiectiv este atins recent de masiva contribuție a Mariei Banu. În cele 500 de pagini ale culegerii sale nu se fac cunoscute cîtește de dragoste din toate timpurile și din toate continentele, de la poezia irandeză pînă la cea aztecă. Este, incontestabil, o muncă impresionantă de documentare, egalată de măiestria traductoarei, care transpune la un nivel de demnitate artistică aproape toate piesele lirice prezentate.

Accentele cele mai intense au fost atinse îndeosebi la ilustrarea aportului feminin, la Louise Labé, la Elisabeth Barrett Browning, la Else Lasker-Schüler, la cele cîteva mari poete alese din lirica latino-americană, începînd cu Juana Inés de la Cruz, și la alte cazuri similare. Iată un mic exemplu, din Elisabeth Barrett Browning (*Sonnetul XLII*): *Cum te iubesc? Să-ncerc a-nșiruire/Adînc și larg și-nalt, atît cît poate/Atinge al meu suflet cînd străbate/Spre grație, spre tot, spre nesfîrșire. Faptul că am scos în evidență transpunerea liricii feminine, nu implică presupunerea că n-ar fi reușit și foarte multe din celelalte traduceri. Drept confirmare, extragem un fragment din altă de difiicultăți *El Desdichado* al lui Gérard de Nerval: *Sînt sumbrul, văduvitul — sînt cel nemîngiat, /Sînt**

prințul Aquitaniei, cuturnu-n prof căzut. / Mi-e astrul mort — lădu-mi cu ceru-
lăstol/Un negru Soare poartă — Melancolia — scut. Cu excepția supă-
torului scut finit, admiratorii lui Nerval vor regăsi aici tot acel amestec
tulburător de frenetie, perfecțiune și tăină, care creează atmosfera inimi-
tabilă a marelui poet francez. Ilustrarea unor asemenea reușite poate fi
nemăsurat sporită.

Avem, desigur, și observații critice, însă ele se îndreaptă mai mult
asupra părții sistematice a lucrării, pe care noi totuși nu o considerăm negli-
jabilă. Poezii traduse sint grupate alfabetic după țări, și rînduiri, la fiecare
literatură, în ordine cronologică. Răsunarea de alăturare a lor se mai practică
și după criteriul limbii în care au scris, chiar dacă aparțin unor popoare
diferite. Noi nu avem nimic împotriva acestei organizări a materialului pe
bază spațială și geografică, numai că ni se pare incompletă dacă nu se conju-
gă și cu o orientare temporală-istorică. Gruparea pe țări, valabilă în sine,
am fi dorit-o numai înăuntrul unei prealabile grupări pe epoci. În felul
acesta, s-ar fi evitat exclusivă înregistrare alfabetică, independentă de timp,
care face să se învecineze eterodot literaturii antice sau de popoare dispărute
cu manifestări moderne și contemporane; bunăoară, poezia latină se află
plasată între cea japoneză și cea lituaniană. Am fi avut o desfășurare mai
vie, mai organică, mai puțin de catalog, a materialului, dacă ar fi evoluat,
pe grupuri succesive, lirica antichității, apoi cea medievală și, în sfîrșit,
manifestările mai noi. Deoarece o lucrare de acest fel implică și actul unei
bogate difuzări de cultură, ea își cucerește cu mai multă intensitate efectele
emoțive pe baza unei dezvoltări pedagogice a lor.

Pe o asemenea cale nu numai că lectorul neavizat s-ar fi văzut mai precis
orientat, dar și traducătoarea însăși ar fi avut de cîștigat, îmbogățindu-și
lucrarea și remediindu-i, în mare parte, caracterul incomplet. Vom indica
unele din aceste lacune în ordinea materialului. În primul rînd, lipsește
poezia trubadurilor, act de importantă sub aspectul tematic eirotice.
Apoi literatura portugheză, care, după criteriul grupării lingvistice, ar fi
cuprins-o și pe cea braziliană, alcătuit împreună un sector important al liricii
de dragoste, este ca și inexistentă, fiind reprezentată doar prin două poezii
de Fernando Pessoa. În sfîrșit, altă poezie trubadurilor cît și începuturile celei
portugheze ne asociază în minte o lucrare mai vastă, privind cea mai mare
parte a Evului Mediu, singura epocă în care s-a apărut chiar termenul special-
izat de «clintare al iubirii» (*Minnesänger*). De acea, poezia germană, care
începe cu Goethe, ar fi trebuit să înceapă cu Walter von der Vogelweide,
poet al dragostei, mai mare și decît Chamisso și decît Uhland; sîntem încredințați
că Maria Banuș ne-ar fi dat transpuneri foarte reușite din lirica sa.
De o marcată valoare apar și accentele erotice din acele *Carmina Burana*,
poezii latine ale goliardilor medievali.

În general, manifestările mai vechi ale unor culturi cu un mare trecut
literar sînt instructiv neglijate. Consenăm, printre altele, disproporția
între cei 11 poezii spanioli din secolul XX, față de cei numai patru din
celelalte șapte secole. Și noi sîntem de acord să se dea preferință veacului
nostru, însă fără să se nedreptățească prea mult întregul ansamblu al unei
literaturi bogate în motive lirice erotice. Într-adevăr bine reprezentată
apare vremea noastră și deceniile care ne-au precedat, deși ar mai fi putut
să figureze și acti unele nume, ca Stefan George, Gottfried Benn, Ruben
Darlo sau Ada Negri cu ilustrări din al său minunat *Libro di Mara*, Desigur
că nu putem nici noi cere o prea exagerată umflare a materialului, fiindcă

lucrarea ar amenința să capete proporții cu mult prea dezvoltate. Totuși,
un exemplu sau două din sectoarele indicate ar fi rotunjit lucrarea fără să-
i amplifice alarmant dimensiunile. De altfel, aceste adausuri s-ar putea com-
pensa prin unele reduceri din culegerile de față. Adesea arta, cînd nu atinge
o anumită înălțime, este mai trădătoare decît omul în dragoste. În aceste
cazuri, focul iubirii mai poate dăinui în poet, dar se stinge în opera sa.
Astfel, unele ilustrări, mai cu seamă din veacul trecut, au căpătat, prin tre-
cerea timpului, un ton «demodat» sau unul banalizat de romantă, și, deși
ale unor poezii cu renume, nu mai pot totuși figura printre marile glasuri ale
pasivului. Alteori traducătoarea include și piese lirice, care nu justifică și nu
ilustrează titlul culegerii; bunăoară, poemul *În pace* de poetul mexican
Amado Nervo, deși armonios tradus, nu are nimic comun cu lirica de dra-
goste. Parerea noastră este că asemenea poezii n-ar fi trebuit cuprinse
în volum.

În altă ordine de preocupări, și urmînd criteriile adoptate de traducătoare,
se cer lărași unele revizurii. Am amintit că literaturile de aceeași limbă
sînt rînduite într-o rubrică comună, dar totuși în ordine succesivă, începînd
cu cea mai importantă. În acest caz, Lănu nu mai poate figura la literatura
germană, ci la cea austriacă, ilustrată inițial abia prin Hoffmannsthal. Literatura
neerlandeză — înțelegem prin aceasta olandeză — vedem că-i înglobează
și pe scriitorii belgieni de limbă flamandă, așa cum ar fi Karel Jonckheere.
Dar caracterele distinctive, act de cunoscută, care separă pictura Olandei
de aceea a Flandrei, se manifestă și în literaturile respective, deși sînt scrise
în aceeași limbă. Așa cum poezii belgieni de limbă franceză au apărut într-un
subcapitol desprins de acela al liricii franceze propriu-zisă, tot astfel și cei
de limbă flamandă reclamă o similară separare de poezii olandeze. În sfîrșit,
uneori nu se mai respectă nici criteriul limbii, ci se ia ca îndreptar numai
teritoriul sau numele generic al unui popor, indiferent de timp. Deși, bună-
oară, Rabindranath Tagore vorbește o limbă cu mult mai depărtată de
scrisura lui Kalidasa decît aceea pe care o vorbesc grecii moderni față de
cel antici, despărțirea necesară nu s-a efectuat așa cum s-a procedat cu cele
două literaturi grecești. De fapt, acest din urmă neajuns s-ar remedia de la
sine dacă toate literaturile antichității ar alcătui un grup separat.

Ne mai rămîne, în sfîrșit, să atîngem o problemă din cele mai însemnate,
care bînuim că a preocupat-o îndelung și pe traducătoare, problemă legată
de formele ce se cer utilizate într-o transpunere versificată. O asemenea
preocupare la uneori proporțiile intensive ale dilemei. Este, oare, indicat
să se aplice întocmai formele poeziei originale, să se adopte unele complet
libere, sau altele mai apropiate de cele cunoscute nouă, cu care să se stabi-
lească echivalențe? Natural că aici criteriile trebuie să varieze după cum intră
în joc cercuri de cultură mai apropiate sau mai depărtate de noi, după gradul
în care unele ritmuri sau armonii au fost asimilate de creațiile naționale.
Bunăoară, acele *hokku* japoneze din veacul al XVII-lea, la început preludii
ale forme de poezie numită *tanka*, și apoi desprinsă autonom, trebuind să
cuprindă în trei versuri doar 16 sau 17 silabe, nu pot fi transpuse totdeauna
cu exactitate în românește. Dacă *hokku*-ul lui Taiji a fost redat de traducă-
toare într-o expresie formală fidelă, cel al lui Matsuo Basho numără cîteva
silabe mai mult, fără ca această abatere să-i vătămă efectul gracios, frăge-
zimea impresiei instantanee. Este vorba de o poezie prea depărtată de noi
și de exercițiul limbii noastre, ca să-l pretîndem totdeauna o strictă respec-
tare a duratei ritmice originale.

Nu înțelegem, însă, de ce unele forme care ne apar cunoscute și care au intrat de mult în poezia românească — în speță hexametru liric latin — cedează locul unor forme libere, incapabile să reproducă esența sonoră gândită de autorii lor. Punctul de plecare al reflecției noastre îl constituie aici invocarea către Venus a lui Lucretius din *Poemul Naturii*, cu atât de cunoscutul său început: *Aeneadum genitrix hominum, deumque voluptas*. Traducerea sună astfel: *Maică a fiilor lui Enea, har pentru oameni și zei*. Lăsând la o parte inexactitatea unor sensuri — fiindcă *voluptas* nu înseamnă *har*, ci tocmai *acea voluptate* opusă *harului*, la care poetul materialist nu se putea gândi — ceea ce ne atrage atenția este vătămarea armoniei originale, armonie atât de ușor accesibilă unui talent ca acela al traducătoarei. În schimb, ni se oferă forma neritimică și împiedicată a celor două genetive înlănțuite (*a fiilor lui Enea*) și se tale avântul final prin căderea greoaie a unei accentuări (și zei). Oponem aici vechea versiune a lui D. Murărașu (*Tu, o romanilor mamă, la oameni și zei desfătare*), care ni se pare cu mult mai adecvată în toate privințele. Fiind prezentat un poet de importanța lui Lucretius, faptul apare cu atât mai inexplicabil cu cât, în cazuri mai puțin însemnate, Maria Banuș se arată destoinică să dea asemenea frumuseți hexametrice: *Pierit-a frumosul Adonis, se vaită jalnic Eroții/Velinta de purpur arunc-o pe care dormit-ai, o, Kypris!* (Blon — *Prohodul lui Adonis*). Această ilustrare ne relevă încă odată că, oriunde era posibil, traducătoarea ar fi trebuit să transpună numai forma originală.

Credem că o parte, cel puțin, din observațiile noastre pot obține și consensul autoarei, care, în scurta sa prefață, a recunoscut că lucrarea îi rămâne perfectibilă și, ca atare, s-a arătat accesibilă tuturor sugestiilor, în vederea unei viitoare ediții. Totuși, și în această primă ediție, culegerea se dovedește de o netăgduită însemnată. Este pentru prima dată când la noi apar sinoptic mărturiile poetice din aproape 60 de țări și cercuri de cultură, presărate pe toată fața pământului. Dacă la această îmbogățire vastă ca și elanul iubirii, pe care traducătoarea îl înțelege vibrant la ațtea din poezii lumii atinși de *vraja cea dulce*, s-ar adăuga și o mai accentuată rigoare sistematică, cartea ar atinge ultimul obiectiv al eficienței sale.

arte

ST. STOENESCU

«Exercițiul esențial» Wallace Stevens și George Enescu

Este îndeobște cunoscut din istoria culturii, faptul că fiecare generație de creatori își rezervă privilegiul unei viziuni proprii asupra perioadelor de creație anterioare. Interesul pentru cultura clasică din zilele de mai multe secole. El s-a manifestat puternic în timpul Renașterii și de atunci a îmbrăcat diferite forme determinând totodată atitudini diferite față de moștenirea antică.

Operele de artă autentice care au făcut apel la teaurul clasic se ridică la un nivel înalt de generalitate filosofică prin largă acceptiune a aluziei pe care o vehiculează, prin simplitatea modului de realizare artistică și prin umanismul problematicei abordate. Existența acestui fond comun de inspirație la dispoziția creatorilor din toate domeniile artei deschide un câmp larg de investigație studiilor comparatiste și de estetică.

Începând cum de pe la mijlocul secolului trecut, două mituri au cunoscut o mare circulație printre creatorii de frumos: mitul lui Oedip și mitul lui Ulise. Primul a găsit ecou mai ales la scriitorii influențați de freudism. Se știe că Freud a văzut în pornirile incestuoase ale lui Oedip prefigurarea în tradiția populară antică a teoriei sale asupra precocității manifestărilor instinctuale.

Ulise a simbolizat în epoca modernă dinamismul spiritului omenesc însetat de cunoaștere și de adevăr. Această viziune nouă asupra mobilului și sensului peregrinării lui Ulise o datorăm lui Dante Alighieri¹ de unde ea a fost recuperată în sec. XIX, de poetul victorian Alfred Tennyson care i-a dedicat poate cel mai izbit poem al său, pateticul «Ulysses». De aici tema a fecundat mulți autori printre care cei mai cunoscuți sînt fără îndoială Ezra Pound, care și-a structurat mentala sa operă *Cîntările* («The Cantos») pe baza acestui mit, și mai ales James Joyce, care în romanul «Ulysses» a urmărit fidel în contemporaneitate rădăcirile eroului din vechea Eladă.

Dacă miturile mai sus amintite nu și-ar fi găsit ecou în opera fiecăruia din ei, alăturarea numelui lui Wallace Stevens și George Enescu ar fi fost cu totul formală, găsindu-se poate o justificare în paralelismul strict cronologic al existenței lor.

¹ Vezi Infernul — cîntul XXVI

Poetul american Wallace Stevens¹ este apreciat astăzi la zece ani de la moarte, ca unul dintre cei mai reprezentativi continuatori. În secolul nostru al marilor tradiții ale poeziei americane ilustrată în secolul XIX de Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman și Emily Dickinson. Numele său se înscrie în poezia americană a secolului XX, alături de cel al unui William Carlos Williams sau Thomas Stearns Eliot.

Poezia lui Wallace Stevens este o poezie dificilă, de idei, și a cunoscut o evoluție proprie refuzându-se unor clasificări rigide, deși în decursul timpului a recepționat multe și diverse influențe pe care le-a asimilat dar în parte, extrăgând din ele ceea ce convenea creatorului ei în dezvoltarea concepției sale estetice².

Și statura marelui nostru Enescu a crescut impetuos în deceniul care s-a scurs de la moartea sa. Cuvintele profetice ale lui Pablo Casals asupra viitorului mare care aștepta oare enescianism, și-au găsit deja confirmarea în succesul unor lucrări încă prea puțin cunoscute cum sînt simfoniele și opera *Oedip cînt* și remarcabila lucrare postumă, *Vox Maris*.

Acest poem simfonic, la care Enescu a lucrat, cîncipîndea anii fără să se poată hotărî să îl considere desăvîrșit, încheie într-insul acea tensiune proprie artei moderne, rezultată din confruntarea generatoare de sinteză, dintre impulsul romantic și stăpînirea și echilibrul neoclasic. «*Scenariul*», scris de Enescu însuși pentru *Vox Maris*, li adaugă, desigur, încă o dimensiune. Dar chiar lipsită de acest prețios auxilium — programul — muzica poemului *Vox Maris* declanșează emoții ale căror reverberații continuă să stăruie în ființa noastră după consumarea actului interpretativ propriu zis. Această prelungire a florului comunității de sentimente își are originea, fără îndoială, în utilizarea de către Enescu a vocii umane. Acel «*Miserere*» intonat de soprana solistă parcurge cîmpul sonor ca o axă de simetrie, prelungind și împrumutînd direcție întregii compoziții. Pe marea și frîntecă de hulă, sau frîmțituri haotice al valurilor ce sorb în geneuna mătii lor plîpîndu-și ambarcațiune a motului care s-a aventurat pe mare, pătruns de simțul datoriei și spiritul de sacrificiu pentru aproapele primejdii, — pe acest fundal sonor amorf ca și materia în luptă cu sine pentru autodefinire, se suprapune vocea omenească, punînd ordine prin prezența ei în dezînlătură elementelor, așezîndu-le, potolindu-le, într-un fel domnindule.

Dacă ne întoarcem la conflictul amintit mai sus între cele două tendințe în artă, nu ne va fi greu să recunoaștem în vocea omenească din această lucrare simfonică, materializarea impulsului firesc către stăpînire, ordine, echilibru. Furia dezînlătură a naturii or reprezenta, prin contrast, latura romantică, de aspirație și elon continuu, de respirie și generație dăruire.

¹ S-a născut la Reading, statul Pennsylvania, la 2 octombrie 1879. Într-o familie de intelectuali. Urmează dreptul la Harvard și apoi la New York unde intră în barou (1904—1916). Se mută apoi la Hartford, statul Connecticut unde lucrează în calitate de jurist consult al unei mari firme de asigurări împotriva accidentelor (1916—1934). În 1934 devine vicepreședinte al acestei firme, deși din acest post plină la sfîrșitul vieții. Debutază în 1913 în revista «*Poetry*» din Chicago, dar scote primul volum, «*Harmonium*», abia în 1923, la 44 de ani. Din volumele care s-au succedat menționăm «*Ideas of Order*» (idei despre ordine) 1935; «*The Man With the Blue Guitar*» (Bărbatul cu gîtara albastră) 1937; «*Parts of a World*» (Părți dintr-o lume) 1942; «*Notes Towards a Supreme Fiction*» (Note pentru ficțiunea supremă) 1942; «*Transport to Summer*» (În drum spre vară) 1945; «*The Auroras of Autumn*» (Auroarele toamnei) 1950; «*Collected Poems*» (Poeme alese) 1954. În 1951 apare «*The Necessary Angel*» (Îngurul necesar), volum de eseuri despre poezie. 1949 premiul Bollingen pentru poezie; 1955 premiul Pulitzer pentru volumul din 1954. Moare la Hartford în ziua de 2 august 1955.

² Asupra tematicii și dialecticii poeziei stevensiene intenționăm să revenim într-unul din numerele viitoare.

Aceeași idee, a fost tratată de Wallace Stevens în poezia «*Ideii despre Ordine la Key West*» cu mijloacele specifice artei sale și în stilul său caracteristic, care îmbină pastelul cu meditația suav ironică. Lăsînd de o parte implicațiile mai largi pe care le are volumul «*Ideas of Order*» (1935) în care a apărut această poezie, pentru evoluția operei lui Stevens în ansamblu, și preocupîndu-ne exclusiv de poezia în discuție, remarcăm aceeași juxtapunere dintre muzica învîlmășită și fără noimă a mării și vocea personajului feminin. Deși cîntecul protagonistei își află originea în sonoritatea mării înșel, el se ridică deasupra acesteia, o depășește, și cea este esențial, o delimitată, o încadrează, îi conferă simetrie și sens. Cu alte cuvinte, o crează pentru ascultătorii intruși în scena estetică confruntări. Raportul dintre femeia care cîntă și auditorul care întîmpină aceste marte, ne recheamă în minte cunoscuta poezie a lui Wordsworth, «*The Solitary Reaper*» (Singura la seceriș).

În această poezie, glasul fetei răsună de departe din mijlocul lanului și aduce alinare poetului care o ascultă, deși acesta nu poate deluși care este sensul explicit al cîntecului. Prin acest «*evagal romantic*» Wordsworth însă reușește să sugereze independența muzicii de un eventual subtext, capacitatea ei de a se autosusține, de a împărăși prin propria-i substanță sonoră sensuri și emoții, devenind funcțional autonomă.

În poemul lui Stevens cîntecul fetei se proiectează exclusiv pe fundalul mării și cerului, extinzîndu-le, conferindu-le dimensiuni. Martori ai acestui miracol sînt Wallace Stevens și Ramon Fernandez (1894—1944), cunoscut umanist și critic francez ale cărui «*Messagii*» (Messages, 1926) lansează doctrina potrivit căreia fiecare mare scriitor se realizează impunînd prin efortul creației ordine în haosul înconjurător.³

Similitudinea dintre «*Ideas of Order*» și «*Vox Maris*» ar rămîne totuși exterioră și oarecum forțată dacă nu s-ar putea dovedi existența unor locuri comune în estetica celor doi creatori. Atestarea existenței acestor locuri comune a furnizat-o însuși Stevens în 1954. În acest an apare volumul de poezii în care Stevens a inclus aproape tot ce scrisese timp de peste trei decenii. Volumul se încheie cu un grup de inedit care își au numele după cea mai întinsă dintre ele — *The Rock* — (Stîncă). Printre acestea se află și o poezie al cărei titlu anunță ceva aparte: «*The World as Meditation*». «*Lumea ca meditație*» ne recheamă prin structură și rezonanță titlul pe Arthur Schopenhauer cu a sa «*Lumea ca voință și reprezentare*». Chiar de la început, deci, se crează o anumită ambianță care ne înclină spre contemplație și meditație filozofică. Urmează apoi un epigraf revelatoriu: *Cîteva cuvinte în limba franceză care închină în ele o viață, o experiență, un crez. Sub ele, un nume cunoscut: George Enescu.*

Stevens face, prin urmare, apel la estetica enesciană; aceasta e ultima dintre numeroasele corelări pe care le-a stabilit de-a lungul carierei sale. Propriu zis Stevens găsește în Enescu un sprijinător al propriilor sale călătorii, concluzii și realizări, pe linia sintezei amintite dintre romantism și neoclasicism. «*Visul permanent*» în care este prins Enescu și care îl absoarbe și zi și noapte în ciuda programului istovitor de virtuos itinerant al viorii și bagetei pe care îl impune existența, reprezintă latura romantică de trăire lăuntrică a muzicii. La fel Stevens s-a înfășurat în vîlurile imaginației pentru a putea crea, sustrăgîndu-se timpului anost pe care a trebuit să-l petreacă în cadrul reuniunilor rutiniere ale consilierilor de administrație. Dar motto-ul enescian introduce și latura neoclasică, de control

³ Aceasta este și opinia scriitorului francez André Maurois, exprimată într-un interviu acordat criticului Valeriu Răpeanu.

lucid, de muncă asiduă și ordonată, căci meditația este văzută ca un exercițiu esențial¹.

Desigur această metaforă ce rezumă procesul de creație a stîrnit imaginația lui Stevens care, la rîndul său, a creat metafora «îngerul necesar» pentru a defini rolul, după părerea sa, primordial, jucat de imaginație în geneza poeziei.

Faptul că Stevens s-a referit la activitatea compozitională și nu la cea de interpret a marelui său contemporan, confirmă impresia încercată de creatorul lui Oedip cum că Europa a fost deosebit de sensibilă la arta sa interpretativă în timp ce, spre marea sa satisfacție, America a fost cucerită de opera sa de creație propriu zisă.

«Lumea ca meditație» ne introduce în universul suferesc al Penelopei. Reveria trăită de soția uitată a lui Ulise. În acea dimineață de început de primăvară — cînd își vede soțul aievea — trezirea la realitatea cotidianului crud și stăpînirea emoției și șocului pe care le-a încercat, iată etapele poemului de acțiune simplă, de amănăciune dorită și feminin gingaș. Stevens preia mitul lui Ulise, ireversibilul, «interminabilul» navigator, prin prisma Penelopei care, așteptîndu-l, colindă totuși pentru a-l înțeli.

Prin tratarea fin nuanțată psihologic și modernă ca limbaj, Stevens a demonstrat universalitatea și în același timp umanismul, actualitatea temei clasice.

La fel Enescu în opera Oedip, care după propriile-i mărturisiri, a fost în prealabil epurată de balastul tezei freudiane, a căutat să întruiepeze universal-umanul prin mijloacele tehnice cele mai adecvate și moderne, trecînd peste canoane și folosind șfirtul de ton atunci cînd dezvoltarea dramatică a impus-o.

Apropierea între Stevens și Enescu, deși se realizează la nivelul general-abstract al categoriilor și metodelor — dată fiind împrejurarea că au folosit medii de expresie diferite — este totuși revelatorie prin esențialitatea ei. Pe lîngă faptul că ea înlesnește o mai adîncă cunoaștere a esteticii celor doi mari creatori, a mijlocit, credem, un mai convingător prim contact al publicului revistei «Secolul 20», cu poetul american Wallace Stevens. Această prezentare ar rămîne totuși nerotunjită dacă ne-am opri în fața acestor constatări numai, și nu am urmări transcrierea în limba română a echivalențelor acestor poeme, definitorii pentru personalitatea lui Wallace Stevens și pentru arta sa.

WALLACE STEVENS

Idei despre ordine

Fata cînta dîcolo de genul mării.
Așa niciodată nu lua forma minții sau vocii,
Nu-ndestula un trup, flutura doar
Secate minci largi, copia mișcarea,
Mima un strigăt lin, îndatorat un strigăt
Ce nu era al nostru deși-l înțelegeam,
Neomenesc, un strigăt de ocean.

¹ Stevens încorporează ad literam această expresie în poemul său, exprimîndu-și astfel adieziunea sa fără rezerve la acest principiu estetic în formularea lui Enescu.

Marea nu este masca nimănui. Așemeni, fata.
Cîntecul și apa nu se-amestecau, nu încuviințau nimic.
Chiar dacă el era captat din întîmplări sonore, cine
Cu sine însăși îl rostea distinct, cuvînt după cuvînt?
Și-n fraze poate se spîrgeau aventurile apei
Și vîntul cu suflarea tăiată se-adăporea.
Dar cea pe care-am auzit-o a fost fata.

Căci ea neliniștită-l născu, și-l stăpînește.
Cu pelerin largi și gesturi tragice,
Doar un decor de gală e marea pentru el.
Și spiritul al cui e, întrebăm
Căci pentru el e tot umblat și mai știam
Că trebuie să îl chemăm deasupra mării.

Doar vocea mării de-ar fi fost pleznind
Întunecat sau fulgerînd în valuri repezi;
De-ar fi fost numai strigările cerului,
Vocala unui nor depărtat, geamătul scufundat
Al coralului orb, oricît de limpede aerul
Spuma lui melodioasă, un sunet blond
Repetat într-o voră fără sfîrșit.
Și sunetul, sunetul însuși. Fast-a mai mult.
Mai mult chiar decît vocea ei și a noastră
Printre surpările de teren ale apei și vîntului.
Tirade vagi, ochuri înginate, umbre de bronz grămădite
Pe libere platouri, vîzduhul înălțat
Al cerului și-al mării.

Vocea ei

Ascuea pînă la țîbăt cerul.
Îi măsura pînă în vîrf singurătatea.
Aprindea deodată luminile lumii întregi
Și cînta printre ele, cînta. Marea însăși.
Cu vanele-i chipuri exersa să-și asume
Fînța vie-a cîntecului ei. Și noi privind,
Cum calcă rar nisipul spre depărtare, singură,
Am înțeles că-i clipa dumnezeiască-n care
Cîntecul ei despîcî din neguri mari o lume.

Tu, Ramon Fernandez, spune-mi de știi,
De ce cînd cîntecul sfîrșii și ne-am întors
Spre oraș pașii, lungi lumini sticloase
Din bărcile pescarilor ce ancorară
Prin aerul boltit, stăpîneau noaptea,
Întreaga noapte dinaintea mării
Și marea bîntuîta hrănea imagini vaste
Și poli de foc echilibrau cuprinsul.

O, Iacomă, contagioasă beție creatoare, palid Ramon,
De-a pune ordine în vocile înecățate-ale mării,
Un imn din silabele ce-ngropară cîndva rădăcinile noastre,
Arhitectură din arcadele ei vrajite ciuruite de stele,
La vămile spectrale — lucide sunete atotpătrunzătoare.

Lumea ca meditație

J'ai passé trop de temps à travailler mon violon,
à voyager. Mais l'exercice essentiel du compositeur — la méditation — rien ne l'a jamais suspendu en moi. ... Je vis un rêve permanent, qui ne s'arrête ni nuit ni jour.

GEORGES ENESCO

Din răsărit se -apropie. El e Ulysse,
Irreversibil aventurier? Arbori proaspăt lucrați.
Iarna spălată pînă departe. Nelămurit.

Ceva se mișcă la orizont, crește
O umbră de foc izbăște pînzeturile Penelopei
Sălbăticiind cu-a ei suflare o lume amorțită, palidă.

De mult ea și-a ales din chipuri unul să-l întîmpine,
Asemeni celui al lui pentru ea, visat îndelung, dinodins,
Ființe dragi adăpostite în adîncimea tainei.

Proaspăt lucrați copacii. Ce liber exercițiu
Esențial în cîmpul unei meditații infinite —
Și ei nici vîntul ca un cîline în noaptea nu-l rămase.

Nu îi cerea nimic. Prezența lui i-ar fi adus atîtea...
Lucruri străine nu dorea în dar. Brațele lui cald
Arămiu, cîngătoare și, totdeauna, pătimașă cunund.

Ci fost-a Ulysse? Sau nălcirea soarelei
Lacomă pe pernă? Gîndul nu-și conțenea bătăile de inimă.
Iacoma într-un singur gînd zvîcnea. Era ziua. Doar ziua.

Ulysse a fost. Și n-a fost. Și totuși s-au întîlnit.
Ființe-adînci, de taină, sub veghea unui astru.
Ascunsul, rotitorul miez nu va-mpietri în ea niciodată.

Puține cuvinte își spuse, ogîndindu-le, pe cînd își pieptăna părul,
Încet șoptind numele lui, răbdătoare silabe,
Neuitate nicicînd, niciunde uitate, aproape știindu-l pe el, neuitatul.

În românește de CONSTANTIN ABĂLUȚĂ ȘI ȘTEFAN STOENESCU



Arthur
Honegger
și
George
Enescu

La 26 ianuarie 1892, tînrul «Mozart român» cum îl numeau cercurile muzicale vieneze pe George Enescu în vîrstă pe atunci de 11 ani, apărea pentru prima oară în fața publicului în cadrul unui concert dat în Sala Bösendorfer din Viena, de către elevii Conservatorului de Muzică, orchestra fiind dirijată de Josef Hellmesberger-Junior, profesorul lui Enescu.

La 10 martie a aceluiși an, se naștea, în portul francez Le Havre, — unul din orașele cele mai puțin muzicale din cîte se pot închipui¹, Arthur Honegger.

Cînd, în 1911, Honegger se înscria la Conservatorul de Muzică din Paris, unde venea săptămînal de la Le Havre ca să ia lecții de vioară cu Lucien Capet, să învețe compoziția cu Charles Marie Widor, orchestrația cu Vincent d'Indy, fuga și contrapunctul cu André Gédalge, George Enescu avea îndărătul lui o prodigioasă activitate compozițională, de violonist și dirijor. Înscriș ca auditor în anul 1895 la clasa de compoziție a lui Jules Massenet, urmînd contrapunctul cu André Gédalge care-i dedică Sonata pentru vioară și pian, opus 12, și pe care Enescu o va executa (cu Juliette Toutain la pian), în primă auditiie, în 1897. În sala mică Pleyel din Paris, în anul 1911 se cîntă la New York, de către «New York Philharmonic» sub bagheta lui Gustav Mahler, suita sa pentru orchestră Nr. 1, opus 9: el concerta în Franța, Germania, Olanda... I se cîntau operele la New York, la Chicago, la Londra, la Paris, la Frankfurt pe Main etc.

În articolul scris după citirea «Amințiilor» lui George Enescu și publicat în ziarul «Le Figaro Littéraire» nr. 465, 19 martie 1955, sub titlul «Citind amințiile lui George Enescu», Arthur Honegger mărturisese că «eram încă

¹ Arthur Honegger: Je suis compositeur, comment je me jure, p. 104-105. Ed. du Conquistador, Paris, 1951.

copil când l-am ascultat la Le Havre și adaugă: «Nu era desigur primul mare violonist pe care «le pauvre petit râcleur que j'étais alors» venea să-l aplaude. Înaintea lui fusese un Sarasate, admirabilul Ysaye, Thibaud, Capet, dar Enescu aducea ceva deosebit, mai pasionant personal¹. Nu este de mirare că, în acel oraș, «cei mai puțin muzical din cîte se pot închipui... cîteva reprezentații de operă, din cînd în cînd concertul vreunui virtuoz în turneu...»². Honegger află doar întîmplător, de la prieteni, că Enescu era și compozitor. «Necunoscutul-operele, îmi închipuiau un repertoriu de violonist alcătuit din piese strălucitoare sau emoționale. Mă înșelam puternic»³.

Prima lucrare prin care Honegger ia contact cu compozitorul George Enescu este «Sonata II-a pentru pian și vioară», în fa minor op. 6, dedicată lui Joseph și Jacques Thibaud. Terminată la Paris la 22 aprilie 1899, sonata avea să se cînte cu Jacques Thibaud la vioară și Enescu la pian în prima audiere, la 22 februarie 1900, în sala «Nouveau Théâtre» din Paris, în cadrul concertelor «Colonne». În decembrie 1900 ea va fi publicată de Editura Enoch la Paris.

În ce an va fi auzit-o Honegger prima oară nu se știe. Poate că Enescu în programul concertelor de vioară date la Le Havre (1906–1911) să fi înscris și această sonată pe care a executat-o, Honegger, avînd pe atunci mai puțin de 20 de ani. Cu aproape o jumătate de veac mai tîrziu, în cuvinte puține, Honegger lasă să se vadă cît de hotărîtoare a fost pentru aprecierea calității de compozitor a lui Enescu Sonata II-a; el exclamă: «Mai este oare nevoie să spun că lectura sa mi-a modificat fundamental presupunerile?»⁴.

În ale sale «amintiri», George Enescu va mărturisii lui Bernard Gavoty: «Cu Sonata II-a pentru pian și vioară, simteam că mă eliberez definitiv»⁵.

Unde s-or fi cunoscut pentru prima dată cei doi mari muzicieni? În casa profesorului lor comun André Gédalge, cu care Enescu avea vechi legături de prietenie? Este foarte probabil; sau poate și în vreunul din cercurile muzicale din Paris ce strîngeau, în anii dinaintea primului război mondial, sau după 1919, personalitățile muzicale cele mai de seamă ale vremii: Ravel, Stravinski, Erik Satie, Alfred Cortot, Darius Milhaud și alții.

Anii primului război mondial îi găsiseră pe Enescu în România, el venind de la Paris în septembrie 1914. Muzica lui aduce, în orașele și ținuturile patriei sale, alinarea și nădejdea pe care numai marea frumusețe o poate da. «La mine, spune Enescu, n-au existat niciodată grănituri între viață și muzică». «A trăi, a gîndi, a respira, totul am exprimat întotdeauna în muzică» și adaugă cu marea sa simplitate: «N-am făcut altceva decît să traduc ce auzeam cîntîndu-mi în inimă»⁶.

Cei care l-au auzit pe Enescu «cîntînd» ce era în inima lui în timpul războiului, au primit una din cele mai traice, mai nobile lecții de omenie, prin mesajul de desăvîrșită frumusețe pașnică pe care îl dăruia oricui, orice sunet creat prin arcului lui.

¹ Arthur Honegger: En lisant «Les souvenirs» de Georges Enesco (Le Figaro Littéraire, Paris, 1965, 19 mars).

² Arthur Honegger: Je suis compositeur; Commente me juge p. p. 104-105 Ed. du Conquistador, Paris 1951.

³ Arthur Honegger: «En lisant les Souvenirs de Georges Enesco», In Le Figaro Littéraire Paris 1955, 19 Mars.

⁴ A. Honegger: «En lisant les Souvenirs de Georges Enesco», In Le Figaro Littéraire, Paris 1955, Mars 19.

⁵ Bernard Gavoty: Les Souvenirs de Georges Enesco. Paris 1955, Ed. Flammarion 1955, pag. 83.

⁶ B. Gavoty: Entretiens avec G. Enesco, Phonothèque de la R.T.F.

În acest timp, tînărul Arthur Honegger își căuta drumul, singur sau «în grupul celor șase» prezidat de Erik Satie, și din care mai făceau parte Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germanin Taillefer, George Auric și Louis Durey. Honegger lucrează, scriind compoziții pentru pian pe versuri de Francis Jammes, Paul Fort, Jules Laforge, Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau. Se apropie de ceea ce va fi mai tîrziu creația sa caracteristică: muzica dramatică, scriind în anul 1919 «La danse des Morts», în 1922 muzica de scenă «Saul», după textul lui André Gide, psalmul dramatic «Le Roi David», 1920–1928. Și de aci înainte, după compunerea poemului «Pacific», în 1924, creația marelui compozitor se îndreaptă către maturitatea talentului său. Arta celor doi maeștri și-a găsit răsunet în lumea întreagă, a lui Enescu de mult consacrată, a lui Honegger în plină ascensiune.

Enescu și Honegger se cunosc, se întîlnesc, se stimează reciproc. În anul 1928, Honegger trimite lui Enescu lucrările sale dramatice apărute în editura Maurice Senard, în anii 1925 și 1927, și anume partitura de orchestră a dramei biblice «Judith», și partitura tragediei muzicale «Antigona»¹.

Parerea lui Honegger, vestit pentru modestia sa, exprimată în prefața ce însoțește partitura Antigonei, era că «Antigona» este lucrarea onestă a unui onest muncitor².

Reîntors la Paris din numeroasele sale turnee de concert, Enescu citește partiturile ce-i fuseseră trimise de Honegger și impresionat de frumusețea corului «Imnul către Bachus», din tragedia «Antigona», mulțumesc la 2 iunie 1928 lui Honegger: «Din toată inima mulțumesc pentru cele două partituri, am fost imediat entuziasmat de corul Antigonei: «Tu» înconrat cu mii de nume, Bachus»... Este admirabil. Sper că la întoarcerea mea să vă întîlnesc cît mai des».

Între timp renumele lui Honegger crește. Compusese «Rugby» în 1928, «Amphion», melodramă muzicală după poemul lui Paul Valéry în 1931, iar în 1935 compunea una din capodoperele sale muzicale pentru «Jeanne d'Arc au Bucher», pe textul lui Paul Claudel.

În 1936, «Oedip», despre care Enescu va mărturisii că i-a ocupat gîndirea timp de 25 de ani, și că «a lucrat efectiv timp de 10 ani»³, se reprezintă pentru prima oară la 13 martie, pe scena Operei Marii din Paris.

Cu ani mai tîrziu, Honegger va lega amintirea primei întîlniri cu arta lui Enescu — trebind prin etape în care admirația pentru cel despre care spune că «a jucat fără știrea lui un rol de prim plan în ceea ce l-a priveste, rămîne permanent — de impresia puternică pe care i-a făcut-o Oedip»⁴: «Apoi, la Paris, am auzit lucrările de muzică de cameră: «Oratoriul», magistrala Simfonie în mi bemol, înclîntătoarele «Cîntece» după versurile lui Clément Marot... suitele pentru pian, Sonata III-a în caracter popular românesc, pe care o considera ca pe o manifestare fundamentală în repertoriul de vioară al ultimilor treizeci de ani. În fine a fost «Oedip»⁵.

«Ne găsim, spune mai departe Honegger, în fața operei de primă importanță a unui cîin cel mai mari maeștri, ea poate susține comparația cu culmile

¹ Muzeul George Enescu din București

² Arthur Honegger: Antigone, traduce în 3 actes. Ed. Maurice Senard, Paris 1927.

³ A. Georges Enesco: Avec mes remerciements et mon admiration, Arthur Honegger, Bernard Gavoty: Entretiens avec Georges Enesco. Phonothèque de la Radio Télévision française.

⁴ Arthur Honegger: «En lisant les Souvenirs de Georges Enesco», In Le Figaro Littéraire, Paris 1955, mars 19.

artei lirice... Este de o absolută originalitate și de o putere dramatică formidabilă... »

Acest Honegger, renumit pentru scepticismul său și pentru rezerva sa în exprimare, a găsit cuvinte de un entuziasm nestăvilit pentru muzica lui Enescu.

Vin anii celui de al doilea război mondial. Enescu poposește din nou în țara sa. În 1947, Honegger se află la Paris, grav bolnav. Enescu, suferind și el, nu își mai vede prietenul, decât când sănătatea ambilor le-o îngăduia.

În anul 1951, apare la Paris volumul lui Honegger « Je suis compositeur », publicat la cererea autorului, de Bernard Gavoty. Honegger îi trimite volumul lui Enescu, în preajma plecării acestuia la Sienna, unde mergea să țină cursuri de interpretare a capodoperelor violonistice la Academia Chigiana. Enescu îi răspunde din Paris la 2 august 1951: « Multumesc pentru cartea dvs, pe care o voi citi cu interesul pe care îl puteți bănuți, cu atât mai mult cu cât mi se pare că sîntem de acord, pentru a spune astfel, asupra tuturor punctelor. O iau cu mine în călătorie. Singurul mijloc pentru mine de a citi și altceva decât note și iar note. » Încheind scrisoarea, Enescu adaugă: « Vă reînnoiesc acri sentimentele mele de adevărată prietenie și de mare admirație. »

Cei doi mari muzicieni erau într-adevăr de acord în ceea ce privește mai ales admirația pentru cîiva dintre mari muzicieni din trecut: Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, iar printre contemporani, acordul ambilor mergea către Debussy, Ravel, Fauré, Florent-Schmitt, Schönberg, Strawinski. « De o jumătate de veac, spune Enescu, Bach este pîinea mea zilnică și muzica sa este aceea a sufletului meu. »

Iar Honegger mărturisea criticului muzical francez Paul Landormy că: « Marele meu model este Johann Sebastian Bach. »

Despre Wagner, Enescu a spus: « Îl iubesc și l-am iubit totdeauna. Wagner este cel mai profund emoționant dintre toți muzicienii »⁴. Deosebirea esențială între Strawinski și Honegger, spune Marcel Landowski, este faptul că, în timp ce Strawinski acumulează sarcasmele împotriva lui Wagner, Honegger menține intactă admirația sa pentru muzicianul care a scris « Tristan ».⁵

În martie 1955, apare la Paris, în editura Flammarion, volumul muzicologului francez Bernard Gavoty: « Les Souvenirs de Georges Enesco », care nu sînt altceva decât răspunsurile date de Enescu întrebărilor puse de Gavoty și transmise prin radiodifuziunea franceză în cursul anului 1951, revăzute și corectate de George Enescu. În anul 1953.

Citind aceste amintiri, Honegger scrie în ziarul « Le Figaro Littéraire » articolul menționat mai sus:

« Emoția care se degajă din lectura celui articol este pe măsura emoției cu care Arthur Honegger trebuie să-l fi scris.

« Închizînd volumul amintirilor lui Enescu, cuvinte simple și adevărate îmi vin pe buze. Ce noblețe, ce exemplu și, totodată, ce aventură — omul este mare, viața sa totodată pură și zbuciumată, opera sa este admirabilă... » Și mai departe: « Cum să mă fac înțeles? Enescu era un șef de orchestră, un ansamblu

el singur, o întreagă simfonie: iată ce auzeam cînd cînta o sonată de Beethoven sau sonata lui Frank. El întrecea vioara... »¹

Și iată pe omul Enescu văzut de Honegger:

« Îmi place ca în mijlocul anarhiei în care trăim, un om de talia lui Enescu să se ridice și să spună tinerilor muzicieni: « Fiți voi înghia. Nu trăiți cu teama de a fi mai mult sau mai puțin decât vecinul vostru. Dacă aveți ceva de spus, spuneți și nu va fi rău »².

Absoluta sinceritate a lui Enescu este foarte seducătoare. El povestește cu o frumoasă simplitate, cu un ton nostalgic care dă culoare povestirii sale, episoadele carierei sale prodigioase, nu numai prin reușita ei, dar prin calitatea aportului de care, pe bună dreptate, s-au minunat toți cei care au avut norocul să se apropie de acest mare muzician³. Și mai departe: « Dacă lectura amintirilor lui George Enescu mi-a făcut atât plăcere, nu este numai pentru că îl cunosc și îl admir, dar pentru că am găsit în ele, exprimate diferit, propriile mele îngrijări și chiar manile mele »⁴.

În finalul articolului, Arthur Honegger se adresează direct prietenului său: « Sumpce și mare prieten, iartă-mă dacă-ți vorbesc cu oarecare familiaritate. Cunoști admirația pe care o am pentru dumneata și sînt sigur că nu ai să-mi ieși în nume de rău, că o exprim în felul acesta un mediocrul violonist ce cîntă fără nuanțe, dar din toată inima. »⁵

S-au împlinit zece ani de la moartea lui Enescu și a lui Honegger. Amîndoi își îndeplinisera cu prisosință misiunea de mari creatori. Amîndoi au intrat în istoria muzicii universale încă din timpul vieții lor. Amîndoi marchează o culme diferită în istoria culturii secolului al XX-lea. În afară de puține lucruri scrise, care au rămas mărturie a prieteniei și înțelegerii dintre ei, un ultim document vine să arunce o lumină difuză, dar cu atât mai autentică, asupra înțelirilor dintre Enescu și Honegger. Soția artistului, pianista Andrée Honegger, spune în scrisoarea din 25 februarie 1965, adresată Institutului de Istoria Artei a Academiei Republicii Socialiste România: « Cînd George Enescu și soțul meu doreau să stea mai mult de vorbă, nu își dădeau decât simple întîlniri. Dacă s-ar fi putut înregistra vocea lor, opiniile lor, cîte de folositor ar fi fost această și minunat! Dar prietenii noștri gustau prea mult farmecul de a fi în doi... »

Dar Enescu și Honegger — alături de alți mari maeștri ai muzicii contemporane — împărtășiseră lumii, cu prisosință, tot ce era mai de preț, mai al lor, dintr-o înenșată putere creatoare.

NICOLAE MISSIR

¹ Arthur Honegger: « En lisant les « Souvenirs de Georges Enesco », în Le Figaro Littéraire, Paris, 1955, mars.

² Bernard Gavoty: Les Souvenirs de Georges Enesco, « Mes dieux », p.p. 114—115, Paris 1955. Ed. Flammarion.

³ A. Honegger: « Je suis compositeur », Ed. du Conquistador, Paris 1951, p. 11.

⁴ B. Gavoty: « Les Souvenirs de Georges Enesco », Ed. Flammarion, Paris 1955.

⁵ M. Landowski: « Honegger », Ed. du Seuil, Paris 1957, p. 36.

¹ A. Honegger: « En lisant les « Souvenirs de Georges Enesco », Ed. Flammarion, Paris 1955. În Le Figaro Littéraire, 1955, Mars 19.

² A. Honegger: « En lisant les Souvenirs de Georges Enesco ».

³ B. Gavoty: Ibidem.

⁴ B. Gavoty: Ibidem.

⁵ Arthur Honegger, « En lisant... ».

■ ÎNTRE MIT ȘI COTIDIAN

Simplă verigă în lanțul nesfârșit al generațiilor, existența obscură a unui profesor de provincie dintr-un ținut de pe întinșurile statului Pennsylvania este amplificată, până la gabaritul unui roman, prin mijloacele unor generoase resurse scriitoricești, de înăuntru prozator american John Updike. În *Centaurul*¹, lucrare onorată, în anul 1964, cu cea mai înaltă distincție literară a Statelor Unite, «The National Book Award». Performanță cu atât mai meritorie cu cât din zgura amorfă a vieții umilului profesor George Caldwell din Olinger autorul a reușit, printr-o tăină alchimie, să scoată un cristal cu multiple fațete în a căror nobilă transparentă lumea înconjurătoare se reflectă în toată diversitatea ei.

În romanul lui Updike nu se întâmplă nici o crimă, nici un viol, nici o atrocitate, nu întâlnim nici un caz patologic, nici o excentricitate morbidă; alcătuirea lui se rezumă la cele mai simple și mai banale elemente, ca și când ar fi fost conceput ca o reacție deliberată împotriva unei literaturi care drenează puroaiele și detritusurile subconștientului, desfășurându-se sub orizontul plumburii al disperării pitecantropului, ce la pentru prima oară contact cu universul infinit. Sifșitul unei ore de curs, o discuție conjugală, un meci de baschet, o pană de automobil, o noapte de viornăță, o vizită la medic, o radiografie al cărei rezultat e așteptat cu neliniște, acestea sînt evenimentele capitale în jurul cărora se încheagă narațiunea. Fiecare dintre ele însă este trecut printr-un polarizer care-l orientează semnificativ în așa fel încît să poată deveni un fenomen artistic. Miracolul anonim al soțiilor din adîncurile oceanului, care preschimbă un grăunte de nisip într-un strop de lumină selenară nu este repetat oare, în lumea noastră, de fiecare artist autentic, cu fiecare operă a sa? Privit cu ochiul unui artist plastic (adolescentul Peter Caldwell, povestitorul întîmplărilor, va ajunge el însuși mai târziu pictor) și receptat de o inteligentă speculativă, în *Centaurul*, cotidianul este înălțat într-un nimb de sugestii poetice, adîmca cămășilor de sief în care se îmbracă mîrgăritarul.

Iubitor de ordine și de claritate, mărturisindu-și atracția pentru cultura elină, John Updike, pe care-l bănuim un sîrgincios student al unei facultăți de filologie clasică, nu s-a mulțumit să transfigureze realitatea printr-o reverberație lirică, ci a strămutat cerul de cobalt și plaurile de calcar luminos ale Ateiei pe meleagurile Pennsylvaniai — fără a renunța totuși la decorul specific provinciei americane — căutînd să decanteze și să sublimaze sensul poemului său epic prin asocierea cu una dintre cele mai frumoase legende ale mitologiei grecești: rînit la un picior de o săgeată otrăvită, centaurul Chiron, mentorul lui Achile, își poartă prin lume, ca un blestem, beteșugul fără de leac, pe care, fiind nemuritor, este sortit să-l îndure o veșnicie; istovit de chinuri, centaurul

se roagă de Zeus să-i curme suferințele prin moarte, trecînd harul nemuririi asupra lui Prometeu, care, în felul acesta, este iertat de osîndă.

Romanul debutează așadar sub semnul acestui mit, în concepția scriitorului, profesorul George Caldwell reprezentîndu-l pe Chiron, iar Peter, fiul lui Caldwell, jucînd rolul lui Prometeu. Într-o proiecție fantastică a realității, episodul asupra căruia se deschide cartea ni-l arată pe blajinul George Caldwell într-o oră de curs, martirizat de răutățile gratuite ale elevilor săi — adolescenți la o vîrstă cînd inocența se manifestă uneori prin cruzime; în timp ce predă lecția la tablă, o săgeată de oțel azvîrlită de cine știe ce băiat buclucăș îi străpunge gleznă. Fulgerat de o durere insuportabilă, profesorul fuge din clasă și o pornește în neștire pe coridor, unde se transformă dintr-o dată într-un falcin cecur ce se îndreaptă spre ieșire, lăsînd urmele unor copite înșingurate pe dușumea.

Metamorfoza este stupefiantă, dar prin mirajul cuvintelor, epusul se înalță spontan în spațiul poeziei, pentru a coborî din nou brusc pe pămînt în pagina următoare, unde, într-un minutuș tablou de gen, îl vedem pe centaurul Caldwell pînătrînd în atelierul de reparații auto al amicului său Hummel (Vulcan) pe care-l roagă să-i scoată săgeata înfișată în picior. Oscilînd între grotesc și patetic, prologul îmbină cu o admirabilă plasticitate mitul cu viața reală, conturînd totodată cu cîteva tuse puternice profilul eroului.

Cu narațiunea lui Peter, ce-și deapănă peste ani amintirile, intrăm în zona neutră a întîmplărilor cotidiene, iar motivul legendar se distanțează, căpătînd valoare de simbol. Un simbol care ar fi mai degrabă o simplă metaforă, deoarece nu se poate stabili o corespondență ideală între personajele reale și cele fantastice, iar datele mitului nu coincid într-un totuș cu circumstanțele romanului. Rana de la piciorul centaurei, bunăoară, devine în realitate o vulgără tumoră abdominală; de asemenea, nu se poate deduce din nici o împrejurare în ce constă sacrificiul lui Caldwell pentru fiul său, după cum dualitatea om-animal nu se manifestă în nici un fel în făptura himerică a nefericitului belfer provincial.

Singura trăsătură ce-l apropie pe Caldwell de imaginea tragică a centaurei Chiron este bizareria personalității absurde, fantasmagorice, a acestui inadapabil, care prin reacțiile lui deconcertante se detașează net de semenii săi, exemplar uman baroc, purtînd un reflex donjuottesch în gesturile sale la fel de incongruente ca și retorica lui, ridicol și patetic depotrivă, ca și cavalerul Tristei Figuri.

Pururea depășit de evenimente, incapabil să se ghideze printre obstacolele adevăratei imaginare de care se simte înconjurat, lipsit de măsură și de o preciepe justă a lucrurilor, calul de bătaie și bufonul elevilor săi, a căror opacitate în ochii lui ia chipul răjmășiei, chinuit de ideea iremediabilei sale ratări ce-l face să sîngereze ca o rană veșnic deschisă, George Caldwell nu vede altă scăpare pentru sine decît moartea, pe care o dorește și o așteaptă înfricoșat, dar care îl ocolește mereu. Aici întâlnim însă similitudinile dintre destinul său și acela al centaurei, George nu are cum și nu are ce să jefască fiului său, inteligenței și lucidității Peter, umbra sa nedespărțită în timpul celor trei zile preșărate cu mici aventuri, pe care ni le istorisește romanul. Peter, adolescentul sensibil, receptiv și discret, pe care ne face fapțul de a trăi permanent în preajma unui om atât de vulnerabil l-a maturizat înaintea de vreme, este conștient de slăbiciunile părintelui său și de imensa lui candoare și nu se poate opri să nu-l judece, dar în același timp se simte indestructibil legat de el printr-o afecțiune orocitoare, aproape paternă, ce-i pune pe umeri o pretimpurie responsabilitate. Împreună, tatăl și fiul alcătuiesc un cuplu cu drept cuvînt memorabil.

¹ JOHN UPDIKE: LE CENTAURE, roman tradus de l'Américain par L. Casseau, Editions du Seuil Paris, 1965.

Romanul nu are un sfârșit. Finalul a fost anticipat de un discurs funebru ce intervine fortuit în plina lui desfășurare. Autorul a socotit totuși necesar să păstreze o simetrie, dându-i un epilog în care legenda se contopește iar cu realitatea, aducând din nou în scenă ponoreale calcaroase și cerul de cobalt al Aticei. Cu măruntaiele chircite de spaimă, tîrîndu-și copita înșingărată, centaurul George Caldwell se hotărăște să accepte moartea, transmitînd fiului său, ca la șaleta olimpică, făclia vieții, ca un simbol al nemuririi. Este singurul mod (eliminand noțiunea de sacrificiu) în care mitul poate fi interpretat.

Centaurul lui John Updike este una dintre cărțile care te obligă să te gîndești cu grațitudine la autorul lor.

OVIDIU CONSTANTINESCU

■ CONTEMPORANII NOȘTRI — TINERII

Revista «Inostrannaia Literatura» și-a încheiat activitatea pe anul 1965 cu un număr foarte interesant și substanțial consacrat tineretului «luptei sale, nădejdelor și biruștelor sale», cum se anunță în prima pagină.

Un grupaj bogat de poezii ne face cunoscută cu o serie de tinere talente reprezentative pentru diferite literaturi ale lumii. Alături de Ada K. Agwu din Nigeria (poezia «Undeva în Africa») întâlnim pe poetul slovac Mikulaš Kovaci cu emoționantele versuri «Auschwitz, 1958», pe poetul japonez Naoki Usami cu gingașele versuri «Atenție», «Fața și copacul Ghingo» sau pe Erich Fried din R.F.G. (poezia «Minile»). Plin de patos cetățenesc este «Poemul acuzării», semnat de Koșta Andradi din Angola. Aceași virtute distinge poezia «Ei ar dori», de Mihaella Lafontan (Haiti), «Chemare», de poetul indonezian Dodong Djivapradja, «Cuvinte simple», de F. Barany (Ungaria), «Drumul poetului», de Gausum Diavara (Mali). O interesantă experiență oferă traducerea poeziei lui Viteslav Nezval «Aripile», realizată în șase versiuni paralele, de șase tineri poeți sovietici printre care Rimma Kazakova, I. Moriș, I. Volghin, V. Korceghin.

Alături de nouela «Pinguinul» a tînrului prozator și dramaturg polonez Erji Stawinski ne reține atenția romanul scriitorului sud-african Alex La Guma, cunoscut și ca luptător pentru libertatea populației negre. Romanul intitulat «Firul răscuit în trei» captivează prin zugrăvirea autentică a unei lumi pe care cititorul european o descoperă în suferințele și dramele ei, în coloritul ei autentic și pitoresc și îmbărbătează totodată prin suflul său puternic umanist.

Articolul semnificativ intitulat «Băiatul de astăzi va fi mine tată», semnat de scriitorul sovietic Alexandr Rekemciuk incită la discuție asupra destinului tineretului de astăzi, asupra problemelor ce-l frămîntă, asupra idealurilor, preocupărilor sale. La rubrica «Tinerii despre ei», revista publică în traducere cîteva fragmente din cartea «Generația X» de Humblett și Deverson, urmate de extrase din jurnalul unui tînr țărăn polonez și de răspunsurile a doi tineri cehi la ancheta organizată de revista «Mladí Svet». Impresionant este reportajul ziaristului japonez Akihiko Okamura despre războiul din Vietnamul de Sud și despre viața tineretului vietnamez.

Rubrica «Despre tineri», cuprinde patru interviuri: Boris Polevoi, Ilya Ehrenburg, Viktor Rozov, Iuri Bondarev ne împărtășesc părerile lor despre tineretul zilelor noastre.

«Arta trebuie să se ocupe de educația afectivă a omului din jumătatea a doua a secolului nostru... Unui om bătrîn nu-i rămîne decît o singură credință — credința în nepoții săi. Vreau să cred că tinerii care vor înlocui cîrînd generația de tranziție vor ști să fie nu numai fărâșuri de fape, dar și de sufele» a declarat Ilya Ehrenburg. Viktor Rozov subliniază «sentimentul de independență cetățenească», «constința crescîndă a răspunderii pentru tot ceea ce se petrece în lume, protestul uneori instinctiv, dar totdeauna determinat de un singur lucru: dorința de a organiza viața pe pămînt altfel, mai bine». «Iubesc tinerețea, această perioadă minunată din viața omului... Cred în tînră generație cu aceeași convingere cu care cred în bunătața omului», a spus I. Bondarev.

La o masă rotundă pe tema: «Literatura despre tineretul anului 1960», s-au adunat mulți critici și scriitori sovietici. D. Urnov și V. Skolodenko au discutat în contradictoriu despre o serie de opere ale literaturii engleze inspirate din viața tineretului, între altele despre romanul lui D. Wolles, «Numai îndrăgostiții rămîn în viață». D. Jukov, M. Tugușeva, A. Zverev au făcut interesante aprecieri asupra temei tineretului în cadrul literaturii americane, O. Timofeeva s-a referit la o serie de opere ale literaturii franceze, iar I. Terentean a analizat cîteva cărți spaniole.

«Tineretul României de astăzi și-a găsit expresia cea mai deplină în poezie», a spus K. Kovaldi, cunoscut și ca traducător din literatura țării noastre. Scriitor sovietic s-a oprit mai amănunțit asupra creației lui Nichita Stănescu, a Anei Blandiana, a lui Ion Alexandru. «Tînră poezie din România socialistă demonstrează pe de o parte viziunea proprie, originală, a tinerilor poeți, pe de altă, continuarea unei bogate tradiții poetice naționale și o bună cunoaștere a culturii mondiale», a spus el în concluzie.

Rubrica bogată de recenzii consacrată cărților unor tineri scriitori se deschide cu cea semnată de Grigori Baklanov în care se analizează culegerea de nuvele «Ploaie albă» de Dumitru Radu Popescu, tradusă în limba rusă de D. Șpolianskaia. Analiza substanțială făcută de scriitorul sovietic este înșuflețită de o reală prețuire a talentului tînrului nostru novelist. «El descrie viața — spune Baklanov — nu după reprezentările stereotipe care în comparație cu realitatea sînt totdeauna de scurtă durată, el descrie viața așa cum o vede și o înțelege. Dumitru Radu Popescu știe să zugrăvească concret, exact... Și cititorul devine părtaş la evenimentele descrise».

T. N.

■ TEATRUL ISTORIC AL LUI ROMAIN ROLLAND

O pasiune constantă, o durere mereu reînnoită, iată ce a însemnat teatrul pentru Romain Rolland. Căci deși operele sale dramatice i-a dedicat poate mai mult timp decît oricărei alteia dintre lucrările sale, teatrul său nu s-a bucurat nicodată de faima romanelor sau a vieșilor ilustre pe care le-a scris. Rămîne acest teatru partea cea mai puțin cercetată a operei, cea mai rău cunoscută.

Studiul care fundamentează estetica dramaturgului și concepția dramei sale istorice, este «Teatrul Poporului». E un studiu care se desăvîrșește

în 1903, în epoca primelor piese din Teatrul Revoluției, dar are în spate experiența a 12 ani de muncă, și consecințele de fapt încheierea unei etape în evoluția scriitorului. Ideea esențială a lui Romain Rolland este că epoca cere un teatru eroic, că acest teatru nu se poate adresa decât unicului destinatar al spiritului eroic, adică poporului, claselor de jos, că dramaturgul trebuie să-și aștepte cea mai mare satisfacție în strădania de a oferi poporului teatrul de care are nevoie și pe care îl merită, că acest teatru trebuie să fie, prin forța lucrurilor, o « mașină de război împotriva unei societăți subrede și bătrâne », o « artă nouă pentru o lume nouă ». De aici, și privirea critică cu care consideră dramaturgia trecutului: Teatrul antic e prea îndepărtat ca să ajungă în întregime la inima spectatorului; Shakespeare n-are putea fi jucat fără a fi mutilat; tragedia clasică franceză e prea rafinată; Molière însuși nu e accesibil decât în parte; drama burgheză n-are aproape nimic de oferit; drama romantică e prea convențională; Ibsen e prea aristocratic; drame ca « Puterea întinerului » și « Tesătorii » par făcute să trezească conștiința bogășilor mai degrabă decât să susțină pe cei săraci; opera lui Kleist este un elogiu al monarhiei prusace; piesele populare ale lui Schiller au un caracter prea germanic; Wagner fără muzică își pierde tot prețului. Astăzi concluziile sale pot să pară excesive. Nu e vorba, însă, cum s-ar putea crede, de răzvrătirea juvenilă a unui intelectual « furios » care ignoră complicațiile fenomenului literar. La drept vorbind, Romain Rolland este un cântăreț prea pasionat ca să poată arunca la gunoii două milenii de teatru; și un artist prea pasionat ca să refuze tirania fermecătoare a actorilor capodopere. El observă numai, după ce-și mătură respectul și admirația, după ce face, ori de câte ori are ocazia, toate distincțiile cuvenite, că unii teatru al poporului, dramaturgia trecutului nu-i poate oferi decât un repertoriu insuficient. Și nu încapă îndoielă că oriunde și oriunde se pune problema unui asemenea repertoriu, nimeni nu poate să ignore observațiile, delimitările, rezervele, sugestiile lui Romain Rolland. S-ar putea obiecta, firește, că într-o lume nouă, masele ar găsi inevitabil noi posibilități de a căpăta acces la înțelegerea capodoperele. Dar important acum nu e de a stabili ce anume e valabil din vechiul studiu al lui Romain Rolland, ci de a înțelege, pe baza lui, în ce dispoziție a pornit scriitorul să elaboreze propria sa dramaturgie.

Și este evident că el a pornit să scrie cu sentimentul că aici e un domeniu în care totul rămâne abia de făcut. El trebuie într-adevăr să fi avut viziunea unui deșert pentru ca să fi putut imagina monumentele cu care să-l mobilizeze: epopeile sale dramatice, lădalele sale eroice. Sugestii trebuie să fi găsit în drama muzicală a lui Wagner ca și în drama filozofică a lui Renan. Când caută însă un îndemn și un model, îl află în Shakespeare: în acea epopee națională care începe cu Regele loon și sfârșește cu Henric al VIII-lea; când caută teme, le descoperă în istoria națională: Carol cel Mare, Normanzi, Sfântul Ludovic, Ioana d'Arc, Henric IV, Revoluția, Napoleon, Comuna. « Nici un Shakespeare nu l-a făcut să vorbească ». Și Romain Rolland, care e un mare muncitor, se apucă de treabă.

Pușini dintre cititorii entuziaști ai romanelor, i-au citit piesele, și mai pușini sînt aceia care știu că primele încercări literare ale tânărului Rolland sînt ale unui dramaturg. Aceste încercări datează încă din 1890. Și nu o piesă plănuește tânărul debutant. Un ciclu. Schițe, ciornie, unele finite, citite în intimitate, aproape niciodată publicate — alcătuiesc universul fragmentat

al unui teatru al Renașterii.¹ Eseiul și muzicologul însuși începe de fapt cu o lucrare dedicată teatrului: teatrului liric.² În această corespondență secretă dintre teatru și muzică recunoaștem unul din focarele în care s-a călît principiul muzical al teatrului său și principiul dramatic al studiilor sale de muzicolog. Va plănui în același timp un ciclu de « Tragedii ale credinței » și va realiza două din ele: « Saint Louis » și « Aërt ». Va scrie, în fine, patru piese dintr-un ciclu dedicat Revoluției franceze, un eseu fundamental despre un teatru al poporului, o piesă inspirată din războiul Burilor. Aproape 13 ani, din 1890, pînă în 1903, Romain Rolland scrie teatru și dramaturg și elaborează estetica. Cu vreo opt piese publicate, tânărul rămîne totuși un dramaturg ignorat; celebritatea nu l-o aduc acești ani de muncă, ci o cântăreala de cîteva zeci de pagini: « Vita lui Beethoven ». Unica satisfacție incimă trebuie să fi fost aceea de a fi fost atenția epocii tot cu o dramă, travestită ce-i drept, convențional, în limbajul unanimității prozei.

Dar pentru ca să reia cu adevărat unele dramaturgii, Romain Rolland are nevoie să se elibereze de solicitările imperioase ale romancierului. Abia după 1920, printre romane și esouri, străvechea lui patimă răzbește mereu ca să completeze ciclul nelăsată făgăduie al Teatrului Revoluției. În 1926 apare « Le jeu de l'amour et de la mort »; în sfîrșit, din nevoia curat muzicală de a întregi ciclul, scrie un prolog, « Pâques fleuries » (1926), și un epilog « Les Leonides » (1928). Mai lipsea totuși ciclului unul din capitoarele sale esențiale: « Incorruptibilul ». Dar ca să scrie drama acestuia va trebui să mai treacă zece ani. Și o va scrie: căci un teatru al revoluției fără Robespierre e tot atât de neconceput ca Scripturile fără Isus.

În « Dramele Renașterii » vom regăsi aproape toate temele mari ale teatrului de maturitate, unele scene excelente, unele replici admirabile; fragmente de marmură ale unui monument niciodată terminat. Dintre « Tragediile credinței », « Saint Louis » e, s-ar zice, un libret de operă căruia — ca să răsturnăm o frază a lui Romain Rolland — îi lipsește numai muzica pentru ca să aibă semnificația unei opere wagneriene. « Aërt » e tragedia unui Hamlet adolescent, împătimit și restabilesc adevărul și justiția; analiza pasiunilor cedează adesea gustului pentru desabateri intelectuale; e piesa în care aflăm în chipul cel mai evident slăbiciunile teatrului rollandian. Ambele cicluri au violarea unui laborator de creație.

Realizarea dramatică cea mai solidă e Teatrul Revoluției. Conceput în douăsprezece piese, Romain Rolland n-a izbutit să scrie decât opt: la mari intervale de timp și într-o ordine care nu are nimic de-a face cu cronologia finală a ciclului.³ În acest ciclu, care debutează în pas de menuet și sfîrșește cu un accent grav în lumea exilaților, după ce a înfățișat tumultul teribil al revoluției, cele mai consistente piese sub raport dramatic sînt « Lupii », « Jucul dragostei și al morții », « Danton » și « Robespierre ». Asta nu înseamnă că în celelalte piese ale ciclului nu vom afla numeroase scene admirabile. Cel puțin « 14 iulie » în care eroul principal e poporul, rămîne un experiment îndrăzneț, unic în felul lui — anume scris pară pentru un

¹ Orsini (1890), Empedocle (1890), Gli Baglioni (1891), Niobe (1892), Caligula (1893), Le siège de Mantoue (1894), Jeanne de Pienne (1896), Savonarola (1896).

² Originea teatrului liric modern în « Istoria operelor înaintate de Sully-Pradelle », sînt în 1895 tezele sale de doctorat.

³ Pâques fleuries (1926), Le 14 juillet (1902), Les Jours (1898), Le triomphe de la Raison (1890), Le jeu de l'amour et de la mort (1925), Danton (1900), Robespierre (1938), Les Leonides (1928).

Meyerhold. Adevărul e că ciclul trăiește din totalitatea lui și că valoarea artistică a întregului întrece cu mult valoarea fiecărei piese în parte: pentru că numai întregul desvăluie pe deplin concepția monumentală, înălțimea morală, studiul atent al istoriei, pasiunea ideilor, arhitectura muzicală — adică principalele caracteristici ale teatrului rollandian.

Lucru cu totul remarcabil — în orice caz profund caracteristic pentru năzuințele lui Romain Rolland de a pune problemele epocii sale — impulsul care prezidează inaugurarea acestui nou ciclu istoric îl aflăm în frământarea imediată a realității: afacerea Dreyfus, « Lupii » e o dramă militară care transpune datele unei dileme tragice în termenii revoluției franceze. Un ofițer e acuzat de trădare și, deși factorii răspunzători știu bine că e nevinovat, pentru a preveni descompunerea armatei într-un moment dificil, el va fi executat. Teuiler susține necesitatea absolută de a salva adevărul, Quesnel susține obligația fără apel de a salva patria. Conflictul cu cornellian și condițiile momentului nu favorizează triumful adevărului. Învingătorul de fapt e, așa dar, Quesnel, realista; victoria morală e a lui Teuiler, dar el o va celebra probabil pe eșafod. Scrisă în cincispece zile înfrigurate, piesa păstrează încă ceva din temperatura momentului istoric care a inspirat-o. Semnată Saint-Just, reprezentarea ei imediată în fața unui parter de dreyfușiști, nu e lipsită de succes. E de altfel piesă care s-a jucat poate cel mai mult în străinătate și, pînă în 1925, cînd apare « Jucul dragostei și al morții », va fi de fapt singura piesă care va susține reputația de dramaturg a lui Romain Rolland.

Cu « Jucul dragostei și al morții », peneru prima oară într-un teatru eminamente politic, analiza pasiunilor face echilibru cu dezbateră de idei. Rezultatul e surprinzător: ceea ce scriitorul socotea a fi doar o așchie din marele său ciclu, e o mică capodoperă. Un singur act concis, precis, rapid, dramatic în cea mai înaltă măsură. Piesa se inspiră din memoriile lui Louvet; Sophie de Courvoisier, eroina, a împrumutat unele trăsături Sofiei de Condorcet, iar Jérôme de Courvoisier, lui Lavoisier; unica figură netrăvestită e aceea a lui Carnot. Dramă ar putea fi definită ca un conflict între dragoste și datorie. Cu riscul de a urca pe eșafod, Vallée, de curînd proscris, revine la Paris să-și revadă iubita; Sophie îl iubeste, iar Jérôme, soțul, dîndu-și seama de adevăratele sentimente ale soției sale, îi oferă posibilitatea de a fugi împreună cu Vallée; dar Sophie aflînd că Jérôme însuși e de fapt un proscris pe cale de a fi arestat, ceea ce este echivalent cu o condamnare la moarte, refuză să-și părăsească soțul. Datoria în înfățișarea dragostei; dragostea însăși cunoaște metamorfoze pe care datoria le înobilează. Moartea și dragostea sînt parteneri într-un menueț infinit.

« Jucul dragostei și al morții » e de altfel unul din motivele întregului ciclu. Numai că dragostea îmbrățișează universul vast al adevărului, libertății și justiției, iar moartea lovește capetele cele mai ilustre. Cu « Danton » și cu « Robespierre », dramaturgul desăvîrșește epopeea sa tragică. În Danton, republica lovește un inamic posibil; cu Robespierre pier, în virtutea condițiilor istorice, șansa de a rămîne un instrument în serviciul poporului. Sub raportul motivării istorice, « Robespierre » e piesa cea mai matură și mai completă a ciclului. Și în sensul acesta este superioară și lui « Danton ». Observăm numai că dramatismul ei este de regulă acela al unei dezbateri de idei; replica nu este expresia unor pasiuni în luptă, nu e un vehicul dramatic; dialogul e o discuție; piesa are ceva din structura sistematică a

unui eseu. În cei 38 de ani care despart « Danton » de « Robespierre », istoricul a cîștigat mai mult decît dramaturgul.

Neîndoios, Romain Rolland a studiat revoluția franceză în toate meandrele și detaliile ei. Știa totul. Și lucrul acesta se simte neori sfînjitor în teatru. Aproape toate volumele sale de teatru sînt străjuite de prefețe și completate cu postfețe. « Robespierre » e o piesă terminată încă la sfîrșitul celui de al 23-lea tablou: îi mai adăugă totuși unul, perfect inutil, pentru uzul unui teatru al poporului. Dar i se pare totuși dramaturgului că nu a spus totul și mai adăogă o postfață cu citate care să justifice motivarea istorică a dramei. În « Danton », poporul — odinioară eroul principal în « 14 iulie » — nu mai încapă în perimetrul calculat al textului dramatic: Romain Rolland îl face loc la momentul procesului, în subsolul paginei, ca în fosa unui teatru popular, și adnotează cu cifre intervenția lui posibilă între replici, în eventualitatea unor reprezentări de proporții uriașe. În « 14 iulie », caracterul de sîrbătoare populară a piesei cere muzică; Romain Rolland nu scrie partitura numai pentru un singur motiv că nu e un compozitor, dar indică într-o notă finală momentele care ar trebui însoțite de muzică și compozitorii care ar trebui folosiți: Gossa, Mehul, Cherubini, Gretry, Beethoven; din Beethoven indică chiar și partiturile: Simfonia în ut minor, Egmont, finalul simfoniei cu cor. Scenele adăogite, suprapunerile replicilor, comentariul simfonic al poporului cu funcția unui cor teribil, ne amintesc de unele fabuloase compoziții ale lui Berlioz, cu orchestre suprapuse și cu coruri supradimensionate care au nevoie de spațiul unei piețe publice și de acustica unui oraș. Sînt intervenții, adăugiri și indicații nu lipsite de interes pentru un lector cu gustul istoriei, pline de sugestii pentru dramaturg și regizori, dar textul dramatic — textul nud — nu cîștigă nimic esențial. Ele măturisesc mai degrabă o anumă neîncredere în forța de convingere a textului dramatic și se inspiră la origine din tehnica wagneriană, tot atît cît din tehnica scrupuloasă a unui istoric erudit. Mai ales eruditul este acela care grevează asupra dramaturgului; cadrul istoric, oricîtă libertate și-ar lua, îl stînjește. O dată sau de două ori, cînd la epoca drept simplu pretext și-și eliberează imaginația, scrie « Lupii » sau « Jucul dragostei și al morții ». Încît îți vine a crede că în teatrul istoric ceea ce trebuie să ugi e tot atît de important ca ceea ce trebuie să reții. Cu cîteva cronici în mînă, Shakespeare scrie o duzină de capodopere; cu o traducere din Plutarh concepe un Cesar, un Antoniu sau un Coriolan de o autenticitate care concurează sursele. Atît doar că el n-a trebuit să se ostenească să uite; pentru el a uitat epoca. Un Georg Buchner, întemeiat mai degrabă pe legenda revoluției decît pe istoria ei, în orice caz cu o informație absolut sumară, scrie la 35 de ani după revoluție un « Danton » perfect valabil, pe care toată erudiția ulterioară a secolului nu izbutesc, bineînțeles, să-l anuleze. Lucru cu totul firesc, căci atît de deosebite prin funcția și principiul lor, istoria și literatura nu izbutesc niciodată, chiar dacă se influențează la origini, chiar dacă coincid în spirit, să se anuleze reciproc: nici un tratat nu suprimă un fapt de literatură, nici o piesă de teatru nu anulează un tratat de istorie. Romain Rolland însuși a fost obligat să comprime, să suprimă, să deplaseze accentele, să inventeze situații ca să slujească legile guvernare ale teatrului. Din punctul acesta de vedere, cel mai uimitor e « Dantonul » lui Camil Petrescu: în numai 20 de tablouri, aflăm o formidabilă sinteză dramatică. Nici vorbă, hotărîtoare în asemenea împrejurări e concepția dramaturgului și natura talentului. « De altfel — spune Camil Petrescu în prefața lui Danton »

apărut în editura Vremea — ceea ce ne-a îndemnat să facem această istorie dramatică este și faptul că, în întregime, concepția care a dominat celelalte lucrări dramatice ni s-a părut greșită. Aproape în toate, Danton apare numai în ipostaza unui învinș în preajma judecării de la Tribunal. *Obiecția* lui Camil Petrescu e fundamentală. Ideea sa, foarte seducătoare, inspirată de ceea ce el numește noua filosofie și psihologie germană, *Die Gestalttheorie*, este că nici una din părți nu se poate explica decât prin întreg, cu alte cuvinte, că un Danton lipsit de momentele esențiale, și uneori contradictorii ale existenței sale, nu poate fi decât un Danton mutilat. Camil Petrescu nu pomeneste numele lui Büchner sau al lui Romain Rolland, dar nu este exclus să se fi referit la el: într-adevăr, în ambele piese, pivotul principal e moartea eroului; și piesa lui Rolland, ca și aceea a lui Büchner, ar fi putut foarte bine să se intituleze « Moartea lui Danton ». Însă dacă cumva Camil Petrescu se va fi gindit la acest dramaturg, obiecția comportă unele precizări și delimitări. Nu se poate astfel ignora că « Dantonul » lui Romain Rolland face parte dintr-un ciclu în care părțile, ca să folosim limbajul lui Camil Petrescu, tind să susțină întregul și să se susțină prin întreg; de asemenea, nu putem nega că în concepția inițială a scriitorului, ciclu trebuia să cuprindă 12 piese și că deci nu este exclus ca una sau două din cele 4 piese nescrise să fi intrat în « Dantonul », așa cum « Danton » însuși îl interesește pe « Robespierre ». În fine, avem tot dreptul să presupunem că dacă în ciclul lui Romain Rolland, Robespierre este un personaj mult mai complet decât Danton, aceasta e pentru că în concepția scriitorului, adevăratul erou al revoluției nu este Danton, ci Robespierre. Lucrurile sînt atît de evidente încît nu e nevoie de un mare efort de imaginație pentru ca să-ți dai seama că cele trei acte din care se constituie « Danton » pot foarte bine deveni primele trei tablouri din « Robespierre ». Cu tăieturi calculate, orice regizor cu experiență ar putea foarte lesne să unească ambele piese într-o singură reprezentare cu un câștig artistic neîndoielnic. Cît de legate sînt de altfel aceste două piese, se poate deduce și din faptul că în cronologia ciclului — deși scrise la o distanță de 38 de ani — ele constituie o succesiune, iar la o lectură atentă, nu e greu de observat că autorul însuși le-a gîndit în strînsa lor interdependență dramatică: nu întâmplător, de pildă, « Danton » începe cu o scenă în care dantonistii privesc pe fereastră trecerea spre ghilotină a inamicilor de ieri, iar « Robespierre » începe cu o scenă în care Incurabilul privește pe fereastră trecerea spre ghilotină a dantonistilor. Nu e mai puțin adevărat că în 1925, Camil Petrescu nu avea de unde să cunoască « Robespierre » pe care Rolland avea să-l publice în 1938. Formula lui Romain Rolland este de sită în tradiția dramel istorice shakespeareane: într-unul Hal este totodată și covârșul de crăciunilor al lui Falstaff din « Henric al IV-lea », și primul moștenitor din partea a doua a lui « Henric al IV-lea », și învingătorul încoronat din « Henric al V-lea ». Și orice ar părea de paradoxal, nici Shakespeare, care s-a născut cu vreo trei sute de ani prea devreme ca să aște de *Gestalttheorie*, nici Romain Rolland, care se reclama de un alt crez artistic, nu contrazic, ba dimpotrivă, susțin cu experiența teatrului lor, ideea lui Camil Petrescu.

În ce privește « Dantonul » lui Büchner, concepția lui este hotărît la antipodul celeia lui Camil Petrescu. Pentru Büchner, partea poate să reflecte în anume condiții întregul: cu alte cuvinte, într-o situație excepțională, caracterul se poate dezvălui mai complet decât în oricare alte împrejurări ale vieții; o asemenea situație care deconspiră fondul cel mai intim al omului este înfruntarea morții. Fără să bănuiască, Büchner este unul din strămoșii

acelor scriitori care își pun eroii în situații-limită, ca să lumineze dintr-o dată fondul ascuns al ființei. Cu o idee dramatică a cărei sursă trebuie să fi fost « Moartea lui Wallenstein » — ultima piesă din trilogia schilleriană; cu o tehnică pe care i-o pune la îndemînă romantismul; pasionat și grăbit, căci poliția îl urmărea pentru activitate conspirativă și moartea îl aștepta la o distanță de doi ani, omul acesta care avea să moară la 24 de ani, scrie la 22 de ani, în 35 de zile, o piesă excepțională și face din propria sa îngroză una din liniile principale ale dramei. Căci piesa, nu lipsită de pasiune revoluționară, rămîne un mare dialog pe tema morții. Interesant e că în timp ce Romain Rolland își sfîrșește piesa la momentul procesului, odată cu pronunțarea sentinței, Camil Petrescu nu refuză să ni-l înfățișeze pe Danton în momentul imediat următor al confruntării cu moartea. Büchner își aduce eroii pînă sub ghilotină, Camil Petrescu se debarșe de ei în prezența călăului; scena una e admirabilă, a celuilalt e cîntecmurmurătoare.

Există între toate aceste trei piese afinități surprinzătoare și un studiu mai larg de literatură comparată ar scoate la iveală nu numai situații similare și replici comune — și ele sînt, prin forța împrejurărilor, foarte multe — dar un elogiu comun al revoluției¹. Pentru toti trei — cu toate deosebirile — Danton rămîne întru chiparea unei umanități generoase; pentru toti, conflictul dintre Danton și Robespierre e — într-o măsură mai mare sau mai mică — un conflict între viață și idee. Căci Robespierre și Saint-Just sînt oameni care vād ideii, iar Saint-Just are chiar un cuvînt, în versiunea lui Rolland, pe care l-ar fi putut spune oricînd Gheorghi Rusenan: « Ideile n-au nevoie de oameni », vînd a spune că sînt în istorie idei care își fac drum indiferente la destinul individului.

La Büchner admirăm înțuipia epocii, linia vie a caracterelor, avîntul romantic al verbului; la Romain Rolland — studiul adînc al contradicțiilor și fermitea mișcării dramatice; la Camil Petrescu — pictura excepțională a pasiunilor, reconstituirea inspirată a unei epoci complicate, studiul unei personalități contradictorii, forța expresiei dramatice. « Dantonul » lui Büchner e o gravură fină, acela al lui Rolland, un bust — sau ca să folosim cuvîntul cu care Stefan Zweig caracterizează ciclul neterminat — un tors admirabil, al lui Camil Petrescu — o statule impunătoare.

Clădat e și destinul literar al acestui teatru al revoluției. Büchner a răzbit foarte cîrziu în atenția posterității, mult timp a fost socotit un romantic inciziat, în orice caz, pînă a fi revendicat de expresioniști, un romantic de mîna a doua. Mai semnificativ e cazul lui Romain Rolland. Prestigiuul intrat al romancierului, al muzicologului și al eseistului n-au izbutit să modifice mult timp statutul dramaturgului. Abia în 1939, cu ocazia împlinirii a o sută cincizeci de ani de la Revoluția «Jocul dragostei și al morții» a intrat în repertoriul permanent al Comediei Francese. De ce atît de tîrziu și atît de parțial? În definitiv, formula teatrului său e aceea a lui Shakespeare — sau mai bine zis, aceea a teatrului elizabetan, așa cum a fost consacrată de trei sute de ani încoace sub numele lui Shakespeare. Chiar faptul că teatrul lui Romain Rolland e, în esență, un teatru de idei, nu mai avea ce împotrivi stîrni într-o lume pregătită în această direcție de unele piese ale lui Ibsen, de multe dintre piesele lui Shaw — o lume în care de altfel un asemenea teatru avea să izbîndească definitiv cu Sartre

¹ Un volum care ar reuni toate aceste trei piese ar putea foarte bine inaugura o colecție de texte «comparabile» care ar înlesni prin simpla alăturare a expodoperelor, sugestii din cele mai fecunde și bucurii scumpe de orice tribut în lecturi laterale. Prometeu, Faust, Don Juan, Cîdul, Cesar, iată cîtele unor volume posibile.

și Camus. O dificultate putea fi aceea a limbajului. Firește, problema limbajului nu mai e de data asta aceea a accesibilității, ci a expresiei dramatice. Tragedia își are limbajul ei, și Romain Rolland nu ignorează de loc această dificultate care avea să chinuie atîtea generații de dramaturgi, fermecați de arta tragediei. Dacă un Camil Petrescu rezolva problema în mod spontan, de o manieră cuceritoare, a cărui expresie inefabilă e cuvîntul plin de omenie și al cărui secret, nu ne îndoiim, e marea lui pasiune, pentru Romain Rolland problema se pune într-un mod — am spune — mai franțuzesc. Revoluția franceză a vorbit firește în franțuzește, oamenii Revoluției erau avocați, poeți, savanți, retori, aveau conștiința genului lor, gustul istoriei și pasiunea cuvintelor memorabile; și Romain Rolland avea tot dreptul să se teamă că stilul acesta al epocii ar putea să sune fals într-o lume educată la teatrul bulevardier, în care dialogul se poartă într-un limbaj domestic comun. E o dificultate pe care Romain Rolland n-a biruit-o întotdeauna, lui însuși fiindu-i foarte familiar limbajul acesta elevat, perfect adaptat unor dezbateri de șinută intelectuală. Dar în privința asta nu există rețete, limbajul tragediei moderne nu poate fi opera unui singur om, fiecare dramaturg se străduiește să-l elaboreze în felul lui. Adevărul e, așa cum s-a mai observat, că ceea ce supăra în teatrul lui Romain Rolland — și, putem adăuga noi, în teatrul lui Camil Petrescu — nu era formula, ci probleme grave pe care le ridica cu forța artei în fața unei societăți corupte, îmbătrînite și condamnate. A-i vorbi burgheziei de Revoluția franceză — așa cum i-a vorbit Romain Rolland — înseamnă a-i evoca posibilitatea Revoluției socialiste. În dușmanii lui Robespierre, burghezia aceasta revedea stînjinită fantoma strămoșilor săi, în umbra în corupți-bilului i se arăta fantoma comunismului. E în arta asta o vrăjitorie care nu i se putea ierta artistului.

Importanța experienței istorice a ciclului e incontestabilă. Acuma, la 100 de ani de la naștere, și la 75 de ani de la debutul de dramaturg al scriitorului, cînd folosim prilejul pe care ni-l oferă o aniversare ca să stabilim, de la orizontul epocii noastre, poziția operei pe bolta mereu mișcătoare a valorilor universale — recunoaștem bucurăși în teatrul acesta, dimensiuni nebanuite și străluciri noi.

Avea Romain Rolland treizeci de ani cînd a început să scrie epopeea dramatică a Revoluției franceze; avea 72 de ani cînd a terminat « Robespierre ». Nu e « Robespierre » ultima sa lucrare, dar e ultima sa piesă de seamă; și ultima lucrare de seamă e finalul marelui studiu consacrat lui Beethoven. S-ar zice că destînul însuși, inspirat de principiul muzical al simetriilor semnificative, a vrut ca tînărul Rolland să intre în literatură pe poarta fermecată a teatrului și bătrînul Rolland să aștepte cu ultima sa lucrare de muzicolog în mină, căderea definitivă a cortinei.

ALEXANDRU SEVER

■ NICOLAE LIU: — Romain Rolland în România

Contribuție bibliografică

« Umilă viață eroică » a marelui scriitor umanist care a fost Romain Rolland — ca să folosim propria sa expresie — activitatea lui multilaterală și neobosită în slujba păcii și perfecționării sociale și morale, creația lui literară — au trezit încă de la începutul secolului XX un ecou deosebit în conștiința lectorului român.

În această direcție, atît largă răspîndire a lucrărilor sale, cît și amploarea controverselor stîrnite de poziția sa artistică și ideologică, sau pasiunea cu care numele său a fost îmbrățișat de clasa muncitoare și de ceilalți luptători pentru pace și progres social de la noi constituie o dovadă concludentă.

Apreciat de la început ca unul dintre marii romancieri ai secolului nostru și unul dintre marii interpreți ai istoriei artei universale, negat sau ignorat cu bună știință de cercurile de dreapta, imaginea lui Romain Rolland se conturează de mai bine de o jumătate de veac mereu mai vie în conștiința poporului nostru ca aceea a unui scriitor realist, militînd în slujba celor mai înalte idealuri ale umanității, prietenul și îndrumătorul scriitorului român Panait Istrati, prietenul lui Gorki, Wells și Rabindranath Tagore, apărător, alături de Henry Barbusse, a primului stat socialist din lume și a victimelor teroarei albe din Balcani, aflat mereu în primele rînduri ale luptei împotriva războaiului imperialist, fascismului și discriminărilor de orice fel, pentru dreptul tuturor oamenilor la o viață demnă, liberă și fericită.

La opera de cunoaștere a personalității și de răspîndire a operei sale și-au adus și își aduc contribuția nume de prestigiu ale literaturii și culturii românești, ca: Tudor Argeșii, Gala Galaction, N. D. Cocea, Ion Pas, Ion Vineu, Tudor Vianu, George Oprescu, George Călinescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Atanasie Joja, Mihail Sebastian, Ion Călugăruș, Ion Marin Sadoveanu, Șerban Cioculescu, Miron Radu Paraschivescu.

Ele pot fi regăsite în bibliografia pe care o reproducem mai departe, prima încercare de acest fel și totodată punctul de plecare pentru un amplu studiu asupra procesului de cunoaștere și receptare a lui Romain Rolland în România, precum și asupra legăturilor pe care acesta le-a avut cu țara noastră și scriitorii români, studiu pe care îl pregătăm de mai mulți ani.

O dăm publicității ca un omagiu adus memoriei unuia dintre cei mai de seamă scriitori francezi contemporani, la împlinirea unui veac de la nașterea sa, conștienți de lacunele posibile, dar și de aportul deosebit pe care această contribuție bibliografică îl poate aduce la înțelegerea justă și cuprinzătoare a marelui popularității de care Romain Rolland se bucură azi în rîndurile poporului român.

OPERA LUI ROMAIN ROLLAND IN LIMBA ROMÂNĂ

1917. — Două scriitori. Romain Rolland și Maxim Gorki, « Scena », Buc. 1917, oct. 9, p. 1—2. — R. Rolland către Maxim Gorki la 30 ian. 1917, M. Gorki către R. Rolland la 8/21 martie 1917, Trad. din revista « Domain », Geneva, 1917, iulie cu o notă introductivă
1918. — Viața lui Beethoven. [Trad. de A. de Herz], « Scena », Buc. 1918, ian. 14 feb. 8. — Titlul original: La vie de Beethoven
- Viața lui Beethoven. [Ediția Ia] Trad. A. de Herz, Buc. I. Brâncuțanu, (1918) 97—99 p. — Se reproduce textul din « Scena ». Cu o bibliografie referitoare la viața, opera, scrisorile și portretele lui Beethoven.
1919. — Viața lui Beethoven. [Ediția Ia] Trad. de A. de Herz, Buc. I. Brâncuțanu, (1919) 111 p.
1920. — Jean Jaurès, « Tineretul socialist », Buc. X (1920), nr. 31 (3 aug.), p. 1.
- În numele lui Beethoven. O aniversare universală. « Rampa », Buc. IV (1920), nr. 953 (26 dec.), p. 2. — Cu ocazia a 150 ani de la nașterea compozitorului, se reproduce o scrisoare a lui Romain Rolland, despre Beethoven, adresată lui Longuet (nepotul lui Karl Marx) în dec. 1920.
- Către femei, Pagini alese, « Pagini libere », Ploiești, 1920, nr. 6, p. 11—12. — Apel pentru lupta contra războiului, tradus din « Les précurseurs ».
- [Prefață la:] Andreas Latzko, Oameni în război. Trad. de Adonis Popov. Iași, Viața Românească, 1920, p. 11. — Trad. în franceză: « L'Homme de douleur », Menschen im Krieg, par Andreas Latzko, « Les Précurseurs ».
1922. — [Vol. Antirabobinici] In: Ion Paș, Războiul. Cu o prefață de Henri Barbusse Buc. Cucerărea-Delafars, 1922, p. 7—11. — Extrase intitulat: Patria; Cele ce a fost iubită; Răspunsul patriei.
1923. — Antonoara. Rom. Trad. de Ion Vineu, « Facla literară », Buc. I (1923), nr. 12 (19 apr.) — Parca a Vîia din romanul « Jean Christophe ».
- Colas Breugnot. În românește de Alex. A. Hodop. Buc. Cultura Națională, 1923, 248(—250) p. — Cu două prefețe ale autorului: O prevestire pentru cititori (mai 1914); Precăvintare după război (nov. 1918).
1924. — Informații din Germania. De două ori pe lună. « Omul liber », Buc. I (1924) nr. 10 (15 mart.), p. 79.
- Cugătări. Trad. de George Nikita. Literatura artistică, « Adevărul literar și artistic », Buc. V (1924), nr. 190 (27 iul.), p. 4. — După cugătarea « L'homme vie héroïque », Pendes choisis et précédées d'une introduction par Alphonse Sché, Paris, E. Sansot, [1923].
- Dragoste și prietenia. Trad. de C. Cristobald, « Adevărul literar și artistic », Buc. V (1924), nr. 203 (26 oct.), p. 4. După cugătarea citată.

- Antonoara. Trad. de I. Vineu, Buc. I. Brâncuțanu (1924) 115 p. — Reproducerea textului din « Facla ».
- Umlia viață eroică și Precursorii (Pagini alese). Cu studii de Stephan Zweig și F. Alder. Buc. 1924, 48 p. cu portret.
1925. — « Probleme și ideile ». — Cuprinsul de articole: Drumul care arde; Noua patență; Un singur popor; Către popoare asinate; Rusii libere și liberatoare; Lui Maxim Gorki; Pentru internaționala spirituală; Tolstoi; spiritual liber (tradus din « Les Précurseurs »); și Cugătări alese, traduse din cugătarea lui Alphonse Sché, Poveștea unui premiu Nobel, Romain Rolland și Spitteler, « Mișcarea literară », Buc. II (1925), nr. 27 (16 mai), p. IV. — Scrisoarea lui Romain Rolland din 13 feb. 1918, adresată secretarului fundayiei Nobel pentru premiul de literatură, în care susține candidatura lui Karl Spitteler, Dragoste și prietenia. « Rampa », Buc. VIII (1925) nr. 2329 (2 aug.), p. 1. — După cugătarea lui Alphonse Sché.
- Către cei vii. În românește de Myosotis, « Pagini libere », Buc. seria Ia, 1925, nr. 2 (nov.-dec.), p. 23—24.
- Jean Jaurès. In: Jean Jaurès, Pagini alese, Buc. (1925), p. 3—6. (Colecțiunea « Probleme și ideile »).
1926. — Dedicății. La « Jean Christophe » și « Les Précurseurs »; Declarația independenței spiritului; Crîmpea din scrierile lui Romain Rolland; [Răspuns la ancheta:] Adușinea scriitorilor și intelighența față de situația economico-socială după război. « Pagini libere », Buc. Seria II (1926), nr. 3 (ian.), p. 39, 44—45, 58. — Număr omagial.
- Ara pacis. « Ideea universitară » Buc. I (1926), nr. 4 (8 mart.), p. 1. — Articuli datat 15—25 august 1914.
- Dragoste și prietenia. « Rampa », Buc. XI (1926), nr. 2627 (31 iul.), p. 1; nr. 2629 (2 aug.), p. 1; nr. 2630 (4 aug.), p. 1. — După cugătarea lui Alphonse Sché.
- Amorul și prietenia. Trad. de Const. I. Ruracki. Din marile literaturi străine, « Prietenii literare », Buc. I (1926), nr. 13 (15 sept.), p. 16—17. După cugătarea lui Alphonse Sché.
- Muzica. Trad. de M. Grîndea. « Universul literar », Buc. XLII (1926), nr. 49 (5 dec.), p. 13. — După cugătarea lui Alphonse Sché.
- Prefață. In: Panait Istrati, Chira Chiralina. Ed. Iloa. Buc. Adevărul (1926), p. 7—9. — Traducerea prefeței la prima ediție franceză.
1927. — Spiritual lui Romain Rolland, « Adevărul literar și artistic », Buc. VIII (1927), nr. 326 (6 martie), p. 1. — Maximo și cugătări după cugătarea lui Alphonse Sché.

- Cugătări (despre artă). « Adevărul literar și artistic », Buc. VIII (1927), nr. 348 (7 aug.), p. 4. — După cugătarea lui Alphonse Sché.
- Introducere. In: Rabindranath Tagore, Patima iubirii. În românește de Ion Paș. Buc. « Adevărul », 1927, p. 3—6. (Bibl. « Dimineața », nr. 74).
1928. — Există o mișcare literară în Rusia sovietică? — Un schimb de scrisori între R. Rolland și M. Gorki. — « Rampa », Buc. XII (1928), nr. 3097 (23 mai), p. 1. — Traducerea scrisorilor.
- Mesajul lui Romain Rolland către Conferința de la Sommeberg. In: Eugen Reigis, « Internaționala pacifistă », Bazar, « Umanitatea », 1928, p. 8. — Trimis de la Villeneuve (Elveția), la 24 iulie 1928, în cadrul celui de-al cincilea Congres al Poetilor Războiului, la invitația Sontagsberg (Austria), Inere 27—31 iul. 1928.
- Răspunsul lui Romain Rolland la expoziul lui Eugen Reigis. In: Eugen Reigis, « Internaționala pacifistă », Buc. Umanitatea, 1928, p. 9.
1929. — Bonomul Colas Breugnot. [Trad. de N.C.] Cări redact în extrase. « Universul literar », Buc. XIV (1929), nr. 19 (3 mai), p. 303—304.
1932. — Jos războiul! Apelul lui Romain Rolland. « Toc ce publică presa universală », Buc. 1932, nr. 2 (11—18 apr.), p. 4. — Chemare împotriva fascismului cu prietelii asacurii Chinei de către militarii japonezi. După revista « Horizont » din Paris.
1934. — O scrisoare a lui Romain Rolland, « Clocotul », Botoșani, II (1934), nr. 51 (7 sept.), p. 1. — Extrase din scrisoarea către Președintele Roosevelt, în care protestează contra arestării și condamnarilor unor negri.
- Salutul asociației « Amicii URSS » din Franța către asociația « Amicii URSS » din România. « Cuvânt nou », Buc. (1934), nr. 7 (27 oct.), p. 2—3. — Semnează alături de Romain Rolland: Paul Langevin, Paul Villain-Courcier etc. Locul iubirii și al morții. [Fieșă în 12 scene]. Trad. de Emilia N. Ghiulea. Buc. 1934, p. 109.
- [Scrisoarea din 23 dec. 1922 către P. Istrati] In: Panait Istrati, Chira Chiralina, Buc. I. Herz, (1934), p. 7—14. — Se reproduce în facsimil și trad.
- Un Gorki balcanic. In: Panait Istrati, Chira Chiralina, Buc. I. Herz (1934), p. 17—20. — Trad. prefeței la prima ediție franceză.
1935. — Căile artei. « Critica », Buc. I (1935), nr. 2 (14 feb.), p. 2. — Cu o notă introductivă în care se arată că se reproduce prefața tradusă din « Europe » de domnia sa. În care vor fi incluse articolele scrise în ultimii 15 ani.
- « Journal de Moscou » publică o scrisoare adresată de Romain Rolland scriitorilor sovietici. Bazar, « Facla », Buc. 1935.

- XV (1935), nr. 1237 (15 mart.), p. 2. — Fragment din scrisoare.
- Mesajul tineretului. În românește de I. B. « Cuvântul liber », Buc. II (1935), nr. 14 (29 iun.), p. 9. — Din vol: « Quinze ans de combat ».
- Imperialismul colonial. Trad. de Al. N. Măgureanu. Comenarii și Gazeta tineretului, « Pitești I (1935), nr. 1 (3 aug.), p. 1—2. — Din vol: « Quinze ans de combat ».
- Apelul intelectualilor de stînga din Franța. Răspuns intelectualilor fasciști. « Cuvântul liber », Buc. II (1935) nr. 50 (19 oct.), p. 3. — Semnează și R. Rolland. Scriitor european. Bazar, « Umanitatea », Buc. XV (1935), nr. 1453 (29 nov.), p. 2. — Răspuns la ancheta Interpretări de « Nouveaux littéraires ».
- Romain Rolland și spiritul european. « Rampa », Buc. XVIII (1935), nr. 5367 (1 dec.), p. 1 și 4. — Răspunsul la aceeași anchetă.
- În memoria lui Tolstoi. « Cuvântul liber », Buc. III (1935), nr. 5 (7 dec.), p. 6. — Rînduri scrise în oct. 1931 cu ocazia aniversării a 25 de ani de la moartea lui Tolstoi.
1936. — Tineretul și revoluția. Problema tineretului. « Omul liber », Pitești, I (1936), nr. 4 (12 ian.), p. 2—3; nr. 5 (8 mart.), p. 2—3. — Cu o notă introductivă semnată de directorul ziarului, Const. Stănescu.
- Beethoven. Sărbătorirea lui Romain Rolland. « Adevărul literar și artistic », Buc. XV (1936), nr. 792 (19 feb.), p. 3. — Fragmente din « Viața lui Beethoven ».
- Adre trecutul; Apel către populația din Paris. [10 feb. 1934]; Apel către tineri. [Citea la Congresul tineretului din toamna luma contra războiului și fascismului din 1933]; Pentru Torgler. [Apel către la meșterii din Luna-Park pentru sprijin acuzării procesului din Leipzig. în 1933]; Progres și libertate. [Răspuns la ancheta săptămânalului parizian « Vendémiaire », din dec. 1933]. Scrisoare către « Kolnische Zeitung » (14 mai 1933). « Cuvântul liber », Buc. III (1936), nr. 14 (8 feb.), p. 3—4. Număr omagial.
- « Jean Christophe » Sărbătorirea lui Romain Rolland. « Adevărul literar și artistic », Buc. XV (1936), nr. 792 (9 feb.), p. 3—4.
- « Zăgăzirea capelei Sixtine » din « Viața lui Michel-Angelo ».
- Pentru pace indivizibilă. « Cuvântul liber », Buc. III (1936), nr. 17 (29 feb.), p. 7. — Cu titlu de document. « Janitar », Buc. IV (1936), nr. 3 (1 mart.), p. 5. — Scute extrase.
- Cuvinte necesare. Variațiuni. « Cuvântul liber », Buc. III (1936), nr. 20 (21 mart.), p. 8. — Contra fascismului.

- Omăgiu lui Gorki. «Cuvîntul liber», Buc. III (1936), nr. 35 (4 iul.), p. 7. Ateție reacționari (Variagii), «Cuvîntul liber», Buc. III (1936), nr. 40 (8 aug.), p. 8. Fragment din articolul despre evenimentele din Franța de la 14 iulie 1936.
- Să aprîm poporul spaniol! Variagii, «Cuvîntul liber», Buc. III (1936), nr. 47 (26 sept.), p. 8.
- Rînduri despre «în lumea Mediteraneană» Fragment dintr-o scrisoare intimă către Panait Istrati, în: Panait Istrati, în: *Lumea Mediteranei*, Buc., Cartea Românească, (1936), vol. I, p. [7-8].
1937. — *Misoingimism*. Trad. de Dr. J. K., — R. S., «Adevărul literar și artistic» XVIII (1937), nr. 863 (20 iun.), p. 7. — Extrase sub formă de maxime.
- Din «Colas Bruggnon» trad. de Dr. K. «Adevărul literar și artistic», Buc. XVIII (1937), nr. 867 (18 iul.), p. 16; nr. 868 (25 iul.), p. 9. — Extrase sub formă de maxime.
- Spiritul european. În românește de Văcărescu, «Vremuri noi». Brașov, I (1937) nr. 3, p. 1-3. — Răspunsul lui Romain Rolland la ancheta revistei «Les Nouvelles littéraires».
1939. — *Intre Fouché și Robespierre*. Tragedia primului dictator modern, «Faca», Buc. XXIX (1939), nr. 2192 (6 mart.), p. 4. — Fragment din drama «Robespierre».
- Pagini nemuritoare ale lui J. J. Rousseau. Altele și explicate de Romain Rolland, cu un cuvînt introductiv de Ștefan Voineanu, Buc. Socec, [1939], 206 p.
1943. — [Scrisoarea din 23 dec. 1942, către Istrati]. În: Panait Istrati, Chira Chiralină, Buc., Vremea, 1934, p. 7-8.
- Un Gorki balcanic. În: Panait Istrati, Chira Chiralină, Buc., Vremea, 1943, p. 9-11.
1945. — *Umila viață eroică. Căgădări. «Ștețina»*, Buc. II (1945), nr. 100 (4 iul.), p. 2. — După culegerea cu același titlu întocmită de Alphonse Séché.
- *Apel către dîneri*. (Cîtit de Romain Rolland la Congresul internațional din tota lumea contra fascismului din 1933). *Cultura și viața*, «Victoria», Buc. II (1945), nr. 67 (5 ian.), p. 2.
- *Carnet. Cultura și viața*, «Victoria», Buc. II (1945), nr. 67 (5 ian.), p. 2. — Se reproduc scrisorile lui R. Rolland către Stalin, din 21 iulie 1932, rugănd ce fusese la Moscova ca oaspete al lui M. Gorki. Urmează citate din St. Zweig, Pierre Jean Jouve și René Laou despre R. Rolland.
- Romain Rolland despre Franța. *Cultura și viața*, «Victoria», Buc. II (1945), nr. 67 (5 ian.), p. 2. — Scrisoare scurte.
- Răspuns la o anchetă a revistei «Vandaliere», «Orizont», Buc. I (1945), nr. 5 (15 ian.), p. 2. — Răspunsul din dec. 1935.
- [Despre M. Gorki, Reflecții], «Voe nou», Buc. I (1945), nr. 24, (13 ian.), p. 2.
- Despre Lenin. *Cultura și viața*, «Victoria», Buc. II (1945), nr. 154 (25 apr.), p. 2.
- [Despre H. Barbusse], Obiectiv, «România liberă», Buc. III (1945), nr. 330 (1 sept.), p. 2.
- Romain Rolland și Uniunea Sovietică. [Texte alese. Trad. și studii de] Eugen Leșcu, Buc., Veritas, 1945. — Stat reprodus următoarele texte: *Către Rusia liberă și liberatoare*, 1917; *Către frații noștri din Rusia contra blocusului de înfometare* 1919; *La moartea lui Lenin*, 1924; *Răspuns la invitația «Voks»-ului, pentru serbările cînte de a zecea aniversării a Revoluției din Octombrie*, 1927; *Tineretul și revoluția*, 1927; *Răspuns lui Constantin Balmont și lui Ivan Bunin*, 1928; *Pierderea păcii*, 1930; *Scrisoare către Uniunea Sovietică*, 1930; *Scrisoare către Sergiu Radin despre «materialismul» comunist*, 1931; *Salut lui Gorki*, 1931; *Către primul «udarnic al Republicii universale» a muncii, salutul unui camarad francez*, 1931; *Congresul internațional de la Amsterdam contra războiului și fascismului I. Patria este în primejdie*, 11. *Importiva războiului, scrișgîndu-l IIII. Declarația citită la tuturor partidelor contra războiului*, 27-29 aug. 1932. Pentru cine scriu?, 1933; *Lenin. Arta și acțiunea*, 1934; *Fascismul e dușmanul nostru I. Trebuie să-l zdrobim*, 1934; *Prin revoluția, la pace*, 1935; *Notă scriitorului în societatea de artiști*, 1935; *Vom merge mai departe*, 1935; *Dintr-o scrisoare către Eugen Relgis* (publicată în Vol. 1945), 1945.
- *Viata lui Michel-Angelo*. Traducere de Mia Constantinescu-Iași. Buc., Forum, [1945], 222 p.
- *Lenin, arta și acțiunea («Tovarăși de drum»)*, 1935. *Cultura și viața*, «Ștețina», Buc. XVII (1946), seria III, nr. 428 (19 ian.), p. 2.
- *În memoria unui prieten. «Voe nou»*, Buc. II (1946), nr. 28 (15 iun.), p. 2. — Despre Gorki.
- *În memoria unui prieten. Măsurii despre Gorki*, Trad. de T. Berindei, «Voe nou» Buc. II (1946), nr. 28 (15 iun.), p. 2.
- *Despre Maxim Gorki. Chenarul paginii a doua. «România liberă»*, Buc. III (1946), nr. 565 (17 iun.), p. 2.
- *Despre Gorki. «Ștețina»*, Buc. XVI (1946), seria III, nr. 551 (19 iun.), p. 2. — Cu ocazia împlinirii a 10 ani de la moartea lui.
- *Viata lui Beethoven*. Trad. de A. de Herz, Buc., Ed. de Stat, 1946, [105-107] p. (Bibliotecă de buzunar, 12).
1947. — *În memoria de jurnal. Trad. de Mioara Flăgăreanu, «Contemporanul»* Buc. II (1947), nr. 16 (9 ian.), p. 3.
- *Clătorie în țara muzicii*. În românește de Silvan Iosifescu. Buc., Ed. de Stat, 1947, 120 p. (Bibliotecă de buzunar, 50) — Cuprinde: *Portretul lui Haendel*; *Viata muzicală a unui amator englez în timpul lui Charles II*; *Hugo Wolf*.
- *Legenda lui Ulenspiegel*. În: Charles de Coster: *Legenda lui Ulenspiegel și lui Lamme Goedzak* în cîntec și în proză, Tâlcuire de Ioachim Botez, Buc., Ed. de Stat, 1947, p. 5-16.
1948. — *Vom fi un munte în mișcare. «România liberă»*, Buc. VI (1948), nr. 1056 (30 ian.), p. 2. — Fragment tradus din «L'âme enchançée».
- *Viapă lui Beethoven*. Trad. de A. de Herz, Ed. a II-a, Buc., Ed. de Stat, 1948, [105-107] p. (Bibliotecă de buzunar, 12).
1949. — *Îmîi vrăjiti*. În românește de Vera Călin și Silvan Iosifescu. Vol. I-IV. Buc., Ed. de Stat, 1949-1950, 4 vol.
1955. — Pentru cine scriu? Articole și evocări. În românește de Lili Soara, Buc., ESPLA, (1955), 85 [87] p. (Mica bibliotecă critică).
- Cuprinde: *Notă bibliobibliografică*; *Pentru cine scriu?*; *Otrava idealismului*; *Bătrînul Orfeu*; *Victor Hugo*; *Cleova cîntate despre Shakespeare*; *Teatrul burghiez*; *Teatrul nou*; *Precurșorii teatrului poporului*; *Teatrul nou*; *Condițiile morale*; *Noce*.
- Prefață. În: Charles de Coster, *Legenda și îndrăgii vitejești, vasele și glorioase ale lui Ulenspiegel și Lamme Goedzak* în tinuturile Flandrei și aiaure, În românește de Ioachim Botez, Buc., ESPLA, 1955, p. 5-17. (Clasici literaturii universale).
1957. — Pentru frații noștri din Rusia. Importiva blocului de informație. Răspuns la o anchetă adresată de Voks cu ocazia festivităților celei de a X-a aniversări a Revoluției din Octombrie. Într-o scrisoare URSS. În românește de Leonida Hossu, «Secolul XX», Buc., 1957, nr. 3, p. 19-21.
- *Cum vorbim despre Lenin*. «Voe nou» Buc. XIII (1957), nr. 16 (19 apr.), p. 3.
- URSS în conștiința veacului. «Ștețina tineretului», Buc. XII (1957), nr. 2643 (6 nov.), p. 3.
- În Jean Christophe. În românește de Oscar Lemnaru. Cu o prefață de Dumitru Hincu. Vol. I-III. Buc., ESPLA, 1958-1958, 3 vol. (Clasici literaturii universale).
- Un Gorki balcanic. În: Panait Istrati, Chira Chiralină și alte povestiri. Prefață de Ion Roman. [Buc.], ESPLA, 1957, p. 23-24.
- *Viata lui Beethoven*. În românește de Ovidiu Constantinescu. [Cuvînt înainte de Andrei Tudor]. Buc., Ed. Tineretului, 1957, 103 [105] p. — 8 f. pl. (Oameni de seamă). — Cu prefețele lui R. Rolland din 1903 și din 1927.
1958. — *Colas Bruggnon*. În românește de Al. Hodoș. Buc., ESPLA 1958, 266, — 269] p. + 1 portret. (Bibliotecă pentru copii). Prefață. În: Charles de Coster, *Legenda și îndrăgii vitejești, vasele și glorioase ale lui Ulenspiegel și Lamme Goedzak* în tinuturile Flandrei și aiaure. În românește de Ioachim Botez. Buc., ESPLA, 1958, p. 5-17. (Clasici literaturii universale).
1959. — *Către Rusia liberă și liberatoare*, 15 ani de la moartea lui Romain Rolland. Buc., ESPLA, 1959, nr. 12, (dec.), p. 61-62. — *Pagini scrise în martie 1935, ca răspuns la o anchetă a «Asociației scriitorilor și artiștilor revoluționari» și publicate în «Commune» Paris*, mai 1935.
- *Rolul scriitorului în societatea de azi*. 15 ani de la moartea lui Romain Rolland. «Viata Românească», Buc. XII (1959), nr. 12, (dec.), p. 61-62. — *Pagini scrise în martie 1935, ca răspuns la o anchetă a «Asociației scriitorilor și artiștilor revoluționari» și publicate în «Commune» Paris*, mai 1935.
1960. — *Din corespondența cu Panait Istrati, 1921-1935*. În: Nicolae Iuliu, Noutăți și cînt de scrisori inedite ale lui Romain Rolland «Revista de filologie română și germanică», Buc. IV (1960), nr. 1, p. 111-137. — În afară de extrase reproduse în textul studiului, în original și traducere, sînt publicate în anexă integral șapte scrisori.
- *Îmîi vrăjiti*. În românește de Vera Călin și Silvan Iosifescu. Vol. I-III. Buc., ESPLA, 1960, 3 vol. (Clasici literaturii universale).
1962. — *Beethoven. Marile epoci creatoare*. De E. Eroica la Apassionata. Trad. din limba franceză de Leșia Papu și N. Parosescu. Buc., Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din RPR, 1962, 279 [283] p. + 2 p. - pl. + 2 f. facsimil.
- *Un Gorki balcanic*. În: Panait Istrati, Chira Chiralină, Buc., Ed. pt. literatură, 1962, 10 p.
- *Jean Christophe*. În românește de Oscar Lemnaru. Ed. a II-a. Vol. I-III. Buc., Ed. pt. literatură universală, 1962, 3 vol. 247, 248 și 249 p. — Tudor Vianu, Dicționar de maxime comentat. Buc., Ed. Științifică, 1962, p. 36, 55, 139, 177. — Din Jean Christophe, III, *La vie de Beethoven*. Clămbău, Jurnal.
- *Jean Christophe*. În românește de Oscar Lemnaru. Ed. a II-a. Vol. I-III. Buc., Ed. pt. literatură universală, 1962, 3 vol. 247, 248 și 249 p. — Tudor Vianu, Dicționar de maxime comentat. Buc., Ed. Științifică, 1962, p. 36, 55, 139, 177. — Din Jean Christophe, III, *La vie de Beethoven*. Clămbău, Jurnal.
1963. — *Jean Christophe*. În românește de Oscar Lemnaru. Cu o prefață de Dumitru Hincu. Vol. I-III. Buc., ESPLA, 1958-1958, 3 vol. (Clasici literaturii universale).
- Un Gorki balcanic. În: Panait Istrati, Chira Chiralină și alte povestiri. Prefață de Ion Roman. [Buc.], ESPLA, 1957, p. 23-24.
- *Viata lui Beethoven*. În românește de Ovidiu Constantinescu. [Cuvînt înainte de Andrei Tudor]. Buc., Ed. Tineretului, 1957, 103 [105] p. — 8 f. pl. (Oameni de seamă). — Cu prefețele lui R. Rolland din 1903 și din 1927.
1964. — *Colas Bruggnon*. În românește de Al. Hodoș. Buc., ESPLA 1958, 266, — 269] p. + 1 portret. (Bibliotecă pentru copii). Prefață. În: Charles de Coster, *Legenda și îndrăgii vitejești, vasele și glorioase ale lui Ulenspiegel și Lamme Goedzak* în tinuturile Flandrei și aiaure. În românește de Ioachim Botez. Buc., ESPLA, 1958, p. 5-17. (Clasici literaturii universale).
1965. — *Către Rusia liberă și liberatoare*, 15 ani de la moartea lui Romain Rolland. Buc., ESPLA, 1965, nr. 12, (dec.), p. 61-62. — *Pagini scrise în martie 1935, ca răspuns la o anchetă a «Asociației scriitorilor și artiștilor revoluționari» și publicate în «Commune» Paris*, mai 1935.
- *Rolul scriitorului în societatea de azi*. 15 ani de la moartea lui Romain Rolland. «Viata Românească», Buc. XII (1959), nr. 12, (dec.), p. 61-62. — *Pagini scrise în martie 1935, ca răspuns la o anchetă a «Asociației scriitorilor și artiștilor revoluționari» și publicate în «Commune» Paris*, mai 1935.
1966. — *Din corespondența cu Panait Istrati, 1921-1935*. În: Nicolae Iuliu, Noutăți și cînt de scrisori inedite ale lui Romain Rolland «Revista de filologie română și germanică», Buc. IV (1960), nr. 1, p. 111-137. — În afară de extrase reproduse în textul studiului, în original și traducere, sînt publicate în anexă integral șapte scrisori.
- *Îmîi vrăjiti*. În românește de Vera Călin și Silvan Iosifescu. Vol. I-III. Buc., ESPLA, 1960, 3 vol. (Clasici literaturii universale).
1967. — *Beethoven. Marile epoci creatoare*. De E. Eroica la Apassionata. Trad. din limba franceză de Leșia Papu și N. Parosescu. Buc., Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din RPR, 1967, 279 [283] p. + 2 p. - pl. + 2 f. facsimil.
- *Un Gorki balcanic*. În: Panait Istrati, Chira Chiralină, Buc., Ed. pt. literatură, 1962, 10 p.
- *Jean Christophe*. În românește de Oscar Lemnaru. Ed. a II-a. Vol. I-III. Buc., Ed. pt. literatură universală, 1962, 3 vol. 247, 248 și 249 p. — Tudor Vianu, Dicționar de maxime comentat. Buc., Ed. Științifică, 1962, p. 36, 55, 139, 177. — Din Jean Christophe, III, *La vie de Beethoven*. Clămbău, Jurnal.
- *Jean Christophe*. În românește de Oscar Lemnaru. Cu o prefață de Dumitru Hincu. Vol. I-III. Buc., ESPLA, 1958-1958, 3 vol. (Clasici literaturii universale).
- Un Gorki balcanic. În: Panait Istrati, Chira Chiralină și alte povestiri. Prefață de Ion Roman. [Buc.], ESPLA, 1957, p. 23-24.
- *Viata lui Beethoven*. În românește de Ovidiu Constantinescu. [Cuvînt înainte de Andrei Tudor]. Buc., Ed. Tineretului, 1957, 103 [105] p. — 8 f. pl. (Oameni de seamă). — Cu prefețele lui R. Rolland din 1903 și din 1927.
1968. — *Colas Bruggnon*. În românește de Al. Hodoș. Buc., ESPLA 1958, 266, — 269] p. + 1 portret. (Bibliotecă pentru copii). Prefață. În: Charles de Coster, *Legenda și îndrăgii vitejești, vasele și glorioase ale lui Ulenspiegel și Lamme Goedzak* în tinuturile Flandrei și aiaure. În românește de Ioachim Botez. Buc., ESPLA, 1958, p. 5-17. (Clasici literaturii universale).
1969. — *Către Rusia liberă și liberatoare*, 15 ani de la moartea lui Romain Rolland. Buc., ESPLA, 1969, nr. 12, (dec.), p. 61-62. — *Pagini scrise în martie 1935, ca răspuns la o anchetă a «Asociației scriitorilor și artiștilor revoluționari» și publicate în «Commune» Paris*, mai 1935.
- *Rolul scriitorului în societatea de azi*. 15 ani de la moartea lui Romain Rolland. «Viata Românească», Buc. XII (1959), nr. 12, (dec.), p. 61-62. — *Pagini scrise în martie 1935, ca răspuns la o anchetă a «Asociației scriitorilor și artiștilor revoluționari» și publicate în «Commune» Paris*, mai 1935.
1970. — *Din corespondența cu Panait Istrati, 1921-1935*. În: Nicolae Iuliu, Noutăți și cînt de scrisori inedite ale lui Romain Rolland «Revista de filologie română și germanică», Buc. IV (1960), nr. 1, p. 111-137. — În afară de extrase reproduse în textul studiului, în original și traducere, sînt publicate în anexă integral șapte scrisori.
- *Îmîi vrăjiti*. În românește de Vera Călin și Silvan Iosifescu. Vol. I-III. Buc., ESPLA, 1960, 3 vol. (Clasici literaturii universale).
1971. — *Beethoven. Marile epoci creatoare*. De E. Eroica la Apassionata. Trad. din limba franceză de Leșia Papu și N. Parosescu. Buc., Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din RPR, 1967, 279 [283] p. + 2 p. - pl. + 2 f. facsimil.
- *Un Gorki balcanic*. În: Panait Istrati, Chira Chiralină, Buc., Ed. pt. literatură, 1962, 10 p.
- *Jean Christophe*. În românește de Oscar Lemnaru. Ed. a II-a. Vol. I-III. Buc., Ed. pt. literatură universală, 1962, 3 vol. 247, 248 și 249 p. — Tudor Vianu, Dicționar de maxime comentat. Buc., Ed. Științifică, 1962, p. 36, 55, 139, 177. — Din Jean Christophe, III, *La vie de Beethoven*. Clămbău, Jurnal.
- *Jean Christophe*. În românește de Oscar Lemnaru. Cu o prefață de Dumitru Hincu. Vol. I-III. Buc., ESPLA, 1958-1958, 3 vol. (Clasici literaturii universale).
- Un Gorki balcanic. În: Panait Istrati, Chira Chiralină și alte povestiri. Prefață de Ion Roman. [Buc.], ESPLA, 1957, p. 23-24.
- *Viata lui Beethoven*. În românește de Ovidiu Constantinescu. [Cuvînt înainte de Andrei Tudor]. Buc., Ed. Tineretului, 1957, 103 [105] p. — 8 f. pl. (Oameni de seamă). — Cu prefețele lui R. Rolland din 1903 și din 1927.
1972. — *Colas Bruggnon*. În românește de Al. Hodoș. Buc., ESPLA 1958, 266, — 269] p. + 1 portret. (Bibliotecă pentru copii). Prefață. În: Charles de Coster, *Legenda și îndrăgii vitejești, vasele și glorioase ale lui Ulenspiegel și Lamme Goedzak* în tinuturile Flandrei și aiaure. În românește de Ioachim Botez. Buc., ESPLA, 1958, p. 5-17. (Clasici literaturii universale).
1973. — *Către Rusia liberă și liberatoare*, 15 ani de la moartea lui Romain Rolland. Buc., ESPLA, 1973, nr. 12, (dec.), p. 61-62. — *Pagini scrise în martie 1935, ca răspuns la o anchetă a «Asociației scriitorilor și artiștilor revoluționari» și publicate în «Commune» Paris*, mai 1935.
- *Rolul scriitorului în societatea de azi*. 15 ani de la moartea lui Romain Rolland. «Viata Românească», Buc. XII (1959), nr. 12, (dec.), p. 61-62. — *Pagini scrise în martie 1935, ca răspuns la o anchetă a «Asociației scriitorilor și artiștilor revoluționari» și publicate în «Commune» Paris*, mai 1935.
1974. — *Din corespondența cu Panait Istrati, 1921-1935*. În: Nicolae Iuliu, Noutăți și cînt de scrisori inedite ale lui Romain Rolland «Revista de filologie română și germanică», Buc. IV (1960), nr. 1, p. 111-137. — În afară de extrase reproduse în textul studiului, în original și traducere, sînt publicate în anexă integral șapte scrisori.
- *Îmîi vrăjiti*. În românește de Vera Călin și Silvan Iosifescu. Vol. I-III. Buc., ESPLA, 1960, 3 vol. (Clasici literaturii universale).
1975. — *Beethoven. Marile epoci creatoare*. De E. Eroica la Apassionata. Trad. din limba franceză de Leșia Papu și N. Parosescu. Buc., Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din RPR, 1967, 279 [283] p. + 2 p. - pl. + 2 f. facsimil.
- *Un Gorki balcanic*. În: Panait Istrati, Chira Chiralină, Buc., Ed. pt. literatură, 1962, 10 p.
- *Jean Christophe*. În românește de Oscar Lemnaru. Ed. a II-a. Vol. I-III. Buc., Ed. pt. literatură universală, 1962, 3 vol. 247, 248 și 249 p. — Tudor Vianu, Dicționar de maxime comentat. Buc., Ed. Științifică, 1962, p. 36, 55, 139, 177. — Din Jean Christophe, III, *La vie de Beethoven*. Clămbău, Jurnal.
- *Jean Christophe*. În românește de Oscar Lemnaru. Cu o prefață de Dumitru Hincu. Vol. I-III. Buc., ESPLA, 1958-1958, 3 vol. (Clasici literaturii universale).
- Un Gorki balcanic. În: Panait Istrati, Chira Chiralină și alte povestiri. Prefață de Ion Roman. [Buc.], ESPLA, 1957, p. 23-24.
- *Viata lui Beethoven*. În românește de Ovidiu Constantinescu. [Cuvînt înainte de Andrei Tudor]. Buc., Ed. Tineretului, 1957, 103 [105] p. — 8 f. pl. (Oameni de seamă). — Cu prefețele lui R. Rolland din 1903 și din 1927.
1976. — *Colas Bruggnon*. În românește de Al. Hodoș. Buc., ESPLA 1958, 266, — 269] p. + 1 portret. (Bibliotecă pentru copii). Prefață. În: Charles de Coster, *Legenda și îndrăgii vitejești, vasele și glorioase ale lui Ulenspiegel și Lamme Goedzak* în tinuturile Flandrei și aiaure. În românește de Ioachim Botez. Buc., ESPLA, 1958, p. 5-17. (Clasici literaturii universale).
1977. — *Către Rusia liberă și liberatoare*, 15 ani de la moartea lui Romain Rolland. Buc., ESPLA, 1977, nr. 12, (dec.), p. 61-62. — *Pagini scrise în martie 1935, ca răspuns la o anchetă a «Asociației scriitorilor și artiștilor revoluționari» și publicate în «Commune» Paris*, mai 1935.
- *Rolul scriitorului în societatea de azi*. 15 ani de la moartea lui Romain Rolland. «Viata Românească», Buc. XII (1959), nr. 12, (dec.), p. 61-62. — *Pagini scrise în martie 1935, ca răspuns la o anchetă a «Asociației scriitorilor și artiștilor revoluționari» și publicate în «Commune» Paris*, mai 1935.
1978. — *Din corespondența cu Panait Istrati, 1921-1935*. În: Nicolae Iuliu, Noutăți și cînt de scrisori inedite ale lui Romain Rolland «Revista de filologie română și germanică», Buc. IV (1960), nr. 1, p. 111-137. — În afară de extrase reproduse în textul studiului, în original și traducere, sînt publicate în anexă integral șapte scrisori.
- *Îmîi vrăjiti*. În românește de Vera Călin și Silvan Iosifescu. Vol. I-III. Buc., ESPLA, 1960, 3 vol. (Clasici literaturii universale).
1979. — *Beethoven. Marile epoci creatoare*. De E. Eroica la Apassionata. Trad. din limba franceză de Leșia Papu și N. Parosescu. Buc., Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din RPR, 1967, 279 [283] p. + 2 p. - pl. + 2 f. facsimil.
- *Un Gorki balcanic*. În: Panait Istrati, Chira Chiralină, Buc., Ed. pt. literatură, 1962, 10 p.
- *Jean Christophe*. În românește de Oscar Lemnaru. Ed. a II-a. Vol. I-III. Buc., Ed. pt. literatură universală, 1962, 3 vol. 247, 248 și 249 p. — Tudor Vianu, Dicționar de maxime comentat. Buc., Ed. Științifică, 1962, p. 36, 55, 139, 177. — Din Jean Christophe, III, *La vie de Beethoven*. Clămbău, Jurnal.
- *Jean Christophe*. În românește de Oscar Lemnaru. Cu o prefață de Dumitru Hincu. Vol. I-III. Buc., ESPLA, 1958-1958, 3 vol. (Clasici literaturii universale).
- Un Gorki balcanic. În: Panait Istrati, Chira Chiralină și alte povestiri. Prefață de Ion Roman. [Buc.], ESPLA, 1957, p. 23-24.
- *Viata lui Beethoven*. În românește de Ovidiu Constantinescu. [Cuvînt înainte de Andrei Tudor]. Buc., Ed. Tineretului, 1957, 103 [105] p. — 8 f. pl. (Oameni de seamă). — Cu prefețele lui R. Rolland din 1903 și din 1927.
1980. — *Colas Bruggnon*. În românește de Al. Hodoș. Buc., ESPLA 1958, 266, — 269] p. + 1 portret. (Bibliotecă pentru copii). Prefață. În: Charles de Coster, *Legenda și îndrăgii vitejești, vasele și glorioase ale lui Ulenspiegel și Lamme Goedzak* în tinuturile Flandrei și aiaure. În românește de Ioachim Botez. Buc., ESPLA, 1958, p. 5-17. (Clasici literaturii universale).
1981. — *Către Rusia liberă și liberatoare*, 15 ani de la moartea lui Romain Rolland. Buc., ESPLA, 1981, nr. 12, (dec.), p. 61-62. — *Pagini scrise în martie 1935, ca răspuns la o anchetă a «Asociației scriitorilor și artiștilor revoluționari» și publicate în «Commune» Paris*, mai 1935.
- *Rolul scriitorului în societatea de azi*. 15 ani de la moartea lui Romain Rolland. «Viata Românească», Buc. XII (1959), nr. 12, (dec.), p. 61-62. — *Pagini scrise în martie 1935, ca răspuns la o anchetă a «Asociației scriitorilor și artiștilor revoluționari» și publicate în «Commune» Paris*, mai 1935.
1982. — *Din corespondența cu Panait Istrati, 1921-1935*. În: Nicolae Iuliu, Noutăți și cînt de scrisori inedite ale lui Romain Rolland «Revista de filologie română și germanică», Buc. IV (1960), nr. 1, p. 111-137. — În afară de extrase reproduse în textul studiului, în original și traducere, sînt publicate în anexă integral șapte scrisori.
- *Îmîi vrăjiti*. În românește de Vera Călin și Silvan Iosifescu. Vol. I-III. Buc., ESPLA, 1960, 3 vol. (Clasici literaturii universale).
1983. — *Beethoven. Marile epoci creatoare*. De E. Eroica la Apassionata. Trad. din limba franceză de Leșia Papu și N. Parosescu. Buc., Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din RPR, 1967, 279 [283] p. + 2 p. - pl. + 2 f. facsimil.
- *Un Gorki balcanic*. În: Panait Istrati, Chira Chiralină, Buc., Ed. pt. literatură, 1962, 10 p.
- *Jean Christophe*. În românește de Oscar Lemnaru. Ed. a II-a. Vol. I-III. Buc., Ed. pt. literatură universală, 1962, 3 vol. 247, 248 și 249 p. — Tudor Vianu, Dicționar de maxime comentat. Buc., Ed. Științifică, 1962, p. 36, 55, 139, 177. — Din Jean Christophe, III, *La vie de Beethoven*. Clămbău, Jurnal.
- *Jean Christophe*. În românește de Oscar Lemnaru. Cu o prefață de Dumitru Hincu. Vol. I-III. Buc., ESPLA, 1958-1958, 3 vol. (Clasici literaturii universale).
- Un Gorki balcanic. În: Panait Istrati, Chira Chiralină și alte povestiri. Prefață de Ion Roman. [Buc.], ESPLA, 1957, p. 23-24.
- *Viata lui Beethoven*. În românește de Ovidiu Constantinescu. [Cuvînt înainte de Andrei Tudor]. Buc., Ed. Tineretului, 1957, 103 [105] p. — 8 f. pl. (Oameni de seamă). — Cu prefețele lui R. Rolland din 1903 și din 1927.
1984. — *Colas Bruggnon*. În românește de Al. Hodoș. Buc., ESPLA 1958, 266, — 269] p. + 1 portret. (Bibliotecă pentru copii). Prefață. În: Charles de Coster, *Legenda și îndrăgii vitejești, vasele și glorioase ale lui Ulenspiegel și Lamme Goedzak* în tinuturile Flandrei și aiaure. În românește de Ioachim Botez. Buc., ESPLA, 1958, p. 5-17. (Clasici literaturii universale).
1985. — *Către Rusia liberă și liberatoare*, 15 ani de la moartea lui Romain Rolland. Buc., ESPLA, 1985, nr. 12, (dec.), p. 61-62. — *Pagini scrise în martie 1935, ca răspuns la o anchetă a «Asociației scriitorilor și artiștilor revoluționari» și publicate în «Commune» Paris*, mai 1935.
- *Rolul scriitorului în societatea de azi*. 15 ani de la moartea lui Romain Rolland. «Viata Românească», Buc. XII (1959), nr. 12, (dec.), p. 61-62. — *Pagini scrise în martie 1935, ca răspuns la o anchetă a «Asociației scriitorilor și artiștilor revoluționari» și publicate în «Commune» Paris*, mai 1935.
1986. — *Din corespondența cu Panait Istrati, 1921-1935*. În: Nicolae Iuliu, Noutăți și cînt de scrisori inedite ale lui Romain Rolland «Revista de filologie română și germanică», Buc. IV (1960), nr. 1, p. 111-137. — În afară de extrase reproduse în textul studiului, în original și traducere, sînt publicate în anexă integral șapte scrisori.
- *Îmîi vrăjiti*. În românește de Vera Călin și Silvan Iosifescu. Vol. I-III. Buc., ESPLA, 1960, 3 vol. (Clasici literaturii universale).
1987. — *Beethoven. Marile epoci creatoare*. De E. Eroica la Apassionata. Trad. din limba franceză de Leșia Papu și N. Parosescu. Buc., Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din RPR, 1967, 279 [283] p. + 2 p. - pl. + 2 f. facsimil.
- *Un Gorki balcanic*. În: Panait Istrati, Chira Chiralină, Buc., Ed. pt. literatură, 1962, 10 p.
- *Jean Christophe*. În românește de Oscar Lemnaru. Ed. a II-a. Vol. I-III. Buc., Ed. pt. literatură universală, 1962, 3 vol. 247, 248 și 249 p. — Tudor Vianu, Dicționar de maxime comentat. Buc., Ed. Științifică, 1962, p. 36, 55, 139, 177. — Din Jean Christophe, III, *La vie de Beethoven*. Clămbău, Jurnal.
- *Jean Christophe*. În românește de Oscar Lemnaru. Cu o prefață de Dumitru Hincu. Vol. I-III. Buc., ESPLA, 1958-1958, 3 vol. (Clasici literaturii universale).
- Un Gorki balcanic. În: Panait Istrati, Chira Chiralină și alte povestiri. Prefață de Ion Roman. [Buc.], ESPLA, 1957, p. 23-24.
- *Viata lui Beethoven*. În românește de Ovidiu Constantinescu. [Cuvînt înainte de Andrei Tudor]. Buc., Ed. Tineretului, 1957, 103 [105] p. — 8 f. pl. (Oameni de seamă). — Cu prefețele lui R. Rolland din 1903 și din 1927.
1988. — *Colas Bruggnon*. În românește de Al. Hodoș. Buc., ESPLA 1958, 266, — 269] p. + 1 portret. (Bibliotecă pentru copii). Prefață. În: Charles de Coster, *Legenda și îndrăgii vitejești, vasele și glorioase ale lui Ulenspiegel și Lamme Goedzak* în tinuturile Flandrei și aiaure. În românește de Ioachim Botez. Buc., ESPLA, 1958, p. 5-17. (Clasici literaturii universale).
1989. — *Către Rusia liberă și liberatoare*, 15 ani de la moartea lui Romain Rolland. Buc., ESPLA, 1989, nr. 12, (dec.), p. 61-62. — *Pagini scrise în martie 1935, ca răspuns la o anchetă a «Asociației scriitorilor și artiștilor revoluționari» și publicate în «Commune» Paris*, mai 1935.
-

- Buc., Ed. pentru literatură universală, 1964, 3 vol.
- Scumpă Sfeșă. Scrieri adreseate Sefei Bersolini Guerrieri-Gonzaga (1904-1932). Trad. și note de C. Borănescu-Lahovary. Prefață de Ion Iancu. Buc., Ed. pentru literatură, 1964, 451-253 p.
- 1965.— Beehoven. Marile epoci creatoare. Cînteul învinții (Lissa Solomnis și ultimele Sonate). (Trad. din limba franceză de Nico-

lae Paracescu și Letiția Făpu). Buc., Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din RFR, 1965, 464 (165) p. cu note muzicale + 3 f. pl.

Beehoven. Marile epoci creatoare. Căderea întreprinderii. I. Simfonia IX-a. (Trad. din limba franceză de Nicolae Paracescu și Letiția Făpu). Buc., Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S. România, 1965, 1551-1553 p. cu ilustr. + 2 f. pl.

ECOURI ROMÂNEȘTI ALE VIETII ȘI OPEREI LUI ROMAIN ROLLAND

- 1913.— Rd. S. Romain Rolland: Jean Christophe, Paris, Ollendorff, 1912. Recenzi. «Viata românească», Iași VIII (1913), nr. 9 (sept.), p. 309-390.
- 1914.— Rd. S. Paul Seippel: Romain Rolland. L'homme et l'oeuvre. Paris, Ollendorff, 1900 p. Recenzi. «Viata românească», Iași IX (1914), nr. 10-12 (oct.—dec.), p. 321-322.
- 1919.— Golection. Gola. Manifestul lui Romain Rolland. «Chemarea», Buc. II (1919), nr. 49 (14 iul.), p. 2. — În favoarea apelului antirăzboinic, publicat în ziarul parizian «L'Humanité».
- Id. Apelu lui Romain Rolland «Însemnări literare», Iași I (1919), nr. 25 (3 aug.), p. 16-17. — Articol redacțional.
- Id. «Romain Rolland: Au dessus de la mêlée. Cronica literară», Cuvîntul, Buc. I (1919), nr. 14 (23 nov.), p. 28.
- Betez, Octov. Ultima operă a lui Romain Rolland. «Însemnări literare», Iași I (1919), nr. 43 (7 dec.), p. 12-14. — Romanul «Colas Breugnot».
- Id. Cîntec poeziei Romain Rolland. «Iași socialist», Iași I (1919), nr. 3 (14 dec.), p. 2-3.
- Golection. Gola. Manifestul lui Romain Rolland. În: Gala Golection: O lume nouă, Buc. Ed. Cogenera, 1919, p. 91-95. — Se reproduce textul din «Chemarea».
- 1920.— Ghiulea, C. R. «Les précurseurs» de Romain Rolland în ziarul «L'Humanité», Paris, 1920. Recenzi. Umanitarism «Umanitatea», Iași I (1920), nr. 1 (iun.), p. 49-51.
- Ghiulea, C. R. Romain Rolland: Liliu. Ed. libr. Ollendorff, Paris. A zecea ediție. Ilustrații de Frans Masereel. Recenzi. Literatura «Umanitatea», Iași I (1920), nr. 2 (iul.), p. 110-113.
- Betez, Octov. Romain Rolland: Liliu. Paris, Ollendorff. «Viata românească», Iași XII (1920), nr. 8 (aug.), p. 455-456.
- Cocșu, N. D. «Clarambaul, istoria unei conștiințe libere în vremea războaielor», de Romain Rolland. «Chemarea», Buc. II (1920), nr. 503 (31 oct.), p. 1.
- Culea, Ap. D. Defecțele școlare. În: Istoria lui Romain Rolland. «Lumina», Buc., XI (1920), nr. 1 (oct.), p. 44-47. — Cu reproducerea unui fragment din «Liliu».
- Filotei, Eug. P. I. Jouve: Romain Rolland vivait 1914-1919. Libr. Ollendorff, Paris

1920. Recenzi. «Viata românească», Iași XII (1920), nr. 8 (oct.), p. 308-309.

Id. Ionescu, G. Romain Rolland un apologist al viietii. Conferința la Sibropene. «Ideea europeană», Buc. II (1920), nr. 53 (7-14 nov.), p. 2. — Rezumatul conferinței.

Id. Șoene, Tudor. Romain Rolland: Clarambaul, histoire d'une conscience libre pendant la guerre. Paris, Ollendorff, 1920. Recenzi. «Viata românească», Iași XII (1920), nr. 9 (nov.), p. 457-459.

Id. Grescu, G. «Colas Breugnot» de Romain Rolland. Paris, Paul Ollendorff. Literatura, «Luceafărul», Buc. 1920, nr. 8-9, p. 121-122.

Sanielevici, H. Dintre-o scrisoare către Romain Rolland. În: H. Sanielevici, Noi studii critice, Buc. Socec, 1920, p. 1-32.

Cu răspunsul lui R. Rolland, adresat persoanei care i-a transmis, în Elveția, scrisoarea lui H. Sanielevici.

1921.— L. Romain Rolland. Copilăria și viața marelui scriitor. «Rampa», Buc. V (1921), nr. 98 (24 feb.), p. 3.

Morghito, E. Deutsches Volkstheater. «Va veni vremea...», piesă în trei acte de Romain Rolland. Cronica vineziei, «Rampa», Buc. V (1921), nr. 1061 (12 mai), p. 2.

Negru, N. «Clarambaul» de Romain Rolland. Cronica literară, «Viata românească», Iași XIII (1921), nr. 5 (mai) p. 260-267.

Dumbrăveanu, A. Romain Rolland în Austria. Din carnetul vremii. «Rampa», Buc. V (1921), nr. 1150 (28 aug.), p. 2-3.

1922.— C.J. A propos de Rollandisme. Întemări. «Ideea europeană», Buc. III (1922), nr. 126 (feb.), p. 3.

Despre ideile lui H. Barbuse și R. Rolland privind chemarea socială a artei.

1923.— Sanielevici, H. Romain Rolland: Pierre et Sylvie. «Adevărul literar și artistic», Buc. IV (1923), nr. 125 (15 apr.), p. 1-19.

Id. 141 (5 aug.), p. 3-4.

Weiss, Aureliu. Opera lui Romain Rolland. «Viata românească», Iași XV (1923), nr. 4 (apr.), p. 32-46.

1924.— Sanielevici, H. Romain Rolland: Mahatma Gandhi. «Adevărul literar și artistic», Buc. V (1924), nr. 172 (23 mart.), p. 1-2; nr. 173 (30 mart.), p. 2.

Istrati, Fanit. Între neam și umanitate. «Adevărul literar și artistic», Buc. V (1924), nr. 198 (24 sept.), p. 3.

Despre reeragera lui R. Rolland în Elveția și despre credința lui în ideea de internaționalism.

Betez, Octov. Romain Rolland: Colas Breugnot. «Comodoșia», Iași I (1924), nr. 2 (21 nov.), p. 1.

Demicu, A. Romain Rolland. Portrete scrise. «Pisicarea literară», Buc. II (1925), nr. 11 (24 ian.), p. 1.

Dianu, Romulus. O carte de pace și de bunătate. Romain Rolland: Mahatma Gandhi (Ed. Rieder). Cărlăfrance, «Rampa», Buc. VIII (1925), nr. 2258 (9 mai), p. 1.

1926.— Trăiască Romain Rolland, «Păgîn liberă», Buc. Seria II (1926), nr. 3 (ian.), p. 37.

Articol editorial la nr. omagial închinat lui R. Rolland, cu prilejul împlinirii a 60 de ani.

Istrati, Fanit. Un cuvînt despre Romain Rolland-Omul. «Păgîn liberă», Buc. seria II, 1926, nr. 3 (ian.), p. 38-39.

Articol datat: Nice, dec. 1925.

Negru, Neagu. «Liliu» de Romain Rolland. «Păgîn liberă», Buc. seria II, 1926, nr. 3 (ian.), p. 42-43.

Relgis, Eugen. Romain Rolland, erou al spiritului. «Păgîn liberă», Buc. seria II, 1926, nr. 3 (ian.), p. 40-41.

Mihail, D. Romain Rolland. Ideea universală a Buc. I, 1926, nr. 4 (8 mart.), p. 1.

Id. Împotriva lui R. Rolland.

1927.— Un stinger. Romain Rolland. «Rampa», Buc. XI (1926) nr. 2672 (22 sept.).

Id. Substituit: Conspirația cu Tolstoi. Influența lui Beehoven și Shakespeare. Cîteva momente din viața și copilăria marelui scriitor.

Tomescu, Gheore I. Cîntec poeziei Romain Rolland. Buc. 1926, 16 p. — Conferință ținută cu prilejul celei de a 60-a aniversări a scriitorului.

1927.— Relgis, Eugen. Romain Rolland: L'âme enchantée (2 vol.) ed. Albin Michel, Paris, 1927. «Adevărul literar și artistic», Buc. VII (1927), nr. 328 (20 mart.), p. 7.

Romain Rolland. Biserica marelui iubirii ale lui Beehoven. «Rampa», Buc. XII (1927), nr. 2827 (28 mart.), p. 5.

P. Rucan. Romain Rolland: cîntecul literar și reviste. «Adevărul literar și artistic», Buc. VIII (1927), nr. 358 (16 oct.), p. 7.

Lupiu de Romain Rolland. Tănuș revoluționar. Înainte de premieră «Rampa», Buc. XII (1927), nr. 2956 (30 nov.), p. 3.

Claudian, Alex. Romain Rolland. Mère et fils. Seria L'âme enchantée. Paris, 1927. «Viata literară», Buc. II (1927), nr. 64 (3 dec.), p. 3.

1928.— Romain Rolland, romancier. Întemări. «Adevărul literar și artistic», Buc. IX (1928), nr. 378 (4 mart.), p. 8.

G. C. Beehoven și Romain Rolland. Cărți și reviste. «Adevărul literar și artistic», Buc. IX (1928), nr. 403 (26 aug.) p. 7.

Despre studiul lui R. Rolland asupra «Leonorei» de Beehoven, apărut în «La revue musicale» din 1 iulie 1928.

Romain Rolland: Colas Breugnot. «Viata literară», Buc. III (1928), nr. 90 (20 oct.), p. 4.

Relgis, Eugen. Răspuns lui Romain Rolland. În: Eugen Relgis, Internaționalism pacifist. Buc. Umanitatea, 1928, p. 192.

1929.— «Danton» de Romain Rolland, la Teatrul Național. «Rampa», Buc. XIV, (1929) nr. 3352 (25 mart.), p. 6.

Un mare scriitor stingher. Romain Rolland. Correspondența cu Tolstoi. Cîteva momente din viața și copilăria marelui scriitor. «Rampa», Buc. XIV (1929), nr. 3418 (17 iun.), p. 1.

Weiss, Aureliu. Romain Rolland. În: Aureliu Weiss: «Aurori și păreri», Buc. Ed. Națională S. Clornei, [1929], p. 9-39 (Colecția autorilor români).

1930.— Cum vede Gandhi civilizația, morala, religia. «Rampa», Buc. XV (1930), nr. 3699 (24 mai), p. 3.

Portretul lui Gandhi, schițat de Romain Rolland. «Păgîn liberă», Buc. seria II, 1930, nr. 3 (ian.), p. 42-43.

Relgis, Eugen. Romain Rolland, erou al spiritului. «Păgîn liberă», Buc. seria II, 1926, nr. 3 (ian.), p. 40-41.

Mihail, D. Romain Rolland. Ideea universală a Buc. I, 1926, nr. 4 (8 mart.), p. 1.

Id. Împotriva lui R. Rolland.

1931.— Un stinger. Romain Rolland. «Rampa», Buc. XI (1926) nr. 2672 (22 sept.).

Id. Substituit: Conspirația cu Tolstoi. Influența lui Beehoven și Shakespeare. Cîteva momente din viața și copilăria marelui scriitor.

Tomescu, Gheore I. Cîntec poeziei Romain Rolland. Buc. 1926, 16 p. — Conferință ținută cu prilejul celei de a 60-a aniversări a scriitorului.

1927.— Relgis, Eugen. Romain Rolland: L'âme enchantée (2 vol.) ed. Albin Michel, Paris, 1927. «Adevărul literar și artistic», Buc. VII (1927), nr. 328 (20 mart.), p. 7.

Romain Rolland. Biserica marelui iubirii ale lui Beehoven. «Rampa», Buc. XII (1927), nr. 2827 (28 mart.), p. 5.

P. Rucan. Romain Rolland: cîntecul literar și reviste. «Adevărul literar și artistic», Buc. VIII (1927), nr. 358 (16 oct.), p. 7.

Lupiu de Romain Rolland. Tănuș revoluționar. Înainte de premieră «Rampa», Buc. XII (1927), nr. 2956 (30 nov.), p. 3.

Claudian, Alex. Romain Rolland. Mère et fils. Seria L'âme enchantée. Paris, 1927. «Viata literară», Buc. II (1927), nr. 64 (3 dec.), p. 3.

1938.— Romain Rolland, romancier. Întemări. «Adevărul literar și artistic», Buc. IX (1928), nr. 378 (4 mart.), p. 8.

G. C. Beehoven și Romain Rolland. Cărți și reviste. «Adevărul literar și artistic», Buc. IX (1928), nr. 403 (26 aug.) p. 7.

Despre studiul lui R. Rolland asupra «Leonorei» de Beehoven, apărut în «La revue musicale» din 1 iulie 1928.

Romain Rolland: Colas Breugnot. «Viata literară», Buc. III (1928), nr. 90 (20 oct.), p. 4.

Relgis, Eugen. Răspuns lui Romain Rolland. În: Eugen Relgis, Internaționalism pacifist. Buc. Umanitatea, 1928, p. 192.

1929.— «Danton» de Romain Rolland, la Teatrul Național. «Rampa», Buc. XIV, (1929) nr. 3352 (25 mart.), p. 6.

Un mare scriitor stingher. Romain Rolland. Correspondența cu Tolstoi. Cîteva momente din viața și copilăria marelui scriitor. «Rampa», Buc. XIV (1929), nr. 3418 (17 iun.), p. 1.

Weiss, Aureliu. Romain Rolland. În: Aureliu Weiss: «Aurori și păreri», Buc. Ed. Națională S. Clornei, [1929], p. 9-39 (Colecția autorilor români).

1930.— Cum vede Gandhi civilizația, morala, religia. «Rampa», Buc. XV (1930), nr. 3699 (24 mai), p. 3.

Portretul lui Gandhi, schițat de Romain Rolland. «Păgîn liberă», Buc. seria II, 1930, nr. 3 (ian.), p. 42-43.

Relgis, Eugen. Romain Rolland, erou al spiritului. «Păgîn liberă», Buc. seria II, 1926, nr. 3 (ian.), p. 40-41.

Mihail, D. Romain Rolland. Ideea universală a Buc. I, 1926, nr. 4 (8 mart.), p. 1.

Id. Împotriva lui R. Rolland.

1931.— Un stinger. Romain Rolland. «Rampa», Buc. XI (1926) nr. 2672 (22 sept.).

Id. Substituit: Conspirația cu Tolstoi. Influența lui Beehoven și Shakespeare. Cîteva momente din viața și copilăria marelui scriitor.

Tomescu, Gheore I. Cîntec poeziei Romain Rolland. Buc. 1926, 16 p. — Conferință ținută cu prilejul celei de a 60-a aniversări a scriitorului.

1927.— Relgis, Eugen. Romain Rolland: L'âme enchantée (2 vol.) ed. Albin Michel, Paris, 1927. «Adevărul literar și artistic», Buc. VII (1927), nr. 328 (20 mart.), p. 7.

Romain Rolland. Biserica marelui iubirii ale lui Beehoven. «Rampa», Buc. XII (1927), nr. 2827 (28 mart.), p. 5.

P. Rucan. Romain Rolland: cîntecul literar și reviste. «Adevărul literar și artistic», Buc. VIII (1927), nr. 358 (16 oct.), p. 7.

Lupiu de Romain Rolland. Tănuș revoluționar. Înainte de premieră «Rampa», Buc. XII (1927), nr. 2956 (30 nov.), p. 3.

Claudian, Alex. Romain Rolland. Mère et fils. Seria L'âme enchantée. Paris, 1927. «Viata literară», Buc. II (1927), nr. 64 (3 dec.), p. 3.

1938.— Romain Rolland, romancier. Întemări. «Adevărul literar și artistic», Buc. IX (1928), nr. 378 (4 mart.), p. 8.

G. C. Beehoven și Romain Rolland. Cărți și reviste. «Adevărul literar și artistic», Buc. IX (1928), nr. 403 (26 aug.) p. 7.

Despre studiul lui R. Rolland asupra «Leonorei» de Beehoven, apărut în «La revue musicale» din 1 iulie 1928.

Romain Rolland: Colas Breugnot. «Viata literară», Buc. III (1928), nr. 90 (20 oct.), p. 4.

Relgis, Eugen. Răspuns lui Romain Rolland. În: Eugen Relgis, Internaționalism pacifist. Buc. Umanitatea, 1928, p. 192.

1929.— «Danton» de Romain Rolland, la Teatrul Național. «Rampa», Buc. XIV, (1929) nr. 3352 (25 mart.), p. 6.

Un mare scriitor stingher. Romain Rolland. Correspondența cu Tolstoi. Cîteva momente din viața și copilăria marelui scriitor. «Rampa», Buc. XIV (1929), nr. 3418 (17 iun.), p. 1.

Weiss, Aureliu. Romain Rolland. În: Aureliu Weiss: «Aurori și păreri», Buc. Ed. Națională S. Clornei, [1929], p. 9-39 (Colecția autorilor români).

1930.— Cum vede Gandhi civilizația, morala, religia. «Rampa», Buc. XV (1930), nr. 3699 (24 mai), p. 3.

Portretul lui Gandhi, schițat de Romain Rolland. «Păgîn liberă», Buc. seria II, 1930, nr. 3 (ian.), p. 42-43.

Relgis, Eugen. Romain Rolland, erou al spiritului. «Păgîn liberă», Buc. seria II, 1926, nr. 3 (ian.), p. 40-41.

Mihail, D. Romain Rolland. Ideea universală a Buc. I, 1926, nr. 4 (8 mart.), p. 1.

Id. Împotriva lui R. Rolland.

1931.— Un stinger. Romain Rolland. «Rampa», Buc. XI (1926) nr. 2672 (22 sept.).

Id. Substituit: Conspirația cu Tolstoi. Influența lui Beehoven și Shakespeare. Cîteva momente din viața și copilăria marelui scriitor.

Tomescu, Gheore I. Cîntec poeziei Romain Rolland. Buc. 1926, 16 p. — Conferință ținută cu prilejul celei de a 60-a aniversări a scriitorului.

1927.— Relgis, Eugen. Romain Rolland: L'âme enchantée (2 vol.) ed. Albin Michel, Paris, 1927. «Adevărul literar și artistic», Buc. VII (1927), nr. 328 (20 mart.), p. 7.

Romain Rolland. Biserica marelui iubirii ale lui Beehoven. «Rampa», Buc. XII (1927), nr. 2827 (28 mart.), p. 5.

P. Rucan. Romain Rolland: cîntecul literar și reviste. «Adevărul literar și artistic», Buc. VIII (1927), nr. 358 (16 oct.), p. 7.

Lupiu de Romain Rolland. Tănuș revoluționar. Înainte de premieră «Rampa», Buc. XII (1927), nr. 2956 (30 nov.), p. 3.

Claudian, Alex. Romain Rolland. Mère et fils. Seria L'âme enchantée. Paris, 1927. «Viata literară», Buc. II (1927), nr. 64 (3 dec.), p. 3.

- Încineratul spiritual al lui Romain Rolland.
land. Cărți nouă. «Adevărul literar și artistic». Buc. XIV (1935), nr. 772 (22 sept.), p. 9. — Despre «Quinté ans de combats».
- Luptătorii păcii. Variațiuni. «Cuvântul liber». Buc. II (1935), nr. 46 (5 oct.), p. 8. — Despre căsătoria lui R. Rolland: «Par la Révolution, la Paix».
- I. D. Romain Rolland despre Panait Istrati. «Rampa». Buc. XVIII (1935), nr. 5345 (6 nov.), p. 1. — Cu citate dintr-o scrisoare a lui R. Rolland către prietenii din P. Istrati, care pregăteau un volum omagial al steucii.
1936. — Aderca, F. Omul. «Cuvântul liber». Buc. II (1936), nr. 14 (8 feb.), p. 5. — Nr. omagial cu ocazia celei de a 70-a aniversări a lui R. Rolland.
Bunescu, I. Profetul. «Cuvântul liber». Buc. III (1936), nr. 14 (8 feb.), p. 5. — R. Rolland a prevăzut primele fascismului în Europa.
Dinu, Gheorghe, Combatantul. «Cuvântul liber». Buc. III (1936), nr. 14 (8 feb.), p. 5.
Felea, I. Încrâncănit. «Cuvântul liber». Buc. III (1936), nr. 14 (8 feb.), p. 4. — Actiunea contra războiului.
Solomon, Mihail. Romain Rolland. «Rampa». Buc. XIX (1936), nr. 5412 (30 ian.), p. 1.
I. C. (Ion Călugăru) Romain Rolland nu vrea să fie academician. Fapte și idei. «Vremea». Buc. IX (1936), nr. 423 (2 feb.), p. 8. — Refuzul de a candida la Academia Goncourt.
Lorincescu, Vasile. Căzul Romain Rolland. Strărbutorii lui Romain Rolland. «Adevărul literar și artistic». Buc. XV (1936), nr. 792 (9 feb.), p. 3.
V. L. Privire asupra operei lui Romain Rolland. «Adevărul literar și artistic». Buc. (1936), nr. 792 (9 feb.), p. 4 și 5.
Popescu, Rodu. Romain Rolland și victoria intelectualului. «Era nouă». Buc. I (1936), nr. 1, p. 125–126.
S. Romain Rolland la a 70-a aniversare 1866–1936. «Văloarea». Cluj, seria III, nr. 1 (1936), nr. 3 (16 feb.), p. 2.
Bunescu, I. O aniversare. Romain Rolland. «Șanțier». Buc. IV (1936), nr. 3 (1 mart.), p. 5.
Pas, Ion. Cronica. «Șanțier». Buc. IV (1936), nr. 3 (1 mart.), p. 12.
Despre R. Rolland, care împlinește 70 de ani. Comparăcuți cu Tolstoi, Legătura cu Panait Istrati. Portretul fâșiat schișat de Ștefan Zweig.
Pas, Ion. Romain Rolland a tăcut. «Șanțier». Buc. IV (1936), nr. 10–11 (oct.-nov.), p. 3.
1938. — Romain Rolland: «Au dessus de la mêlée», 30 iun. 1921. Cărți vechi «Însemnările ieșene». Iași III (1938), vol. V, nr. 3 (1 mart.), p. 591–592.
Voicu, Horia. Teatrul lui Romain Rolland. «Adevărul literar și artistic». Buc. XIX (1938), nr. 939 (4 dec.), p. 8.
1939. — Bunescu, I. Romain Rolland. «Jurnalul literar», Iași I (1939), nr. 12 (19 mart.), p. 1.
Constantinovici, Ilie. Romain Rolland: Robespierre. Dramă în trei acte din ciclul «Théâtre de la Révolution» Paris, André Michel, 1939. București: «Viața românească». Buc. XXI (1939), nr. 7 (iul.), p. 157–159.
Talea, Alex. Un apel și o solidarizare. Concluzii la o scrisoare a lui R. Rolland. «Azi». Buc. II (1939), nr. 415 (7 dec.), p. 1–2. — Pe marginea unei scrisori adresate primului ministru Dăceș, prin care se solidarizează cu lupta Franței contra Germaniei fasciste.
1944. — Suter, Emil. Romain Rolland: Le voyage intérieur (Călătoria interioară). Cărțile franceze, «Orizont». Buc. (1944), nr. 3 (15 dec.), p. 7.
1945. — A. T. A murit Romain Rolland. «Tribuna poporului». Buc. II (1945), nr. 102 (4 ian.), p. 1.
Callimachi, Ștefan. La moartea lui Romain Rolland. «Văloarea». Buc. II (1945), nr. 62 (4 ian.), p. 1.
Călugăru, Ion. Moartea lui Romain Rolland. «Șteinta». Buc. II (1945), nr. 100 (4 ian.), p. 2.
Dumitru-Păușter, Al. Spiritul lui Romain Rolland. Cultura și viața. «Văloarea». Buc. II (1945), nr. 67 (5 ian.), p. 2.
Dinu, Gheorghe. Romain Rolland, «România liberă». Buc. III (1945), nr. 132 (4 ian.), p. 1 și 3.
Răster. A murit Romain Rolland. «Clopotul». Botoșani, seria II-a, II (1945), vol. 25 (4 ian.), p. 2.
Piru, Al. Scriitorul. Cultura și viața. «Văloarea». Buc. II (1945), nr. 67 (5 ian.), p. 2.
Joia, Athanasie. Un prieten al URSS: Romain Rolland. «Văc» nou. Buc. I (1945), nr. 5 (7 ian.), p. 5.
Toma, A.: Crearea (Omagiul lui Romain Rolland). «Văc» nou. Buc. I (1945), nr. 5 (7 ian.), p. 5. — Transpuneră în versuri a dorinței rîndirii din «Jean Christophe», vol. IV, p. 15 și 16.
Gheorghe, Ștefan. Romain Rolland, pacifistul. «Tribuna poporului». Buc. II (1945), nr. 110 (14 ian.), p. 2.
Callimachi, Ștefan. Romain Rolland, om și luptător. «Orizont». Buc. I (1945), nr. 5 (15 ian.), p. 1–2.
Văner, Ion. Un împedecăci al timpului nostru. «Orizont». Buc. I (1945), nr. 5 (15 ian.), p. 1–2.
Steinhardt, N. Romain Rolland dramaturg. «Văloarea». Buc. II (1945), nr. 72 (17 ian.), p. 2.
Ilia, Victor. Teatrul Muncitoresc: «Lupul», dramă în trei acte de Romain Rolland. «Cronica dramatică. Șteinta». Buc. II (1945), nr. 112 (18 ian.), p. 2.
Florian, M. Despre Romain Rolland. Însemnări. «Șteinta». Buc. II (1945), nr. 121 (27 ian.), p. 2.
- Volcan, I. Un mare iubitor de oameni: Romain Rolland. «Universul literar». Buc. LIV (1945), nr. 7 (4 mart.), p. 5.
Călugăru, Ion. Moartea lui Romain Rolland. În: Ion Călugăru, Scriitorii liber-tății. Buc. Șteinta, 1945, p. 23–27.
Reigis, Eugen. Romain Rolland erou al spiritului. Din furnicarul parizian la «Omni-munte». O după amiază la Romain Rolland. În: Eugen Reigis, Popasuri la marii europeni. Prefață de Han Ryner. Buc. «Vatra». (1945), p. 152–162; 168–291.
1946. — Arghesi, Tudor. Homenajul Popad-Băncușcu. N. D. Calcut: Gola Calcuta; G. Calcuta. Ion Călugăru: Emil Dorjan; D. I. Suchianu. 80 de ani de la nașterea lui Romain Rolland. Elogiul scriitorilor români, adus marilor prozatori și luptători francezi. «Șteinta». Buc. XVII (1946), seria III, nr. 439.
Văner, Ion. Romain Rolland și tradiția umanistă. «Șteinta». Buc. XVII (1946), seria III, nr. 439 (31 ian.), p. 2.
80 ani de la nașterea lui Romain Rolland. «România liberă». Buc. III (1946), nr. 454 (1 feb.), p. 1.
Pas, Ion. Romain Rolland. În: Ion Pas, Oameni și momente. Buc. Veritas, 1946, p. 27–37.
1947. — Călugăru, Ion. Romain Rolland, cîntecul eroului. «Contemporanul». Buc. II (1947), nr. 16 (9 ian.), p. 7.
Călugăru, Ion. Moartea lui Romain Rolland. În: Ion Călugăru. Scriitorii libertății. Ed. II. Buc. Eminescu, 1947, p. 23–27.
Lupăș, Rodu. Omagiul lui Romain Rolland. «Contemporanul». Buc. III (1948), nr. 70 (30 ian.), p. 1. — La 4 ani de la moarte. Mihăilescu, Ion. Romain Rolland și «Adevărul». «România liberă». Buc. VI (1948), nr. 1056 (30 ian.), p. 2.
Romain Rolland și nașterea lumii. Obiectiv. «România liberă». Buc. VI (1948), nr. 1056 (30 ian.), p. 2.
Romain Rolland și Uniunea Sovietică. Obiectiv. «România liberă». Buc. VI (1948), nr. 1056 (30 ian.), p. 2.
1949. — Novicov, Marianna. Romain Rolland, luptător pentru pace. «România liberă». Buc. VII (1949), nr. 1362 (29 ian.), p. 1 și 7.
1950. — Comemorarea lui Romain Rolland. «Contemporanul». Buc. V (1950), nr. 170.
1954. — Solomon, Petre. Romain Rolland și războiul. Însemnări cu prilejul împlinirii a șase ani de la moartea marelui scriitor francez. «România liberă». XII (1954), nr. 3185 (30 dec.), p. 3.
Munteanu, George. Un deceniu de la moartea lui Romain Rolland. Aniversări. «Șteinta». Cluj V (1954), nr. 9 (dec.).
1955. — Lipiță, Valentin. Romain Rolland și pacea. «Gazeta literară». Buc. II (1955), nr. 1 (6 ian.), p. 1.
Luce, Eugen. Drumul unui erou, 10 ani de la înmormântarea lui Romain Rolland. «Contemporanul». Buc. (1955), nr. 1 (7 ian.).
Hincă, Dumitru. Romain Rolland, umanist militant. (1866–1944). «Viața românească». Buc. VIII (1955), nr. 1 (ian.).
- Oldh, Tibor. Romain Rolland: Colas Breugnot. Szepirdalmi Könyvtárod Budapest. (Anyag 43 addit. elgás zódov Buc. II (1955), nr. 10 (oct.), p. 113–114.
Sadoveanu, Ion. Romain Rolland. Buc. Ed. de Stat pe știință și cultură și artă, 1954, 35 p. + 1 portret. Școala nr. 3, Cluj. Căp. pe răspunderea științei și literaturii, 159).
Galaction, Gala. Manifestul lui Romain Rolland. În: Gala Galaction, Oameni și gloriole din veacul meu. Buc. ESPLA, (1955), p. 290–293.
1956. — Tălex, Alex. Romain Rolland. File de calendar. «Albina». Buc. LXI (1956), nr. 527 (29 ian.), p. 4.
Tudor, Andrei. Romain Rolland. Siluece contemporane. «Mistica». Buc. VIII (1956), nr. 2 (feb.), p. 32–34.
Barbu, George. Romain Rolland: Colas Breugnot. Viața scriitorilor. «Șteinta». Cluj IX (1956), nr. 6 (mai), p. 1.
Rodu, I. Romain Rolland: Colas Breugnot. Note de lector. «Viața românească». Buc. IX (1956), nr. 8 (aug.), p. 222–224.
Moravia, Modest. Romain Rolland în fața Revoluției. «Șteinta». Cluj IX (1956), nr. 10 (oct.), p. 119–121.
1959. — Ioanșescu, Silvian. Viața generoasă a lui Jean Christofor. «Șteinta». Buc. XXVII (1959), nr. 4417 (9 ian.), p. 2. — Pe marginea ediției ESPLA, 1958.
Văducescu, Mircea. Acordurile unei mari prietenii. «Șteinta». Buc. XXVII (1959), nr. 12 (dec.), p. 44–46.
15 ani de la moartea lui Romain Rolland. «Găzeta bibliotecarului». Buc. XII (1959), nr. 12 (dec.), p. 1.
Lipăță, Valentin. Romain Rolland printre noi. În: Valentin Lipăță, Valori franceze. Studii articole, Brașov, ESPLA, 1959, p. 239–243. — Se reproduce textul din «Gazeta literară», 1955.
1960. — Emilian, Alex. Revoluția franceză văzută de Romain Rolland în ciclul «Théâtre de la révolution». «Analele Universității». Științe sociale, filologie, Buc. IX (1960), nr. 1 (1960), p. 3. — Cu rezumate în limba rusă și franceză.
Lia, Nicolae. Nouăzeci și cinci de scriitori inedite ale lui Romain Rolland. Buc. Academia RPR, 1960, p. 111–137. (Extras din «Revista de filologie romanică și germanică», IV, 1960, nr. 1)
1963. — Cuișov, G. Cu Marie Romain Rolland despre «Luceafărul». Buc. VI (1963), nr. 8 (12 apr.), p. 12.
1964. — Oprea, Al. Panait Istrati. [Buc.], Ed. pe literatură, 1964. 407+408 p. + 1 pl. — Numeroase mențiuni privind relațiile cu R. Rolland.
1965. — Cuișov, George. Romain Rolland, «de la moartea lui R. Rolland» (1–266) cu ilustr. + 10 pl. (Oameni de seamă). Ioanșescu, Silvian. Rolul și muzica. În: Silvian Ioanșescu, Artă și arte. [Buc.], Ed. pe literatură, 1965, p. 319–331.

PIERRE DE BOISDEFRE: «Une anthologie vivante de la littérature d'aujourd'hui»
Librairie Académique Perin, Paris, 1965,
835 pag.

A nu aștepta că timpul să claseze valorile, a căuta să le identifice pe viu, să le detașeze din fluxul imediat al procesului literar și să le așeze într-o ordine proprie viziunii sale — aceasta a fost ambiția lui Pierre de Boisdeffre când alcătui, în 1958, «Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui». Pentru edificarea cititorului asupra opțiunilor făcute și pentru a oferi un sprijin comentariilor sale, într-un sens oricum ilustrativ, autorul acelei «Histoire vivante» se angajă să publice și o «Anthologie vivante de la littérature d'aujourd'hui». Dificultățile unei asemenea întreprinderi aveau să întâlnească cu oprobrie opt ani de lucru și, abia apărută, ea măturase că multe din aceste dificultăți nici nu au ajuns să fie rezolvate. Deși își limitează aria de cuprindere la o perioadă destul de redusă, 1945—1965, abundența producției literare cu diversitatea de orientări și formule care se cerau prezentate, a dus la o elasticizare maximă a criteriilor, încl. însăși ideea de antologie, adică de selecție valorică, s-a văzut periclitată pe parcurs. Lăsând deoparte sectorul poeziei, rezervat, tocmai din cauza înfrângerii lirice, pentru un volum separat, Pierre de Boisdeffre încearcă să dea deosebită o imagine a ceea ce a însemnat romanul, teatrul și lupta de idei în ultimele două decenii. Selecția izbutește să sugereze ambianța literară a momentului, complexitatea căutărilor artistice, marea frământare pe care lumea de după război a impus-o creatorilor. Lucrurile ar fi apărut și mai expresive dacă o excesivă preocupare de sistem nu se solda cu gruparea autorilor în capitole adesea arbitrare (de ex. «femeile și romanul», unde nu intră totuși nici Simone de Beauvoir, nici Françoise Sagan). Cît privește reprezentarea fiecărei scrieri în parte, toată antologia nu și-ar mai avea rațiunea fără un credit acordat cu anticipația cititorului ei. Este evident că romancierii ca Malraux, Aragon sau Robbe-Grillet, dramaturgii ca Anouilh ori Adamov, teoreticienii ca Maurice Blanchot și Gaëtan Picon nu vor fi niciodată «cunoscuți» din cele două-trei pagini incluse în cadrul acestei antologii, și totuși era ca «mostrile» prezentate să provoace interesul cititorului pentru opera integrală. Antologia lui Boisdeffre generează nu odată un asemenea interes!

G. S.

GORKI ȘI LEONID ANDREEV: «Correspondență inedită» Ed. Nauka, Moscova, 1965, 630 pag.

Volumul apărut în monumentală colecție Literaturnoie Nasledstvo (Moștenirea literară) ne reține interesul de la început prin figurile celor doi scriitori, Maxim Gorki și Leonid Andreev, a căror corespondență formează principalul său conținut. În afară de scrisorile lui Gorki către Andreev și ale lui Leonid Andreev către Maxim Gorki, datînd din anii 1899—1916, toate inedite, volumul cuprinde amintirile acestor doi scriitori, unul despre celălalt, precum și memoriile câtorva dintre contemporanii lor (A. Serafimovici, S. Elpatievski, V. Rojdestvenski) evocînd personalitățile acestora. Volumul este bogat ilustrat, multe fotografii fiind publicate pentru prima oară.

MARÍA TERESA LEÓN: Fábulas del tiempo amargo», Ecuador, O° O' O'', 1964

«Fabulele» de delicată poezie ale Mariei Teresa León ne dezvăluie o fațetă mai puțin cunoscută a talentului său, fațetă care putea fi însă bănuită din povestirile și nuvelele anterioare. În paginile de amintiri sau în romanul cu numeroase elemente autobiografice, Juego limpio (apărut și în românește, în 1962, sub titlul Cu cărțile pe față, în traducerea lui Paul Al. Georghescu), există o preocupare constantă pentru descrierea unor semnificații majore în cele mai mărunte întîmplări și în detalii. Aceste înțelegeri adînci și uneori ascunse unei priviri superficiale sînt scoase la lumină în cele cîteva poeme în proză din volumul Fábulas del tiempo amargo, poeme care exprimă simbolic nostalgia, suferința, speranța — stări de spirit atît de caracteristice spaniolilor exilați.

THE PENGUIN BOOK OF JAPANESE VERSE, Translated with an Introduction by Geoffrey Bowinas and Anthony Thwaite, Penguin Books, 1966, 243 pag.

Editura Penguin Books își începe noul an editorial prin reeditarea valoroasei antologii de poezie japoneză datorată profesorului Geoffrey Bowinas de la Universitatea din Oxford în colaborare cu Anthony Thwaite. O selecție riguroasă, reușind printr-un tur de forță să ilustreze evoluția poeziei japoneze pornind de la începuturile ei pînă la producțiile celor mai promițători reprezentanți ai tinerelor generații. Alături după criterii științifice, antologia este precedată de o copioasă prefață și însoțită de un tablou cronologic, note și index de autor. Este într-adevăr un act de cultură în care informația și arta merg mînd în mînd.

LEONID MARTÍNOV: «Pervorodstvo» («Geneză»), versuri, Editura «Molodiia Gvardia», Moscova, 1965

Printre lucrările propuse pentru Premiul Lenin pe 1965 se află și ultimul volum de versuri al cunoscutului poet sovietic, Leonid Martînov. Deși cele patru cicluri de poezii cuprinse în volum au fost scrise în perioade diferite, ele se traduesc prin forța emoțională și pasiunea lirică degajată de fiecare vers. Umanismul, credința în omul contemporan, constituie piatra fundamentală a creației lui Martînov. Cuvîntul și imaginea sînt singurele instrumente pe care le folosește poetul în realizarea complexului său tel, — cuvîntul care devine uneari coloană, tăios, ajungînd în unele poezii să capete tălșul săbiei. Prin acest volum, Leonid Martînov, admirabil exponent al «poeziei intelectuale», cum îl numește critica sovietică, a arătat încă odată vigoarea și prospețimea talentului său.



Cadran mondial

Andy Warhol — copilul teribil al Pop-Arte! — expune acum flori care contrazic pe cei ce cunoșteau *Scunele electrice* și scenele dominate de obsesia violenței și a morții. Unii cred că e o întoarcere făcută de cel poreclit de către detractori un «Dall ai Americii». Pornit de la arta publicitară și de la magazinele de modă, Warhol adoptă tehnica reproducerilor comerciale în domeniul artistic, pentru a putea reda mai bine imaginea unei lumi suportabile numai în stare artificială. Prin operele sale, el pare să afirme că dezumanizarea e singura manieră de acomodare la viață. Nu trebuie să ai mai mult sentimentalism decât cutia de conserve «Soupe Campbell's», căreia Andy Warhol i-a consacrat o serie de tablouri aducătoare — pentru el — de succes. Aș, vrea, spune, să fie o mașină. Și este întrebat: *Lucrând*

în publicitate, nu înseamnă oare a face o artă mașinată și dezumanizantă? La care răspunsul e următorul: Nu, pentru că mi se cere să pun suflet și emoție într-insă. Portretul actriței Marilyn Monroe, lucrat cu un an și jumătate înainte de sinuciderea ei, pare o umbră fantomatică în trăsăturile căreia, cu anticipație, semnele morții s-au și imprimat. Ca să se accentueze depersonalizarea, fața actriței e redusă doar la câteva capricii. Și Warhol multiplică într-una aceeași imagine, care până la sfârșit ajunge doar o repetare uscată, cu fixități de cosmar, ca și în filmele pe care le realizează.

O nouă pariziană: «Les poèmes». Un grup de tineri care «cântă» pe versuri de Villon, Breton, Whitman sau Blaise Cendrars, însă... fără muzică! Ei numai ritmează versurile, vorbesc la unison și descompun poemele cu talent. Sint, desigur, șocați toți cei ce s-oacă că poezia e suficientă în sine și n-are de câștigat prin interpretare. Ceilalți însă, par de-a dreptul seduși.

Sub semnătura lui Jean Weisber, «Revue de la littérature comparée» publică o paralelă între Faulkner și Dostoievski. Pornind de la afirmația autorului *Sanctuarului* că «Scritorul își ia bunul său de orlunde i se pare că el există, din hazardul capriciilor, al întâlcirilor și lecturilor sale și este, prin urmare și prin definiție, un hoș», Weisber confruntă pe Quentin Compton, din *The Sound and the Fury*, cu Raskolnikov, amindouă tineri intelectuali. Eroul dostoievskian ucide ca să-și verifice o idee și visează să se sinucidă de îndată ce experiența dă greș, iar Quentin se sinucide efectiv, pentru că realitatea nu cadrează cu teoria lui despre lume. În amindouă cazurile eroii se răzvrătesc împotriva moralei comunității, subordonează concretul abstractului pe care-l inventă și pînă la urmă constată eșecul și ajung la el. Drama lor e drama neputinței intelectuale, a spiritului care nu e în stare să opereze deasupra himerelor și halucinației.

Amprentele lui Dostoievski asupra lui Faulkner, conclud Weisber, nu s-niciodată literare; nu e vorba de citate, nici de demarcații, ci de asemănări de mobilită, de asemănări de situații, de teme și de procedee.

La Budapesta a apărut în limba maghiară o *Antologie a existințialismului* cu texte din Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre și Camus.

La 25 martie 1964, guvernatorul provinciei spanole Badajos a pornit cu vehemență lupta contra analfabetismului. Mai întâi el a interzis tinerilor care nu știau să scrie și să citească, accesul la baruri și la spectacolele publice, apoi — de

asemenea — le-a interzis să se mai plimbe cu persoane de sex opus. În ce măsură va fi fost micșorat, procentual, cu atari procedee, de atunci pînă azi, analfabetismul?

Adaptînd Troienele lui Euripide, Sartre a considerat că este momentul să se accentueze asupra dezastrelor pe care le produce un război nedrept. Pentru a avea un mesaj mai direct față de contemporani, citeodată autorul *Drumurilor libertății* l-a modificat pe lici pe colo pe Euripide, intervenind într-o serie de replici cu amprenta actualității. Bunkoară, în versiunea clasică, Andromaca spunea: Voi, grecii, sînteți cei care inventați suplicii barbare. Sartre modifică replica astfel: *Oameni ai Europei! Voi disprețuiți Africa și Asia! Dar voi jefuiți, torturați, masacrați. Atunci unde sînt barbarii?*

Ca morală a faulei, succedind altora care au vizat asupra aceluiași pericol, Sartre reamintește și el că războiul de mine riscă pentru prima oară să fie «iluzia cea mare», care nu va lăsa să supraiepluască (toți o știm) nici învinși, nici învingători. Și în sensul acesta, într-o scenă finală, îi este încă odată de ajutor lui Euripide, însuind: *Faceți războiul, muritori imbecili, și veți crăpa cu toții. Iar printre altele, conștinuindu-și obsesivă idee din Sechestrații din Altona din Mustele, că «zeii vor plezni odată cu oamenii, iar această moarte comună e lecția tragediei».* Sartre înlesnește Heceube următoarea ripostă: *O, nemuritorilor! Greșii! Peste 2000 de ani se va mai vorbi încă de noi, de oameni și de nedreptatea voastră stupidă. Dar n-aveți ce face împotriva, pentru că pînă atunci voi veți fi de multă vreme morți.*

PAUL MARINESCU: Desen decorativ

În toamna trecută a avut loc la New York o licitație pentru o colecție de scrisori aparținând lui Lee Harvey Oswald, asasinul prezumtiv al președintelui Kennedy. După părerea experților, aceste documente valorau mai mult decât cele provenind de la Kennedy însuși. S-a amintit că la alte licitații anterioare, de același gen, scrisorile lui John Wilkes Booth (asasinul președintelui Abraham Lincoln), ale lui Charles Guiteau (asasinul președintelui James A. Garfield) și ale lui Leon Czolgosz (asasinul președintelui William McKinley) s-au vândut cu prețuri mai ridicate decât cele ale victimelor lor.

Pamfletul *Frumoasa Franță* de Georges Darien, apărut în 1901, a fost reeditat nu de mult în Franța. Socotit de Jarry și de alții drept un scriitor de geniu (Jarry pretula romanul *Hoțul* al lui Darien, reeditat în 1955 de Breton, ca pe o capodoperă a literaturii), el a fost multă vreme trecut sub tăcere și înconjurat de indiferență, până acum vreun deceniu, rămânând pentru marea majoritate aproape necunoscut. O inteligență puternică, o demnitate de vultur și o eleganță de mare senior au făcut din Georges Darien cel mai fascinant dandy produs în Franța de frondism. În fiecare din paginile sale recent reeditate e prezentă

aspirația spre libertate și permanenta opoziție față de naționalism și de formele de opresiune socială. Mai mult decât un pamflet împotriva revanșarzilor, cartea seamănă cu un violent rechizitoriu la adresa dictaturii, catolicismului, militarismului și capitalismului. E detestată burghezia și se speră în marea revoluție: *Cele 35.000 de cadavre ale Comunei vor fi răzbunate și doar cu prețul acesteia Franța va mai putea trăi. Credincios comunizilor, Darien încarnază extremismul revoluționar, care a dat naștere în Franța unui Saint-Just, unui Babeuf, unui Fourier, unui Blanqui.*

Dintr-un interviu relativ recent al lui Erskine Caldwell reținem unele declarații care vădesc revenirea scriitorului la o atitudine socială mai fermă, abandonată în ultimii ani.

Problema care îl preocupă cel mai mult la ora aceasta: drepturile civile («revoltele negrilor care au izbucnit recent pot să se repete oriunde în oriceare clipă»).

Afară de asta îi reține atenția problema economică («Progresul e considerabil, însă costul vieții crește și tocmai oamenii mărunți sînt cei care-l loviți»).

În încheiere, Caldwell se referă la războiul dus de Statele Unite în Vietnam: «Bătrînii sînt totdeauna cei ce declară războaiele și tinerii cei care le duc».

ION CARAION

Corectura: LIDA IGROȘIANU și ALEXANDRU BACIU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

CULTURALĂ

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL. 16.79.22
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEFF, 10—TEL. 16.33.99
BUCUREȘTI

Lei 10

43 804