

Secolul 20

5
1967

Secolul 20



Secolul 20

Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

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

5
1967

SUMAR

1877—1967

G. C. NICOLESCU: *Războiul de independență în literatura noastră* • 5
DAN BERINDEI: *Epopoea anului 1877* • 8

DINO BUZZATI — REALIST FANTASTIC

Un caz clinic, piesă în două părți, în românește de Cornel Mihai Ionescu ;
Stînca; *Un caz uimitor*; *Forturile de la Anagoor*; *Cineva te așteaptă*;
Farsă, schițe, în românește de Mihai Atanasescu • 11
CORNEL MIHAI IONESCU: *Algebra misterului* • 63

INTRODUCERE ÎN STRUCTURALISM

O polemică răsunătoare: Michel Foucault — Claude Lévi-Strauss —
Jacques Lacan — Jean-Paul Sartre • 68

Coperta:

Fragment din «Marlab»
Tapiserie de VICTOR VASILELY

BERNARD PINGAUD: *Este Sartre depășit?*, corespondență din Paris • 90

GRIGORE MOISIL: *Structuralismul și dialectica* • 97

ION PASCADI: *Citindu-l pe Louis Althusser* • 103

STRUCTURALISMUL ÎN ISTORIA ȘI CRITICA LITERARĂ

CONSTANTIN MĂCIUCĂ: *Precursori* • 113

MIHAI NASTA: *Roman Jakobson* • 117

ROMAN JAKOBSON, J. TÎNIAOV: *Probleme ale literaturii și lingvisticii* • 120

V. ȘKLOVSKI: *Construcția nuvelei și a romanului* • 121

ROMAN JAKOBSON, CLAUDE LEVI-STRAUSS: O analiză: *Pisicile*, de Charles Baudelaire • 130

OPINII CONTRADICTORII

I. LOTTMAN: *Interpretarea literaturii trebuie să devină știință* • 141

J. GARRELLI: *Avaturile intelectualiste ale «analizei limbajului»*, cu o introducere de Aurel Dragoș Munteanu • 147

MIHAI POP: *Caracterul formalizat al creațiilor orale* • 155

SOLOMON MARCUS: *Poezie, poetică, matematică* • 162

SORIN ALEXANDRESCU: *Perspective ale cercetării literare structurale* • 168

MIHAI NASTA: «*Cu gândiri și cu imagini*» • 176

ARTE

ANDREI DOICESCU: *Timp și spațiu în experiențele artei cinetice* • 183

PREZENTAREA ARTISTICĂ: GETA BRĂTESCU
PREZENTAREA TEHNICĂ: S. CIUBOTARU

1877

1967

RĂZBOIUL DE INDEPENDENȚĂ ÎN LITERATURA NOASTRĂ

G. C. NICOLESCU

Omagierile retrospective, toate încercările noastre de a elogia un eveniment sau altul din trecut, îndrăznelile și înfăptuirile înaintașilor noștri rămân în fond sterile dacă nu ne străduim cu toții, scriitorii și cititorii, să retrăim aveau clipele pe care le evocăm, cu dramatismul lor lăuntric, cu tensiunea și entuziasmul ce l-au suscitau cu ani în urmă. Numai astfel, cred, putem pătrunde în acea reală atmosferă a fenomenului care să ne îngăduie să-l simțim și să-l apreciem în toată intensitatea și semnificația lui, mai vie astăzi — dacă este proiectată pe împrejurările reale în care se producea.

Nu vom putea să ne înălțăm îndejuna inima pentru a sărbători cum se cuvine și pentru a preșui întru totul actul proclamării independenței de stat a patriei noastre, dacă nu vom încerca să ne imaginăm neliștea, freacă și entuziasmul pe care capitala țării și întreaga Românie le cunoșteau exact acum nouăzeci de ani, în situațiile emoționante și grave pe care poporul nostru le străbătea atunci. Secolul al XIX-lea a oferit una din perioadele cele mai frământate din istoria europeană, apunând la intervale scurte de timp cele mai mari puteri ale continentului unele altora în raporturile cele mai diverse și mai neașteptate. Înțelepciunea și patriotismul generației patruzecioptistilor români, care, în cea mai mare parte, a realizat și Unirea Principatelor, a izbutit să conducă în chipul cel mai fericit destinele poporului printre talazurile politice internaționale europene, luptând uneori cu adversități și în condiții deosebit de defavorabile înfăptuind Unirea de la 1859 și recunoașterea ei, deci așezând temelia independenței naționale române în timpul domniei lui Cuza. Rămânea însă, continuă și legitimă, aspirația de desăvârșire a acestei independențe ca și cea, încă mai greu de prevăzut când urma să se înfăptuiască, dar nu mai puțin prezentă în conștiința unanimă a întregului popor, de desăvârșire a unității naționale.

Împrejurările internaționale europene din 1876—1877, cu încordarea tot mai puternică a relațiilor dintre Rusia și Turcia așezau țara noastră în unul din cele mai dramatice momente ale zbuciumatei sale istorii, amenințată, între cele două mari imperii, să devină teatru de război, cu toate ororile legate de asemenea stare de lucruri, să rămână ocupată de unul sau altul din cei doi beligeranți și — cine știe? — eventual să piardă firava independenței, poate și Unirea, realizată. Neutralitatea, pasivitatea, cu atât mai mult erau cu nepuțință. Conștiința publică înțelegea acest lucru, după cum înțelegea că țara se află la un

moment de cotitură în care trebuia să găsească soluția care să salveze ființa statului național, să o consolideze, desăvârșind un proces de eliberare și creștere națională început încă demult și a cărui primă treaptă fusese urcată în 1859. « Așa de tare credem în statornicia propășire a națiunii — scria Odobescu într-un articol de ziare cu numai o săptămână înaintea proclamării independenței, exprimând acel spirit al opiniei care a determinat în cele din urmă hotărârea conducătorilor țării noastre — încît așteptăm dintr-un moment în altul ca soarele nostru politic să răsară... Piară dintre noi inimile caduce! Să lăsam în lături potecile plezișe și călcând drept înainte către țalul spre care am înaintat treptat în curs de douăzeci de ani, să nu mai pregetăm azi când totul ne îmboldește a afirma cu vorba și cu faptă că voim și că putem să fim un Stat român independent, strajă a civilizațiunii europene la capătul răsaritean al Dunării ».

Statul român independent, de care vorbea în articolul citat Odobescu, a cărui imagine sfutura înaintea ochilor întregii țări, a fost proclamat la 9 mai 1877. A urmat apoi starea de război cu Turcia, fosta putere suzerană, trecerea armatelor noastre peste Dunăre, cooperarea cu armata rusă, singeroasele bătălii și glorioasele biruințe la Plevna, Grivița, Smîrdan dinspre sfîrșitul verii, în cele din urmă ceea ce putem numi cu adevărat nu numai proclamarea, dar cucerirea independenței cu jertfa singelui și vieții fiilor României.

Evenimentele istorice de hotărîtoare importanță din mai 1877 și din lunile ce au urmat, în care s-a înfăptuit pasul uriaș pe calea independenței naționale a statului român au fost urmărite cu cel mai mare interes, cu cel mai înflăcărat entuziasm, de întregul nostru popor. În unison cu el s-au manifestat scriitorii noștri — fie prin simple articole de gazetă, fie prin conferințe, fie prin opere literare, căutînd mereu să stimuleze eroismul într-o luptă nu ușoară, care a cerut multiple sacrificii. Astfel citeva luni mai tîrziu, după articolul lui Odobescu, Eminescu și Caragiale vibrînd cu emoție în foto eroismului și suferințelor dorobanților, exprimeau aproape în aceeași vreme, unul în ziarul Timpul, celălalt în România liberă, simțămintele de recunoștință și admirație pentru cei ce fuseseră pe cîmpul de luptă temelia cuceririi independenței și, totdeauna, reprobară față de egoismul și indiferența conducătorilor. În aprilie 1878, cînd încercările de pe cîmpurile de luptă se încheiaseră, deși cele pe tărîm politic, diplomatic și național decurgînd din acest război nu se

s'fîrşiseră pentru ţara noastră, Odobescu prezenta într-o cuprinzătoare conferinţă intitulată Curcanii prima relatare amplă, pentru publicul larg, a desfăşurării războiului de independenţă.

Poezia consacrată acestor evenimente ocupă în zilele şi revistele vremii un loc de frunte. Contribuie la acest afluş firesc scriitorii din cei mai diverşi şi cu mijloace artistice extrem de inegale, unii ca Alexandru Peliman, I. Neniţescu, G. Bengescu, Al. Zamfirescu, manifestându-se cu o producţie de circumstanţă semnificativă, dar lipsită de o valoare deosebită. Între ei trebuie să menţionăm pe tânărul poet Al. Macedonski, încă neajuns la deplina dezvoltare a mijloacelor sale artistice, mişcându-se uneori şovăitor şi greoi, dar nu fără a exprima idei interesante, chiar dacă realizarea nu este satisfăcătoare, ... Cum se întâmplă în Armatele române (odă): Resbelul crîncen deloc nu place ... / Cîm e de dulce frumoasa pace ! / Să înflorescă holdele face, / Cu grîul umple orice grînar ! / Pacea e dulce ! ... Dar în sclavie / Astfel de pace nu-mi place mie / Resbelul crîncen mai bine fie / În lanţuri, traiul e chin amar !

Fără îndoială că poetul cel mai tânăr, mai entuziast, mai plin de răsunet al acestor evenimente a fost însă aproape bătrînul Vasile Alecsandri. Poetul mişcărilor revoluţionare de la 1848 şi al Unirii, al tuturor momentelor istorice hotărîtoare pentru poporul său nu putea rămîne nici insensibil. Inima lui de patriot — cea din care a izvorât alfel cea mai bună, cea mai valoroasă, cea mai vibrantă parte a creaţiei sale — este cea care tresare cu cea mai mare intensitate. Întors după o serie de confrînţe ce le ţinuse prin oraşele ţării cu scopul de a strînge fonduri pentru îngrîşirea rînişilor — acţiune pentru care militază în Transilvania şi George Bariţiu, dovădind şi de această dată, ca totdeauna, unitatea de simţire şi ideal a Românilor din toate provinciile — Alecsandri îi scria lui Iacob Negruzzi, plin de entuziasm, despre eroismul ţăranilor ce înfăptuiseră independenţa, vechiul vis al generaţiei tineretii sale: « Multumesc ... lui Dumnezeu că m-a învrednicit a vedea în apusul vieţii mele ceva ce din copilăria-mi am dorit să văd: Românul în luptă de moarte sau mai bine zicînd: românul intrat în nouă viaţă. Ah, dragul meu Iacob, mult mi-a bătut inima pînă a nu se începe lupta, mult m-am rugat lui Dumnezeu, eu, care nu-s prea dus la biserică, şi în sfîrşit mi s-a împlinit dorul. Românul, lăsdînd plugul în cîmp şi apucînd arma ruginită de poarta veacuri, a pîrîit semei în faţa morii, a dat la duşman cu bărbăţie şi a sters rugina de pe armă în pieptul ce-l atîna ca laea. Plugarul blînd s-a transfigurat într-o clipă şi prin avîntul său de vitejie a ştiut să schimbe porecla glumăstă de curcan într-un titlu glorios ... De-acum mă pot duce pe urma amicilor mei dispăruţi; mi-am văzut visul cu ochii; nu mai pot vedea nimic mai frumos ». Iar cîteva luni mai tîrziu, cînd unele dezamăgiri şi amărăciuni nemeritate încercau ţara noastră în lăgătură cu consecinţele războiului de independenţă, poetul cu eterna lui încredere în forţele pozitive ale patriei declara: « ... Să nu ne descurajăm ! ferească Dumnezeu de a pierde încrederea în noi şi în viitorul neamului nostru ! ... Să ne înarmăm cu răbdare, cu demnitate, cu înţepire în faţa prigonirii ... O mică luptă voinicească începe pentru românii. Fie; să primim lupta cu suflet îndrăzneţ, căci avem de apărut ţara, acest depozit sacru încredinţat nouă de părinţii noştri şi pe care sîntem obligaţi să-l transmitem întreg la copii ». Iar cîteva rînduri mai jos, chemînd la muncă şi solidaritate naţională, el întrevedea în final, profetic, momentul îndepărtat al marii uniţiţi naţionale: « Să ne punem pe lucru, să luminăm poporul în care există vitalitatea naţională, să renunţăm la dezbinări şi ne slăbesc, să ne unim într-un singur gînd şi să nu ne mai căuţăm sprijin decît în noi înşine, lepădîndu-ne de satana, adică de protecţi străine şi vom ajunge astfel mai departe decît am ajuns pînă acum ... Va veni o zi în care vom asista la o colosală dărmare de impresii şi în acea zi, de vom fi pregătiţi, vom revendica tot ce a fost şi este încă al nostru ».

Cu asemenea simtămîntă, care nu erau totuşi numai ale lui, ci ale poporului întreg, se înţelege uşor marea răsunet al poeziilor care au constituit apoi ciclul Ostaşii noştri. Pe rînd, Balcanul şi Carpatul, argentinul, Fraşii jderi, Păstori şi Plugarii, Ponş Curcanul, mai tîrziu Eroii de la Plewna, chiar o scenetă dramatică: La Turnu-Măgurele,

înflăcăroră spiritele de la un capăt la altul al ţării, înconunate de acea viguroasă, entuziastă, fierbîntă Odă ostaşilor români.

Nu începe îndoială, născută în chiar miezul evenimentelor, creaţia lirică a lui Alecsandri a fost nu numai cea mai de răsunet, cu mai largă popularitate, dar şi cea mai izbită artistic din întreaga literatură a vremii ce a fost consacrată războiului de independenţă. Lucrul este cu atât mai de reţinut cu cît nu numai poezia dar şi alte specii literare au omagiat independenţa şi totuşi accentele cuceritoare, puternice ale ciclului Ostaşii noştri nu au fost întrecute. În teatru, afară de Alecsandri însuşi cu piesa de circumstanţă mai sus amintită, mai avem înscădările fără relieful ale lui G. Sion şi Frederic Danu, precum şi drama După război a lui D. Olănescu-Ascanio, mult mai subtilă, sau comedia aceluiaşi, Pe malul grîlei, cu semnificaţie simbolică care nici ea nu trebuie considerată străină de tema războiului de la 1877.

Proza consacrată luptei pentru independenţa statului român va da ceva mai tîrziu lucrări ce s-au putut impune din punct de vedere artistic — prin omenscul lor sau prin amploarea tabloului — alături de valoroasele poezii ale lui Alecsandri. Lăsdînd la o parte amintirile lui Chibici-Rivneanu şi delicata năvelă a lui N. Gane: Andrei Floarea Curcanul, publicate în Convorbiri literare, în 1877, abia în 1886 şi 1888 vom afla în nevela Locotenentul Sterie şi Frica ale lui Duliu Zamfirescu ecouri din luptele războiului de independenţă. Un deceniu mai tîrziu, în 1897, continuînd ciclul Comăneştenilor, Duliu Zamfirescu scrie romanul În război, cea dintîi şi pînă astăzi singura creaţie de mai mare amploare realizată artistic, deşi nu într-un totul desăvîrşit, din cele pe care proza noastră le-a dedicat războiului de independenţă. Acestea îi urmează cîrînd altele, diferite însă din multe puncte de vedere. Este vorba în primul rînd, de cele două volume publicate în 1899 de George Cosbuc: Povestea unei coroane de oşel şi Războiul nostru pentru neafîrnare, povestiri destinate poporului, într-un stil simplu, accesibil, plăcut, în care sînt evocate evenimentele de la 1877 şi virtuţile oamenilor simpli, care au avut o hotărîtoare contribuţie în ducerea lor la izbîndă. Cînd ani mai tîrziu, în 1904, Cosbuc, în ultimul său volum: Cîntecul de vitejie, grupează o serie de poezii, unele scrise mai înainte, altele preluate de împlinirea unui efort de secol de la războiul de independenţă, între care Dorobanţul, Pe dealul Plewni, Cîntecul redutal, Povestea caporalului, Raport, O scrisoare la Muselim-Selo, cea mai izbită din ele, evocînd cu căldură eroismul şi jertfele grele ale ostaşilor în luptele din 1877. Pe aceeaşi linie majoră prezentă încă în ciclul de poezii ale lui Alecsandri, de simpatie pentru omul din popor simplu, pentru omnia, pentru eroismul lui simplu, modest, se aşază şi creaţiile în proză ale lui Mihail Sadoveanu din Povestiri de război precum şi volumajul 1877, Schiţe din război (1908) al lui Emil Grileanu.

S-au scurs nouă decenii de la apariţia operelor mai de seamă pe care literatura noastră le-a dedicat evenimentelor istorice de la 1877. Ne mai despart numai zece ani de centenarul acestui moment de mare importanţă pentru istoria poporului nostru, momentul în care ţara noastră, abia încheată în prima treaptă pe calea desăvîrşirii uniţiţii ei naţionale, a ştiut, cu îndrăzneală şi înepeleneală, cu eroism şi jertfe grele, să cucerească independenţa de stat a României. Trăim într-o altă epocă. Ne stau în urmă mari înfăptuiri ale înaintaşilor şi chiar în parte şi ale generaţiei noastre şi ne mîndrim cu ele. Ne îndreptăm, în continuă luptă, cu încredere, spre noi şi luminosoas zări. Cu imaginea viitorului în priviri, cu conştiinţa progreselor realizate, cu profundă graţitudine în suflete pentru temelia ce au aşezat-o înaintaşii noştri independenţei patrii noastre, cu o capacitate de a înţelege istoria, scriitorii zilelor noastre au datoria, trebuie să prăgătescă o omagiu cu condeiul lor, în versuri, în romane, nevels sau piese frămîntările şi sacri-ficiile, celor ce au cucerit independenţa, de a exprima întreaga noastră dragoste recunoscătoare pentru patriotismul lor şi măreţele lor înfăptuiri.

EPOPEEA ANULUI 1877

Presă europeană a acordat un firesc interes evenimentelor desfășurate acum 90 de ani la grilele Dunării, care se încadrau în complicata și neelucidată problemă orientală, în procesul de destrămare a Imperiului Otoman și de formare a statelor naționale independente din Sud-estul continentului. « Mi se cer informații asupra interesanței dumneavoastră țări — scria la 16 decembrie 1876 Enrico Croce, directorul ziarului *La Lombardia de la Milano*, lui C. A. Rosetti — există dorința de a se cunoaște limba voastră, de a se obține cărți și dicționare românești ». Răspunzând cerințelor de informare ale unui public larg, principalele ziare europene au înțeles să trimită în România corespondenți și ilustratori pentru a urmări desfășurarea evenimentelor. Granet de la *République Française*, Lamotte de la *Le Temps*, Pain de la *Le Bien Public*, Forbes de la *Daily News*, Williams de la *Graphic*, colonelul Brackenbury de la *Times*, Lichtenstedt de la *Neue Freie Presse*, marchizul del Valle de Toje de la *Imparcial*, Lazzaro de la *Fanfulla* și mulți alții — peste 30 — au fost ziaristi care au urmărit în mod direct procesul istoric de eliberare ce avea loc. Desigur că atitudinea publicațiilor periodice europene nu era unitară: au existat unele care s-au situat pe poziții dușmănoase și răuvoitoare — și în primul rând, în mod firesc, organele de presă ce apăreau în Imperiul Otoman — dar în marea lor majoritate publicațiile periodice europene s-au arătat interesate de soarta poporului român, au cuprins în coloanele lor aprecieri elogioase și au înțeles sensul luptei pe care o dădeau românii în acel moment hotărât al istoriei lor.

Ziaristi străini sosiți în România s-au arătat atrași de poporul român, de cadrul de viață pe care acesta și-l crease, de simțămintele românilor. Italianul Niccolò Lazzaro scria despre « temperatura dulce, soarele splendid, cerul clar fără umbră de nor » și totodată admira noile căi ferate românești.

Acești corespondenți străini, cărora li se adaugă ofițeri veniți în cadrul armatei ruse — între ei numeroși finlandezi deosebit de atenți față de ceea ce vedeau — ori ofițeri din armatele țărilor nordice — locotenentul norvegian Flood ori căpitanul danez Hedemann — sau din Germania — maiorul Liegnitz — sînt deseori atrași de probleme tangente evenimentelor în curs de desfășurare. Enrique Dupuy de Dôme este unul dintre cei ce se preocupă de un cerc mai larg de chestiuni decât cele legate în mod strict de evoluția situației militare. Într-o cronică amplă publicată în *Illustracion espanola* y americana el descrie

originea poporului român și momentele esențiale ale trecutului său amintind de Ovidiu, de Traian, de formarea statelor feudale românești, de Ștefan cel Mare și de Mihai Viteazul.

Martorii acestia ai realităților românești de acum 90 de ani străbat orașele și satele țărilor, merg între ostași, caută să înțeleagă și să consemneze ceea ce era mai semnificativ și totodată să reconstituie în corespondențele, articolele sau însemnările lor tabloul societății românești în zilele hotărâtoare ale cuceririi neatrănării. Ei trec prin orașele dundărene, bombardate de turci și în bună măsură părăsite de locuitorii lor, se opresc la Ploiești — centru al comandamentului rus înainte de forțarea Dunării — sînt atrași de lași și mai ales de București. Despre capitala noastră scriitorul rus Garșin scria în luna iunie 1877: « Orașul acesta are un aspect absolut european — cel puțin străluc pe care am trecut noi. Oriental a rămas numai faptul că străzile sînt înguste și întortochiate. În schimb, pavajele sînt admirabile, există instalații de gaz de iluminat, tramvaie cu cai, case și prăvălii frumoase. Curățenia este ca la Petersburg ». Pentru sublocotenentul finlandez Anton von Alftan, Bucureștii « în lumina amurgului înfățișează un tablou încântător și minunat », iar pentru sublocotenentul Victor Tuderus orașul are « prăvălii frumoase și circulație animată ». În așteptarea evenimentelor militare, acești martori străini locuiesc în hotelurile Capitalei — hotelul Hughes, ori Hotelul Bulevard, merg la grădinițe Rasca, Dacla ori Union Suisse, frecventează teatrul acțiței Keller și admiră Cîșmiul. « Nu știu care altă grădiniță ar putea, după umila mea părere — înseamnă Kohn Abrest — să lupte cu acest parc, în care umbra e așa de proaspătă, flora așa de variată ». Dar « semnele războiului începător » — cum scrie corespondentul ziarului italian *Fanfulla* — se constatau și în București, « foarte animat sub raportul militar ». « Dragonii ruși, cu coiful mic de oțel lustruit și enorme cizme la l'écuyère — scria tot Kohn Abrest — călărași români, ofițeri în toate uniforme posibile, aleargă pretutindeni, pe jos, călare, în droșcă. Călea Moșoșoiei, care e corso al Bucureștilor, a ajuns o lanternă magică. . . »

Dar prezenți tocmai pentru a urmări evenimentele militare și politice legate de desfășurarea războiului, acești martori străini ai realităților românești se arată interesați să constate simțămintele poporului față de ceea ce era în curs de desfășurare. Medicul militar finlandez Carl Ferdinand von Wahlberg semnală « marea ambiție națională » a românilor, în timp ce corespondentul ziarului *La France* descria mulțimea bucureșteană « beată de entuziasm » în ziua de 9 mai 1877. Cu zece zile mai înainte, un alt ziarist francez prevăzuse desfășurarea evenimentelor. « Nu vă puteți face ideile — scria el — de indignarea care domnește în București contra turcilor. Lumea e hotărâtă la cele mai mari sacrificii pentru a cuceri independența ».

A constata puterea combativă a României a fost una din cele mai importante preocupări ale acestor vizitatori străini. Secția la l'infanterie, ei au fost curînd convinși de valoarea armatei românești. « Cele opt batalioane de infanterie și cele două baterii de artilerie pe care le-am văzut defilînd — scria la 12/24 mai corespondentul ziarului *La France* — era plăcut să le privești. Soldații, foarte bine echipați, sănătoși, veseli, alergau sub un soare arzător în praful drumurilor și nu păreau de loc obosiți de lungă etapă de marș pe care o străbătuseră ». Un ziarist spaniol nota și el că « soldații sînt de bună înfățișare, viguroși, sobri și disciplinați ». Farcy, corespondentul ziarului *Le Constitutionnel* aprecia și el unitățile românești ca « foarte disciplinate, insuflete de cel mai bun spirit și gata de cele mai mari sacrificii ».

Corespondenții de presă nu relevă doar înfățișarea și calitățile militare ale ostașilor români, ci ei se arată convinși de entuziasmul și spiritul patriotic de care erau insufleteți aceștia. « . . . Ofițeri și soldați — notează un corespondent al ziarului *L'Indépendance Belge* — ard de dorința de a trece Dunărea ». « Armata — scrisese cu o lună mai înainte, în mai 1877, un ziarist italian — se bate bucuros; nu e un singur dezertor între soldații de rînd; ofițerii ard de dorința de a se distinge ».

Cele mai de seamă mărturiile ale străinilor se referă însă, în mod firesc, la operațiile militare îndeplinite de tînă armată românească. Duelul de artilerie de la Calafat a fost urmărit de Forbes, corespondentul lui Daily News, care a subliniat în relatarea sa « perfectă siguranță » a artileriștilor români. La 16/28 iulie un corespondent a urmărit primele unități românești trecînd Dunărea. « Trecerea Dunării — scria el — s-a făcut cu oarecare solemnitate. Două șalupe cu aburi remarcav bărcile. În cea dintîi luă loc, cu statul major, un pluton de elită și în mijloc steagul tricolor desfășurat. Îndată ce steagul flutură deasupra teritoriului turcesc, muzica făcu să se audă imnul național și cele două regimente așezate pe malul românesc scoaseră urale răsunătoare ». Mai însemnate sînt însă aprecierile străine referitoare la cucerirea redutei Grivița, la 30 august/11 septembrie. « Acești bieți țărani cu mantăliile și căciula lor cu pene de curcan — scria Kohn Abrest — ei de cari se risese atîta, dovediră că știu să moară dacă nu să învingă și că le curge în vine tot sîngele vechilor daci ». « Ei se aruncară în acea vale a morții — continua el — respînși, striviți, decimați de focul ucigător al unui dușman acoperit, dar fără a da înapoi cu o palmă de pămînt, fără a sta pe gînduri o clipă, înaintînd necontenit, neîncetat întorcîndu-se la asalt, ca să lase, val, în urmă un lung șir de morți și de muribunzi ». Bravura ostașilor români a fost relevată cu același prilej de ofițerul superior prusian Liegnitz, în timp ce un corespondent de presă francez nota că armata română își făcuse datoria « cu noblete și simplitate ». Căpitanul danez Hedemann a subliniat și el faptul că românii atacaseră « cu mare bravură », că suferiseră pierderi grele și că smulseseră în luptă un steag inamic, în timp ce corespondentul rus Nemirovici-Dancenko scria succint: « A treia zi românii s-au arătat bravi. Am mai spus că ei se luptau bine, fără să mai vorbim de artileria lor, care de la începutul bătăliei s-a comportat excelent ».

În perioada asedierii Plevnei, lupta românilor a fost urmărită cu aceeași constantă atenție de martorii străini. « A fost foarte interesant de a vedea, noaptea, viața în tranșee — descria ofițerul norvegian Flood o vizită pe care o făcuse. La fiecare 8—10 metri se afla cite un soldat pe banchetă, cu arma pusă în crenele, pîndind mereu terenul dinainte. Ceilalți soldați erau grupați, cite 4—5, în fundul șanțului, în jurul unui foc mic și își încălzeau minile și nasul. Într-un loc am trecut pe lîngă un grup de patru ofițeri, culcați în jurul unui foc mic și blind ceai. Toată lumea părea calmă, ca și cum s-ar fi găsit la ea acasă ».

Notațiile și aprecierile martorilor străini asupra importantului moment istoric al cuceririi Independenței României constituie un izvor prețios de informare, dar și un document uman revelator. În însemnările acestor străini — aproape unanim impresionanți de justetea cauzelor românești, de calitățile și dirigența poporului și de eroismul ostașilor români — apare într-o înălțare fragmentată dar deosebit de vie eșecul anului 1877, renasc din aceste pagini ale trecutului imaginile luptei poporului român pentru cucerirea neîntîrîrilor sale, pentru împlinirea secularei sale năzuințe de libertate.

realist

DINO BUZZATI

fantastic

Dino Buzzati s-a născut la Belluno, la 16 octombrie 1906. Urmează studii clasice după care absolvă cursurile universitare cu o licență în drept, la Milano. În 1928 devine cronicar iar mai târziu trimis special și redactor la *Corriere della Sera*.

Debutează în 1933 cu un roman scurt, *Bornabo della montagna*, narațiune lirică și simbolică ce inaugurează citeva din temele predilecte ale lui Buzzati: exigența de puritate morală, fatalitatea picăului și prețul redempțiunii. Urmează *Il segreto del bosco vecchio* (1935) roman considerat ca și cel dintîi, de către Jacques Valmont, drept o « capodoperă ». În 1940, Buzzati publică *Il deserto dei Tartari*, cartea care l-a sînt consacrară mondială. Prin ea fixează modelul de « alegorie metafizică », prezent, într-un fel sau altul, în toate prozile lui.

Cum specia ideală a unei asemenea estetici este povestirea, volumele următoare: *I sette messaggeri* (1942), *Il libro delle pipe* (1943), *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1946) și *Paura alla Scala* (1948) experimentează o formă epică de foarte severă economie care echilibrează elementul simbolic și liric cu cel narativ propriu-zis.

În 1953 Buzzati dramatizează povestirea *Sette pioni*. Piesa rezultată, *Un caso clinico*, a fost adaptată și reprezentată de către Camus în martie 1955. Lucrarea, după părerea sa, exprimă « o simplitate tragică și familiară » ca « dramă a destinului și ca esatir socială »; ea vedește « un autor de teatru cuceritor și direct ». În scrisoarea pe care l-a trimis-o scriitorului, Camus explică rațiunile adaptării lui, subliniind afinitatea de așir a piesei cu proza lui Dostoievski, a lui Kafka și cu *Morțea lui Ivan Ilici* de Tolstoi. Cu un an mai târziu, apare *Il crollo della Baliverna*, culegere de « nuvele noștine și teribile » pe care Marcel Brion le consideră « fără egal în literatura europeană de astăzi ».

Urmează volumele în care preciso momento (1955) și *Sessanta racconti* (1958) distins cu premiul Strega. În ultima vreme, Buzzati a revenit la specia debutului, prin romanele *Il grande ritratto* (1960) și *Un amore* (1961). În acesta din urmă iubirea arhitectului Antonio Dorigo pentru Laila transpun obseșia absolutului și tehnica severă a misterului în domeniul cel mai adînc expus sugestiilor imponderabilului și duratei.

C. M. I.

DINO BUZZATI

Un caz clinic

Piesă în două părți

GLORIA, secretara lui Corte
MENTI, vechi slujitor
SPANNA, însărcinată cu afaceri al lui Corte.
GOBBI, funcționar al lui Corte
PORTARUL
GIOVANNI CORTE, industriaș
MAMA lui Corte
DOCTORUL MALVEZZI, prietenul familiei Corte
LUCIA, camerista
ANITA, soția lui Corte
BIANCA, fiica lui Corte
PROFESORUL CLARETTA, directorul adjunct al clinicii
UN FUNCȚIONAR al clinicii
MASCHERINI, un muncitor internat în clinică
O FEMEIE BOLNAVĂ
DOMNUL CORPOLENT
BĂRBATUL PALID
O INFIRMIERĂ
O INFIRMIERĂ
PROFESORUL SCHROEDER
UN BOLNAV
BOLNAVUL de la etajul trei
O INFIRMIERĂ
Asistenți, infirmieri.

În românește de CORNEL MIHAI IONESCU

PRIMA PARTE

TABLOUL I

Anticamera și biroul Directorului Societății Imobiliare Corte și Dell. În fiecare cameră se află un telefon. În anticameră o mașină de scris și un magnetofon cu difuzor. Din cele trei uși una duce în biroul directorului, a doua într-o altă cameră, a treia pe scări.

La ridicarea cortinei, biroul directorului este gol. Bătrînul slujitor Menti stă în anticameră: așteaptă.

GLASUL (din magnetofon): ... al concurenței, punct și virgulă. Cercurile autorizate consideră, într-adevăr, că este foarte puțin probabil... foarte puțin probabil... (tuse) ca tendința actuală a pieței să se poată menține pînă la data pe care ați indicat-o, deschideți paranteza, 31 decembrie viitor, închideți paranteza, punct. Sosirea unor importante cantități de materie primă nu va mai putea fi împiedicată... Rectific... nu se va mai lovi... (tuse) de obstacole... eh!... de care a fost vorba mai sus...

Gloria intră și închide aparatul. Suspendă

GLORIA: Ah! (Îl privește pe bătrînul slujitor Menti care așteaptă, tot zecind). Tot mai așteptați? Sînteți răbdător.

MENTI: Da. Am timp destul, acum.

GLORIA: Vă repet că nu știm nici măcar dacă domnul Corte s-a întors la Roma.
MENTI: Nu am avut niciodată vreo întîlnire cu domnul Corte și totuși îl vedeam zilnic.

Gloria pune din nou magnetofonul în funcțiune și începe să scrie la mașină.

GLASUL (din magnetofon)... de la capăt... În cazul în care conjunctura, nu... rectific. Menținînd în vigoare dispozițiile paragrafului șapte, deschideți paranteza, să se refere la textul acordului din 3 februarie trecut, închideți paranteza, verificați data, domnișoară...

Gloria scoate foaia din mașină, oprește magnetofonul și începe să caute în sertare.

GLORIA: Unde sînt listele cu livrările de cărbuni?

MENTI (se ridică și pleacă să deschidă un sertar): Aici, domnișoară.

GLORIA (pe un ton mai sec): Sînteți de-al casei?

MENTI: Oarecum. Șaisprezece ani nu-l un fleac.

GLORIA: Șaisprezece ani? Atunci ce așteptați?

MENTI: Mă numesc Menti. Am fost servitor în această casă. Acum, s-a isprăvit. (Arată picioarele). Au ruginit balamalele. Artrită, cum i se zice. Îmbătrînim, de! Iar bătrînii ies la pensie și cînd ies la pensie trebuie să-și ia rămas bun și eu vin tocmai să-mi iau rămas bun. Domnul Corte ține mult la mine, știți asta.

Sună telefonul.

GLORIA (la aparat): Da, aici societatea Corte și Dell. Nu, domnul Corte nu este aici... Nu știu exact... Poate... S-ar putea să se întoarcă în dimineața aceasta...

Mă rog? Lavitta. . . cu L de la Livorno? Da, da, am notat. . . Vă rog. La revedere, domnule.

Spanna, însărcinatul cu afaceri al lui Corte, intră ca o furtună.

SPANNA: Domnul Corte?

GLORIA: Nu, domnule, era un oarecare Lavitta.

SPANNA (*nerăbdător*): Cel din Zürich încep să-și piardă răbdarea (*către Menti*): Salut Luigi. . . Ce să le răspund?

iese.

MENTI: Domnișoară, sînteți nouă aici?

GLORIA: Am început să lucrez acum două zile. Se pare că fosta secretară a fost concediată. Domnul Spanna m-a adus.

MENTI: Atunci, cum s-ar zice, nu-l cunoașteți încă pe domnul Corte, așa-i?

GLORIA: Îi cunosc doar vocea. Este simpatică. Puțin cam dură, poate. Mă impresionează foarte puternic. Scuzați-mă, dar trebuie să continui.

Pune din nou magnetofonul în funcțiune.

GLASUL (*din magnetofon*): . . . conjunctura, nu, rectific. . . menținînd în vigoare dispozițiile paragrafului șapte, deschideți paranteza, să se refere la textul acordului din. . .

Gobbi intră și aruncă o servietă de piele pe masă.

GOBBI: Bună ziua la toată lumea. (*Către Gloria*): A sosit? (*Gloria a oprit magnetofonul*) Ah! dar în fiecare zi vezi aici chipuri noi. Respectele mele, domnișoară. Oh! (*Arată spre ochii Gloriei*): Sînt ai dumneavoastră?

GLORIA: Ce?

GOBBI: Ochii aceștia, bravo! Păziți-i, în orice caz. Păziți-i zi și noapte. Formidabil. (*Pocnește din degete în semn de admirație*). Numele?

GLORIA: Ce nume?

GOBBI: Ei bravo, al dumneavoastră! Mai ales prenumele. Prenumele înseamnă viitorul.

GLORIA (*cu răceală*): Ce doriți?

GOBBI: Text. Nu fiți supărată. Sînt Gobbi Mario, contractant de imobil. Ce căldură!

GLORIA: Îl așteptați pe domnul Corte?

GOBBI: Nu îl putem ascunde nimic, frumoso. (*Lui Menti*): Luigi, n-al vrea să te duci după o cafea? (*Menti toce*). Ei, ești surd? Luigi, n-al vrea să-mi aduci o cafea?

MENTI: Nu, domnule Gobbi.

GOBBI (*afirmativ*): Aha, asta-i curată revoluție.

MENTI: Nu mai sînt dintre ai casei. Ies la pensie. Îmi pare rău pentru dumneavoastră, domnule Gobbi! Vreau să zic. . . din pricina cafelei.

Spanna intră ca o furtună venind din cealaltă cameră.

SPANNA: Nimic nou? N-a telefonat?

GLORIA: Nu, domnule Spanna.

SPANNA: Și ceilalți sună mereu. Ce-o să le spun? Ce-o să le spun?

Sună telefonul. Gloria ridică receptorul.

GLORIA: Da, chiar aici este Societatea imobiliară Corte și Deil. Nu, nu este aici. . . Da, îl așteptăm. . . Da, în dimineața aceasta. Din partea cui? . . . Da, da, vă rog. . .

O femeie intră tăcută și se oprește în prag. Gloria, Menti și Gobbi se întorc și o privesc.

GLORIA: Ce doriți, doamnă?

FEMEIA NECUNOSCUTĂ: Nu este aici, după cît mi se pare. Nu s-a întors încă.

GLORIA: Cine? Domnul Corte? Într-adevăr.

FEMEIA NECUNOSCUTĂ: Ah! n-are importanță. N-are importanță. Nu face nimic. Nu-i nici o grabă, de altfel.

GLORIA: E vorba de un comision?

FEMEIA NECUNOSCUTĂ: Nu, n-or să lipsească prilejurile. În schimb ne lipsesc atîtea lucruri.

iese rîzînd.

GOBBI (*către Menti*): Ce-i cu țîcîta asta?

MENTI: N-am văzut-o niciodată. Vreo cerșetoare, de bună seamă.

GOBBI: Ce voia să zică cu «ne lipsesc atîtea»? Asta nu-mi place! Oh! asta nu-mi place de loc!

PORTARUL (*întrînd cu șapca în mînă*): Iertați-mă. N-ați văzut o doamnă îmbrăcată ca o călugăriță sau ca o infirmieră?

GOBBI: A venit și apoi a plecat.

PORTARUL: A plecat? Dar n-am văzut-o ieșind!

GOBBI: Poate mai e încă pe scară. De ce? E un hoț de hoteluri, eram sigur!

PORTARUL: O văd pentru prima dată. Dar domnul Corte o să se supere.

Corte intră ca un vîrtej. Toți se ridică. Portarul iese și Spanna apare imediat.

CORTE: Bună ziua, bună ziua. (*Își privește ceasul*). O oră întîrziere! Bună ziua, Gobbi. (*Către Gloria*): Noua secretară?

GLORIA: Începînd de alaltăieri.

SPANNA: Știți, domnule, că domnișoara Adela. . .

CORTE: Știu, mi-ai spus-o la telefon. (*Îl zărește pe Menti*): Salut, Luigi. Ei, gata de plecare? (*Trece în biroul său fără să mai aștepte răspunsul*). Intră, Luigi, intră. (*Scote diverse hîrtii din servietă*). Te duci să te odihnești, fericicule.

Ceilalți îl urmează în biroul lui.

MENTI: Nu mai puteam, domnule Corte. (*Arată spre picioare*). Balamalele!

CORTE: Da, îți trebuia odihnă. Odihna, asta ne-ar trebui tuturor. Muncim, muncim, vesnic, precutîndem, cu toată viteză! Asta nu e bine. Cum vă numiți, domnișoară?

GLORIA: Gloria. Gloria Bertinelli.

CORTE (*foarte preocupat*): Spuneți-mi, domnișoară, a telefonat «Sten»?

GLORIA: Nu am nici o însemnare cu privire la aceasta. A sunat un oarecare. . . (*consultă un bloc-notes*) Lavitta.

CORTE: Ia te uită cum s-a grăbit! Dacă sună din nou, rețineți, spuneți-i că sînt de acord. Dar pe baza primei lui oferte. Nimic mai mult. Apoi îl veți telefona lui Geroni.

GLORIA: Geroni?

CORTE: Aşa e. Nu aveți de unde să știți. (*Își duce mîna la ceafă.*) Ce vroiam să spun? A, da. Telefonat la Primărie, oficiul tehnic, stabiliți cu el o întâlnire pentru mine. Spuneți-i că este în legătură cu afacerea șantierului... Dar mine, nu mai tîrziu. Acum chemați-o pe soția mea. Ei, Gobbi, și Bologna?

GOBBI: Nu s-a rezolvat încă nimic. Se tem să la o hotărîre. În fiecare zi găsesc alt pretext. Adevărul este că ar prefera să rezilieze.

CORTE: Să rezilieze! Niciodată. Am să-i silesc. Iar tubul Maxim?

GOBBI: Îl instalează. Dar de două zile ploaia a oprit lucrările.

GLORIA: Domnule, vorbiți cu fiica dumneavoastră. Doamna Corte a plecat.

CORTE: Alo! Tu ești, Bianca? Da, m-am întors. Unde este soacra ta? Cum? Nu vrei să-i spun soacra ta? *Îți dai impresia că ești căsătorită?* Ei și? A, este o impresie neplăcută. Frumos pentru Anita și pentru mine. Bun, bun! Ascultă, eu n-am să renunț. Cînd zic soacra ta, asta te îmbătrînește pe tine dar dacă zic mama ta, Anita începe să urle. (*Rîde*) Afurisite femei! Bun. Anunț-o pe Anita că m-am întors, de acord? Da, viața e frumoasă. Pe cîrînd, dragă.

SPANNA: Iertați-mă, domnule. Sună de două ore cei de la Zürich. Cer un răspuns foarte urgent.

CORTE (*Își duce mîna la ceafă*): Zürich?... A, da!

MENTI: Domnule Corte, eu...

CORTE: Așteaptă. Ce spuneai, Spanna?

SPANNA: Ne dau un fel de ultimatum. Asta-i tot. Cunoașteți noile condiții. Firma Flanigan a intrat în grupul lor. Se simt mai puternici.

CORTE: Bun. Au profitat de absența mea. Lasă-i să vină.

SPANNA: Dar ar fi absurd să primim acum. De fapt vor să ne dea afară. Elegant. CORTE (*distrat*): Să ne dea afară?

De departe se aude o voce. Pare să fie a unei femei care strigă fraze confuze, cu emfaza unui predicator. Corte o ascultă.

CORTE: Cei-asta?

SPANNA: Cum?

CORTE: Nu auziți? Strigătele acelea, acolo jos?

SPANNA: Nu aud nimic.

CORTE: Nu auziți nimic? (*Își ciulește urechea, dar vocea s-a stins.*) Unde am rămas?

SPANNA: Oricum, trebuie să răspundem.

MENTI: Eu aș putea, cum s-ar zice, să mă duc, domnule.

CORTE (*făcîndu-i semn să aștepte*): Bun. Știi ce o să facem?

SPANNA: O aminare? Mă gîndisem și eu la asta, dar el...

CORTE: Cine vă pomeneste de aminare? Telefonati, nu, mai bine telegrafiați. Are mai mult efect.

SPANNA: Un «nu» sec?

CORTE: Un «da» sec. Un «da» fără rezerve. Adăugați că eu le urez succes în reușita afacerii.

SPANNA: Vă rog să-mi permiteți, domnule. Eu nu pricep. E absurd. Ne tăiem craca de sub picioare. Nu putem să susținem...

CORTE: Știu. Dar spuneți-mi, să presupunem că ați fi în locul lor și că ați primi telegrama. Ce-ați zice de asta?

SPANNA: Iertați-mă, dar aș zice că marele Corte a înnebunit.

CORTE (*rîzînd*): Nu, e unul din lucrurile care nu pot fi crezute. E într-un fel ca și

cum papa ar fi devenit ateu. Hai, Spanna, un mic efort. Încipule-ți ce ar putea să gîndească bunii noștri prieteni din Zürich.

SPANNA: Vă jur că nu înțeleg nimic.

CORTE (*privindu-l pe ceilalt*): Dragul meu Gobbi, nu vreau să vă rețin. Reveniți în după-amiaza aceasta. La revedere, dragul meu Luigi, și odihnă plăcută. O să faci pe domnul, ai? Dar vino din cînd în cînd să mă saluți. La revedere. (*les*). Domnișoară, am să vă chem dacă am nevoie de dumneavoastră. (*Gloria iese*). S-a făcut. (*Adresîndu-se lui Spanna cu un aer misterios*): Să presupunem că n-aș fi nebun: nu mai rămîne decît o explicație. Primeesc, or să zică el, pentru că sînt în stare să mențin prețurile coborîte. Și de ce pot să mențin prețurile coborîte? Ai priceput?

SPANNA: Nu.

CORTE: Pentru că am găsit alt petrol. Asta or să deducă, bunii noștri amici. Și or să deducă asta pentru că e singurul lucru de care se tem.

SPANNA: Și după părerea dumneavoastră ei or să revină asupra hotărîrilor lor?

CORTE: Nu.

SPANNA: Atunci?

CORTE: Într-adevăr, nu ghicești?

SPANNA: Nu.

CORTE: Or să se arunce pe acțiunile noastre ca vrăbile la mălai. Or să le vîneze, înțelegi? Iar eu n-am să dau drumul acțiunilor decît puțin cîte puțin. O mică afacere bine pusă la punct. (*Rîde*.) La sfîrșit eu am să cîștig. El de asemenea, dar numai hîrtie. Ah, oh! Nu ești convins, Spanna?

SPANNA: Foarte bine, foarte bine. Foarte elegant. Genial chiar. La urma urmelor, ar trebui să meargă.

CORTE: Dar sigur că o să meargă. Vei vedea, o să-i constrîngem.

SPANNA: Și dacă...

CORTE: Dacă ce?

SPANNA: Și dacă ei nu fac nici o mișcare? Dacă nici măcar nu se ostenesc să ne cumpere acțiunile? Dacă preferă...

CORTE (*auzînd iar glasul*): Dar ce mai e? Cine șipă jos? (*Adresîndu-se lui Spanna; care pare surprins*): Nu auzi?

SPANNA: Nu aud nimic.

CORTE (*în timp ce glasul se îndepărtează*): Mi se părea. Într-adevăr, mi se părea... E straniu.

GLORIA (*apărînd, cu un bloc-notes în mînă*): Dumneavoastră m-ați chemat?

CORTE (*ducîndu-și mîna la ceafă*): Eu? Nu. Apropo, cum vă numiți, domnișoară?

GLORIA: Gloria Bertinelli.

CORTE: Gloria! Ei, va trebui să mă obișnuiesc cu acest prenume. Gloria! (*Revenindu-și*.) Nu, nu v-am chemat.

Gloria iese.

SPANNA (*după o tăcere îndelungată*): Trebuie să telegrafiez?

CORTE (*auzînd glasul*): Ascultă-mă, Spanna, nu cumva o fi existînd din întîmplare vreo școală în clădire asta?

SPANNA: O școală? Alci? Nu.

CORTE: Uneori ai zice că auzi vorbind niște învățătoare, niște învățătoare care dojenesc copiii. Sau niște preoți. Nu există nici o școală aici?

SPANNA (*după un moment de tăcere*): Trebuie să telegrafiez, domnule?

CORTE (*revenindu-și*): La naiba! N-avem nici o clipă de pierdut. Vreau să mă distrez puțin. Vei vedea, Spanna. Nu crezi, dar vei vedea.

SPANNA: Cred. Numai că...

CORTE: Nu, nu crezi de loc. Dar o să crezi. Promit să înghit un măgar viu dacă. . .

Or să cumpere, și încă cum! Pînă acolo or să ajungă. Or să cumpere, îți spun, iar eu. . . (*Aude glasul.*) Ah, nu! I ajunge! Nu s-ar putea să o facă să tacă?

SPANNA: Linișteți-vă, domnule, nu înțeleg.

CORTE: Ei, bine, ești surd. Asta-i tot. De altfel, nu ești în formă azi, dragul meu Spanna. Nu auzi nimic, nu crezi în nimic, nu. . .

SPANNA: Riscăm foarte mult, asta vreau să spun.

CORTE: Riscăm totul. (*Ride.*) Dar or să cumpere. Crezi-l pe marele Corte.

TABLOUL II

O cameră și un cabinet de lucru în casa lui Corte. Camera are trei uși. Una dă în cabinetul de lucru, cealaltă în anticameră, a treia în vestiar. Telefonul se găsește în cabinetul de lucru. Sfîrșit de după-amiază; lămpile electrice sînt aprinse. Cabinetul de lucru se află în întineric.

La ridicarea cortinei, mama lui Corte și medicul familiei, doctorul Malvezzi.

MAMA: Luați loc, doctore Malvezzi, aici o să sporovăim în liniște, așteptînd să se întorcă Giovanni al meu.

MALVEZZI: Mulțumesc. E plăcut aici. Camera e răcoasă.

MAMA: Întineriți pe zi ce trece, doctore.

MALVEZZI: Întocmai. Și pe deasupra, doamnă, în seara asta aveți în fața dumneavoastră această pasăre rară numită om fericit.

MAMA: Spuneți-mi vestea cea bună.

MALVEZZI: Fiica mea se întoarce miine cu avionul din America. După patru ani, nu credeți că-i de ajuns? Aduce cu ea doi copii mici pe care n-am avut încă fericirea să-i văd. (*Scoțînd cîteva fotografii din portofel.*) Nu-i așa că sînt dragălași ca doi îngerași?

MAMA (*cu un interes prefăcut*): Ce draguși sînt, mititei! Acesta vă seamănă leit. Cîți ani are cel mare?

MALVEZZI: În curînd o să împlinească doi ani.

MAMA: Vă duceți să așteptați la aeroport?

MALVEZZI: Ce întrebare? Oh, doamnă. . .

MAMA (*cu o neliniește greu reținută*): Doctore. . .

MALVEZZI: . . . Chiar în clipa asta sînt deasupra Atlanticului, suspendați în aer, de-asupra valurilor întinse.

MAMA (*insistînd*): Doctore Malvezzi, am ceva să vă spun.

MALVEZZI (*surzînd mereu*): Oh! Iertați-mă. Sînt cam distrat astăzi, iar dumneavoastră m-ați chemat ca să-i vorbesc bătrînului dumneavoastră medic, bănuiesc, nu ca să ascultăți povești despre familia lui. Și medicul se poartă ca un copil și vorbește într-una despre el însuși, despre afacerile lui, despre fericirea lui, în timp ce dumneavoastră, biata mea doamnă, îl ascultați. Iar el vorbește și vorbește și dumneavoastră nu mai apucați să mai rostiiți un cuvînt. Iertați-mă, dragă prietenă, iertați-mă. Acum, vă ascult.

MAMA: Este vorba de Giovanni.

MALVEZZI: Nu se simte bine?

MAMA: Nu știu. Dar ceva se întîmplă. Sînt nelinistită. Ascultați-mă, doctore, e foarte greu de spus. . .

MALVEZZI (*surzînd*): Mă înspăimîntați. Ce s-a întîmplat?

MAMA (*cu un aer misterios*): Nimic pînă acum. Dar de cîtvă timp Giovanni aude niște lucruri stranii.

MALVEZZI: Stranii, cum adică?

MAMA: E vorba mai degrabă de un glas singuratic, același întotdeauna, e un glas de femeie, zice el. O femeie care-l cheamă.

MALVEZZI: O halucinație, asta vreți să spuneți? De pildă, auziți un zgomot dar acest zgomot există doar în capul dumneavoastră. (*Ride.*) Se petrec multe aici înăuntru! (*lovindu-și fruntea cu degetul.*) Nu, doamnă, nu trebuie să vă impresioneze. Nu l-am mai văzut de cîtvă timp pe Giovanni, dar nu-i nevoie nici măcar să-l examinez pentru ca să precitez diagnosticul. Muncește prea mult, asta-i tot. Duce o viață proa agitată. Agitația, asta-i boala lui.

MAMA: Dar, doctore, mai e încă ceva.

MALVEZZI: Tot în legătură cu. . .

MAMA: Da. (*cu glas coborît, rar*) Începînd de ieri am senzația că a intrat cineva în casa aceasta.

MALVEZZI (*după un timp*): Și acest cineva mai este aici, nu-i așa?

MAMA: Da. Văd că mă înțelegeți din două-trei vorbe.

MALVEZZI: Vă înțeleg, desigur. La urma urmelor sînt povești vechi. Strigoiul, stafia care intră în casă să anunțe cine știe ce nenorocire? De ce nu? (*Ride.*) La urma urmelor putem admite că anumite boli sînt prevestite de semne ciudate. S-a mai văzut asta. Dar de aici la bănuiala că o ființă vie a pătruns în casă! Nu, cu siguranță, doamnă, închipuirea vă duce prea departe.

MAMA: Dar am văzut-o, am văzut-o.

MALVEZZI: Pe cine?

MAMA: O femeie. Vă jur, doctore. A durat o clipă foarte scurtă, o fracțiune de secundă. Era mîjos, în sufragerle; puneam la loc serviciul de cristal. Atunci a traversat camera la celălalt capăt al mesei. A trecut fără nici un zgomot. A alunecat pe coridor.

MALVEZZI: Și ce-ați făcut?

MAMA: Am îțipat: Cine-i acolo? Am alergat. Dar pe coridor nu era nimeni.

MALVEZZI (*tot la fel de calm*): Da. Bine. În sfîrșit, nu-i nici o nenorocire, la urma urmelor. Uneori, cînd ești singur, și se pare că vezi duhuri care se apropie, încep să plutească prin camere, ajung în colțurile întinse, în dulapurile prăfuite. (*Ride.*) Iar dacă morți, poți foarte bine să ajungi să le vezi suind în amurg, venind din adîncul vieții, poate din cer sau din iad. Sau din neant. (*Schimbă tonul și se ascultă vorbind.*) De ce nu? Omul, scumpă doamnă, este plămîdit din vise și vedenii, țesut dintr-o substanță stranie, nevăzută, schimbătoare, vicleană. Spaima, scumpă doamnă! Și noi umplem cu vedenii drumul pe care mergem. Din teamă în alarmă, din neliniește în spaimă, înaintăm către misterul final. Dar aceste fantome nu merită să te oprești din mers. Adevăratele nenorociri ale omului au altfel de gravitate, puteți da crezare unui bătrîn medic.

MAMA: Aș vrea să vă cred, doctore.

Întră Corte, plin de viațuine.

CORTE: Bună ziua, mamă, bună ziua Malvezzi. Ce plăcută surpriză să te văd după atîta vreme!

MAMA: Doctorul s-a hotărît în sfîrșit să ne facă o vizită. Știi că Ada se întoarce miine dimineață?

CORTE: Pofim?

MAMA: Ada se întoarce miine dimineață.

CORTE: Care Ada?

MAMA: Ei, care, fiica lui Malvezzi!

CORTE (*lui Malvezzi*): Fiica ta se întoarce din America?

MALVEZZI: Întocmai. După patru ani.

MAMA: Ascultă, Nanni, iartă-mă, dar pentru că Malvezzi se află aici, de ce n-ai folosi prilejul ca să-i ceri sfatul. Eu l-am vorbit, știi tu, de glasul acela...

CORTE: De care glas?

MAMA: Glasul pe care spuneai că-l auzi și din care nu înțelegi nimic.

CORTE: I-ai vorbit de asta? Dar e stupid. Drept cine mă iei? Tu faci o dramă din tot ceea ce ți se spune. De-acum încolo o să-mi țin gura, asta-i. (Sună telefonul în cabinetul de lucru.) N-auzi telefonul? (Se ridică nerăbdător.) La dracu, nu e nimeni să răspundă!

E gata să meargă la telefon când camerista intră pe ușa dinspre cabinetul de lucru.

CORTE: Mă caută cineva?

SERVITOAREA: Nu, domnule, o caută pe doamna Anita. E croitoreasa.

MALVEZZI: Nu o lua în nume de rău, Corte. Mama ta are dreptate...

CORTE: Nu, nu are dreptate. Dar nu simțiți acest curent de aer?

MAMA: Ce curent? Ușa de la intrare este închisă.

CORTE: Sint sigur că cineva a lăsat-o deschisă.

MAMA: E cu neputință, îți spun.

Vrea să se ridice, dar Malvezzi i-o ia înainte.

MALVEZZI (intrînd în cameră): S-a făcut.

MAMA: Era închisă, nu-i așa?

MALVEZZI: Într-adevăr ușa era deschisă.

CORTE: Vezi bine, într-adevăr nu mai e curent.

MAMA: Trebuie să fi fost Lucia, cînd ți-a deschis adineauri. Da, cu siguranță a fost Lucia.

CORTE: Nu mi-a deschis Lucia. Am intrat cu cheia mea. Am închis bine ușa. Sint foarte sigur.

MAMA: Ei, și ce importanță are asta! Cineva a lăsat-o deschisă. Acum este închisă.

MALVEZZI: Hai, Corte, de ce să nu-mi descrii tulburările tale?

CORTE: Care tulburări? A, da, glasul acela. Ei, e o prostie.

MALVEZZI: Povestește.

CORTE: Ei bine! nu-i nimic. Dar mi se pare uneori că aud o femeie vorbind... (Tușeste de mai multe ori.) chemîndu-mă.

MALVEZZI: Te cheamă cu numele tău?

CORTE: Nu, mă cheamă, atît.

Intră Anita, soția lui Corte și Bianca, fiica sa.

ANITA: Bună seara. Bună seara, Malvezzi. Ce mai faci?

BIANCA: Bună seara.

MALVEZZI: Binișor, mulțumesc. Bună seara, Bianca.

ANITA: Ascultă, Giovanni, fă în așa fel să fii liber sîmbătă, te rog.

CORTE: Pentru ce? Sîmbătă...

ANITA: Soții Sergio-Marinelli ne invită să petrecem week-end-ul la Dosso. Pe noi doi și pe Bianca. Știi că de mult ți-am la sta.

CORTE: Sîmbătă zici? Mă tem că...

ANITA: Giovanni, măcar de astă dată nu spune nu! Dacă nu mergem de data asta, nu mai mergem niciodată! Și apoi la Dosso sezonul e în toi.

BIANCA: Fii drăguț, papa, lasă la o parte afacerile pentru ziua aceea.

Sună telefonul. Corte țighește de pe scaun și se repede în cabinetul de lucru unde aprinde o lampă de birou așezată pe masă.

CORTE: Allo! da, bună seara, Spanna. Cum! Nimic nou? Nici nu mă gîndesc. Cum? Ai croșut că am înnebunit? Nu, nu... Or să miște, veți vedea că or să miște. La halba, socotesc bine! E unsprezece? Dacă se împlințe ceva, cheamă-mă la telefon. Da, rămîn acasă... N-are nici o importanță. Nu, cîtuși de puțin. S-a făcut, deci la revedere.

Pune cu nervozitate receptorul în furcă, și se întoarce în cameră.

MAMA: Vreo veste proastă?

CORTE: Nu, nu! Așteptam un răspuns și nu l-am primit încă. (Aparte) Nu mai pricep, ar fi cu puțință să?...

MALVEZZI: În sfîrșit, dragul meu Corte, chiar nu vrei să-mi explici ce-i cu glasul acela?

ANITA: Care glas?

CORTE: Nu e nimic, într-adevăr. Mi se părea că aud un glas de femeie, dar de o săptămînă nu-l mai aud.

ANITA: Un glas de femeie? Ce înseamnă asta?

CORTE (rîzînd): Afurisit să fie cine știe. Dar acum s-a isprăvit.

ANITA: Cîtă filozofie! Mie mi se întîmplă deseori din astea. Cîteodată, cînd sint obosit, parcă îmi vorbește un bărbat la ureche.

MALVEZZI: Știi ce-i asta? Surmenajul. Te epuizezi. Și atunci nervii nu mai rezistă. Afacerile! Afacerile! La un moment dat trebuie să te gîndești neapărat la sănătate! Ți-ar trebui...

CORTE: Da, cunosc povestea. Mi-ar trebui odihnă. (Ride.) Ah, ah, sint sănătos tun! Se aude soneria de la intrare.

CORTE (cu teamă): Cine e?

MAMA: Cine poate să fie la ora asta? (Așteaptă cîteva clipe, apoi cheamă:) Lucia!

LUCIA (intrînd): M-ați chemat, doamnă?

MAMA: Cine a sunat la ușa de la intrare?

LUCIA: Nu era nimeni. O greșeală, de bună seamă. Doamnă, masa este pregătită.

BIANCA: Cît e ceasul?

LUCIA: Opt și jumătate.

ANITA: Doamne, s-a și făcut opt și jumătate. La masă, repede!

CORTE: Mai leși în seara asta?

ANITA: Ies! Ies! Nu, nu ies. Dar trebuie să fii întodeauna gata de plecare. Doctore, te rog.

les.

BIANCA (apropiindu-se de Corte și reținîndu-l): Ascultă, papa, de ce l-ai chemat pe Malvezzi? El face din Țîntar armăsar și bănuiește în fiecare bătaură de la picior un cancer.

CORTE: Dar nici nu mă gîndeam. Bunică-ta l-a chemat.

BIANCA: Papa, de ce n-ai vrea să te examineze profesorul Claretta?

CORTE: Claretta? Cine este?

BIANCA : Medicul-șef al clinicii în care se găsește școala mea de infirmiere. Este celebru în toată Europa.

CORTE : Este directorul clinicii?

BIANCA : Oh nu ! Directorul general se numește Schroeder. Dar Schroeder nu s-ar deplasa să-l examineze nici chiar pe papa. Este un fel de semi-zeu pe care nu-l vezi aproape niciodată. Claretta este altceva. Foarte simpatic, binevoitor.

ANITA (din camera alăturată) : Ei, Giovanni, Bianca ! Ce uleiți acolo?

BIANCA : Îndată, îndată. (Lui Corte) : Deci, vrei să-i vorbesc?

CORTE : Dar e o idee fixă. Pentru că mă simt foarte bine. Lașă, am altele pe cap în momentul de față. Hai, Bianca. Nu te mai găndi la asta, te rog. Sînt foarte sănătos și nici glasul acela nu-l mai aud de multă vreme.

Glasul se aude îndepărtat.

BIANCA : Ei, cu atât mai bine, dar...

CORTE : Du-te, du-te, lăsa-mă o clipă, am...

Filca lui a ieșit, el face un pas îndrăg și ascultă. Glasul se îndepărtează și se apropie. Își duce mîna la frunte.

ANITA (din sufragerie) : Hai, Giovanni, ce faci?

CORTE : Nimic, nimic. Vin îndată.

Ciulește iar urechea. Voca se pierde, el își duce iar mîna la ceafă.

TABLOUL III

Același decor ca în tabloul precedent: se vede, în plus, vestibulul în care se găsește un dulap mare. E dimineată.

CORTE (în halat de cameră gata să telefoneze în cabinetul de lucru) : La dracu ! Nu fac nici o mișcare? Nimic, nimic, nici într-un sens nici în altul? Ai aflat cumva, Spanna, dacă Fleissenberg mai era încă la Zürich, ier? Ești sigur? Ei bine, în cazul acesta nu mi înțeleg nimic. Oh, de bună seamă ! Da, se prea poate. Ce vrei să vă spun? Vei avea dreptate. Dar eu încă trag nădejde. Mulțumesc. Da, ies într-o jumătate de oră. Mulțumesc. La revedere. (Pune receptorul în furcă și începe să-și cerceteze hîrtiile.) Și acum, Direcția Finanțelor, maestrul Salvioli, Primărie, Sarodan ! Ah, cite treburi !

BIANCA (intrînd, cu vioiciune) : Bună ziua, micuțul meu papa ! Cum te simți?

CORTE : Te-ai și sculat? Ai căzut din pat?

BIANCA : Astăzi e rîndul meu să fac de gardă la școala de infirmiere. (Îl se aruncă de gît tatălui său.) Ascultă, papa, promite-mi că-mi îndeplinești o dorință.

CORTE : Despre ce-i vorba?

BIANCA : Întîi promite-mi. Am să-ți spun după aceea.

CORTE : Ce copilării !

Se întoarce la hîrtiile lui.

BIANCA : Vrei să-mi promiți sau nu?

CORTE : Bine, îți promit.

BIANCA (cu un debit foarte rapid) : Îndată profesorul Claretta va veni să mă ia, acceptă să-l aduc sus pentru zece minute și să te examineze repede.

CORTE : Ah, ce incurcătură. Ar fi fost mai bine să nu vă spun nimic. Voi, femeile faceți din cîntar armăsar. Ce mai, în dimineața asta sînt grăbit.

BIANCA : Numai zece minute, papa, fii dragut. Ai să vezi cît de simpatic e Claretta. Trebuie să fi sosit. (Se aude soneria.) Iată-l, iată-l.

Se repede în anticameră.

CORTE : Ei e?

BIANCA (traversînd camera) : Da, este profesorul.

CORTE : Atunci invită-l să ia loc.

CLARETTA (intrînd, jovial) : Bună ziua, domnișoară. N-am întîrziat la întîlnire, nu-i așa? (Priveste ceasul pe care l-a scos din buzunarul vestei, clatină din cap, privește în jur, scoate din nou ceasul și îl privește.) Și unde este simpaticul nostru bolnav?

BIANCA (cu respect) : Vă rog să luați loc, domnule. (Se duce la ușa cabinetului de lucru.)

Papa, profesorul Claretta este aici.

CORTE (vorbindu-i Biancăi, cu glas coborît) : Mi-e groază de toate poveștile astea.

BIANCA (rugătoare) : Oh, papa, nu te enfuria tocmai acum. Vrei să mă faci de ris?

CORTE : În orice caz să termine repede. (Intră în salon.) Bună ziua, domnule profesor.

CLARETTA : Bună ziua, domnule. (Își string mîinile.) Foarte bine, perfect. Sînt foarte bucuros să vă cunosc. (Îi fixează cu privirea după ce s-a deplasat într-o parte, Filca dumneavoastră mi-a vorbit. . . (Corte dă să se așeze.) Nu, nu, vă rog, rămîneți în picioare. Foarte bine. Filca dumneavoastră mi-a spus de tulburările dumneavoastră, de glasul acela. . .

CORTE : Dar, ca să fiu sincer, eu nu. . .

CLARETTA : Vă rog, dragă domnule, e mai bine să nu vorbiți deocamdată. Un glas de femeie, nu-i așa? . . . O clipă, vă rog. (Scoate din trusă o lampă electrică minusculă, o aprinde și o plimbă de mai multe ori dinaintea ochilor lui Corte.) Nu, nu, nu închideți ochii, priviți-mă drept în față. Foarte bine. O femeie care vă cheamă, nu-i așa? (Că și cum s-ar aprinde singur.) Foarte bine, perfect. (Vesel.) Întotdeauna muncă multă, îmi închipui. Vorbiți, acum, dragă domnule, vorbiți deci.

CORTE (cu răceală) : Da, muncă multă.

CLARETTA : Și de cînd auziți acest? . . .

CORTE : Cam de vreo cincisprezece zile. . .

CLARETTA : Cincisprezece zile. Foarte bine, perfect. În mod intermitent, nu-i așa?

CORTE : Da. Dar trebuie să mărturisesc că nu i-am dat multă importanță.

CLARETTA : Firește. (Către Bianca) : Domnișoară, îmi puteți aduce o batistă mare?

BIANCA : Îndată, domnule. O batistă de mătase?

CLARETTA : N-are importanță. (Bianca iese. El îl contemplă pe Corte ca și cum s-ar fi aflat în prezența unei ființe extraordinare.) Superb ! Ce vîrstă aveți ?

CORTE : Vîrsta mea?

CLARETTA : Da.

CORTE : Cîncizeci și doi.

CLARETTA : Cîncizeci și doi. A, înțeleg. . .

CORTE : Mă rog?

CLARETTA : Nimic, nimic. . . și în trecut. . . alte boli?

CORTE : Am fost întotdeauna foarte sănătos.

CLARETTA : Cu atât mai bine, cu atât mai bine. Această virginitate valorează cel mai mult. Într-un fel e ca și cum am mîncă pe o față de masă imaculată. (Ride.)

BIANCA (intrînd cu o batistă în mînă) : E bună aceasta?

CLARETTA : Perfect. Îmi dați voie, dragă domnule. (Îl leagă la ochi.) Îmi pare rău că trebuie să vă cer concursul. Dar acum ar trebui să vă așezați. . . într-un fel. . . în patru labe.

CORTE : Aici?

CLARETTA: Da, aici. E chestie de o secundă, nu-i așa! (*Îi ajută să se așeze în patru labe.*) Asta-i, bine, foarte bine. Asta-i perfect. Acum înaintați către ușă, vă rog.

CORTE: Așa?

CLARETTA: Da, așa. Încet, nu? Bine, foarte bine. (*Îi urmărește mișcările lui CORTE.*) Stop! Acum înapoi. Fără să vă întoarceți pe jumătate, nu, fără să vă întoarceți pe jumătate, și în aceeași direcție. Da, da, perfect... Stop! Încă puțină răbdare, dragă domnule. Nu vă mișcați. Acum, înaintați încă o dată spre ușă, întocmai ca adineaori... Bun, perfect... Foarte bine, foarte bine! Foarte interesant.

MAMA (*intrind și rămânind uitimă în prag*): Dar ce face Nanni pe podea? (*Zăriru-l pe Claretta.*) Oh, scuzați!

BIANCA (*făcînd prezențările*): Profesorul Claretta. Bunică-mea.

CLARETTA: Foarte înclănat, doamnă. Nu vă speriați. Era o mică experiență. (*Sună telefonul și cu un gest rapid CORTE își ia batista de la ochi și se ridică.*) Da, da, dragă domnule, ajunge, vă puteși ridica.

Fără să răspundă, CORTE aleargă în birou ca să răspundă la telefon. Din acest moment dialogul din salon și glasul lui CORTE la telefon alternează în contrapunct.

CORTE (*la telefon*): Dumneata ești Spanna? Da, da, așteaptă să iau un creion. Da, da. (*Foarte agitat*) O sută șapte, o sută zece, da, da, bine...

MAMA (*luîndu-l de braț pe Claretta*): Domnule profesor, ascultați-mă. Nu știu ce este. Dar este aici, știu precis asta, am văzut-o.

CLARETTA: Pe cine, doamnă?

MAMA: Este aici. Cînd dispăre, cînd revine.

CLARETTA: Cine? Nu pricep nimic.

CORTE (*la telefon*): Da, da, 115 spui? Spanna, 115? Cum? Cum, 140, magnific! Așteaptă să notez... Dar continuă, continuă...

MAMA (*arătînd cu un gest biroul*): Nu trebuie să mă audă. Sînt bătrînă, domnule profesor. Nu sînt învățată, dar cunosc viața. Ascultați-mă, domnule profesor.

(*Arată către vestiar.*) Nu știu cine este, nu-i cunosc numele, dar este aici.

CORTE (*la telefon*): 160? Un șase și un zero? Unu șase patru?

CLARETTA: Cine? (*Zîmbind.*) Nu cumva e o fantomă, din întîmplare?

MAMA: Nu știu... Dar este aici, ascunsă.

CLARETTA: A, o femeie, nu-i așa?

MAMA: Trebuie să fie o femeie.

CORTE (*la telefon*): 210... Ce salt! Doamne, Dumnezeu!

CLARETTA (*către mamă*): Și așa văzut-o? Știi unde se ascunde?

MAMA: N-am curaj să privesc.

CORTE (*la telefon*): La dracu, sînt tot aici, ascult... Cum? Iarăși? 280, 282? 300?... 295?... Ah, ajunge.

CLARETTA (*zîmbind mereu*): Dar era primul lucru care trebuia făcut. Să verifici de visu, ce mai! E ca și cum...

CORTE (*la telefon*): 310? Repetă, te rog!...

MAMA (*lui Claretta*): Dumnevoastră nu mă credeți, domnule profesor, vă gîndiți poate că-i vorba de vreun fel de exaltare?

CLARETTA: O, nu, doamnă, nu, cîtuși de puțin. Dar, iertăți-mă, pot să știu unde se află femeia aceea?

MAMA: În vestiar, probabil.

CORTE (*la telefon*): 330, ascultă-mă cu atenție, Spanna, la 330 poți să mai dai drumul, da, da, toate, toate care... da, da.

CLARETTA (*apropiindu-se de ușa vestiarului*): Este foarte simplu, doamnă, e de ajuns să ne uităm. (*Ei deschide ușa, mama îl urmează cu ezitare pînă în prag.*) S-a făcut.

Înăuntru nu e nimeni. Acum v-ați convins, doamnă, că nu e nimeni înăuntru?

MAMA (*din prag*): E aici, e aici...

CORTE (*la telefon*): 340? Și mai bine! 360? Da, așa cum ți-am spus? Dă drumul la tot pachetul! La revedere... Rămîn încă zece minute, da, la revedere. (*Pune receptorul în furcă și își aranjează însemnările.*) Victorie! Au mers!

Își aprinde o țigară și trece apoi în salon.

CLARETTA: Dar unde atunci? În dulap? Ei bine, o să deschidem dulapul. Easit de simplu. (*Îi deschide.*) S-a făcut. Gol! Absolut gol! Tot ceea ce poate fi mai gol, doamnă.

Veniți să vedeți. Veniți și dumnevoastră să vedeți, domnișoară Bianca.

MAMA (*fără să se miște din loc*): Nu, nu, Bianca, te rog.

Corte intră în salon. Mama și Bianca îl întîmpină, cu jena celui care a fost prins furînd.

CORTE: Mamă, era Spanna. O lovitură formidabilă! Dar ce face profesorul acolo? MAMA: Nimic. Îi arătam casa.

CLARETTA (*Intorcîndu-se zîmbitor din vestiar*): A, iată-vă, dragă domnule! Felicitările mele. Aveți o casă magnifică. De un gust rafinat. (*Își privește ceasul.*) Drace! e tirziu. Cit despre dumnevoastră, dragă domnule... (*face cu ochiul, malțos.*)

CORTE (*vesel*): Ce e, domnule profesor?

CLARETTA: El bine, îmi pare rău că trebuie să întrerup o conversație atît de plăcută. Dar e tirziu.

CORTE: Vezi bine, mamă, n-am nimic.

CLARETTA (*vesel*): Adică... n-am spus cîtuși de puțin așa ceva, nu?

CORTE: De ce? Mi-ai găsit ceva?

CLARETTA (*bătîndu-l pe umăr*): Nu, nu, nimic care să vă neliniștească. (*Își privește ceasul.*) Dimpotrivă, aproape nimic. Un sindrom, dacă poate fi vorba de așa ceva, și dintre cele mai obișnuite. Așa încît dac-aș fi în locul dumnevoastră... Dar de ce n-am face noi, dragă domnule, un control general?

CORTE (*foarte bine dispus*): Un control general?

CLARETTA: Cu toți ar trebui să ne supunem la un examen, la fiecare doi sau trei ani, mai ales atunci cînd sîntem foarte sănătoși. O examinare completă: radiografie, sînge, electrocardiogramă. Este o obișnuință foarte folositoare, foarte folositoare. Dar lăsînd la o parte toate astea, de ce nu veniți într-un din aceste zile la clinică să ne faceți o mică vizită? Fac prinoare că un om de afaceri ca dumnevoastră n-a văzut niciodată o clinică modernă. Sau mă înșel.

CORTE (*zîmbind*): Intocmai.

CLARETTA: Ei, bine, de ce nu veniți să ne vizitați? E interesant, scîrbi! Mai cu seamă pentru o persoană ca dumnevoastră. Extraordinar de interesant. De ce nu veniți?

CORTE: Fără îndoială că într-o bună zi... Dar spuneți-mi, domnule profesor, credeți oare că eu...?

CLARETTA (*rizînd și bătîndu-l pe umăr în semn de siguranță*): Veniți să ne faceți o vizită într-o zi, de pildă, cînd va fi de gardă fiica dumnevoastră. Domnișoară, cînd sînteți de gardă?

BIANCA: Miine după-amiază.

CORTE: Miine! Miine imposibil. Plec la Triest.

CLARETTA: Ah, oamenii de afaceri! Nu vă mai gîndiți la Triest. De altfel miine va fi acolo și Schroeder, profesorul Schroeder. Veți avea astfel prilejul să-l cunoașteți. Nu-i așa? Credeți-mă, este un om foarte interesant și face să fie cunoscut.

CORTE: Sînt așteptat la Triest. (*Cu neliniște.*) Sau socotiti poate că e ceva urgent?

CLARETTA: Nu, nu, vă asigur. Dar țin mult la vizita dumnevoastră, domnule.

CORTE: Mulțumesc. Vă promit. Am să vin.

CLARETTA: O spuneți așa...

CORTE: Nu, nu, serios, am să vin. Dacă ar trebui să vin ca bolnav vă mărturisesc că nu aș veni entuziasmat. Dar să vă ca turist e altceva. Am să vin cu mare plăcere.

CLARETTA (*rizind cu sinceritate*): Ca turist! Ca turist! E teribil! Sinteți un om de spirit!

TABLOUL IV

Holul clinicii și cabinetul profesorului Schroeder. Lingă ușa de intrare, un ghișeu în spatele căruia stă un funcționar. La ridicarea cortinei o femeie bolnavă, un bărbat corpulent, un bărbat slab și palid așteaptă în hol. Din când în când se văd trecând medici și infirmieri.

MASCHERINI (*un bărbat cam de 50 de ani, tip de muncitor. Intră cu violciune*): Pardon, pardon...

FUNCTIONARUL: Domnul?

MASCHERINI: Vă rog?

FUNCTIONARUL: Convocarea dumneavoastră?

MASCHERINI: O clipă.

FUNCTIONARUL: Numele dumneavoastră?

MASCHERINI: Mascherini Gennaro.

FUNCTIONARUL: Tatăl dumneavoastră?

MASCHERINI: Cum?

FUNCTIONARUL: Cum se numea tatăl dumneavoastră?

MASCHERINI: Ce întrebare! Ca mine, ce dracu'!

FUNCTIONARUL (*ridicând din umeri*): Virsta dumneavoastră?

MASCHERINI: M-am născut în 1901.

FUNCTIONARUL: Bine. Luați loc și așteptați.

MASCHERINI: Foarte bine. (*Intră în hol.*) Sănătate la toată lumea.

FEMEIA BOLNAVĂ: Fără îndoială dumneavoastră veniți aici pentru prima dată.

MASCHERINI: De ce?

FEMEIA BOLNAVĂ: Aici nu trebuie să vorbești niciodată de sănătate.

MASCHERINI: Bine. Bine, de acum înainte o să știu. În sfârșit, am ajuns.

FEMEIA BOLNAVĂ (*cu ironie*): Și sînți mulțumit?

MASCHERINI: Foarte mulțumit. În fine am izbutit. Între noi fie vorba, i-am dus.

FEMEIA BOLNAVĂ: Pe cine?

MASCHERINI: Pe cei de la asigurări.

FEMEIA BOLNAVĂ: Cum i-ați dus?

MASCHERINI: Ah, doctorul acela. Și acum mă prăpădesc de ris. S-a lăsat păcălit.

FEMEIA BOLNAVĂ: Dacă nu-mi explicați...

MASCHERINI: Hi! hi! hi! Dacă-ți ști... (*Se apropie.*) Iată care-i povestea. Eu am aici o mică suierătură.

FEMEIA BOLNAVĂ: O suierătură?

MASCHERINI: Din naștere, înțelegeți, Aici, în dreptul ăsta.

Arată regiunea omoplatului.

FEMEIA BOLNAVĂ (*atingînd omoplatul*): Aici?

MASCHERINI: Nu, ceva mai sus. Cum respir, se aude o suierătură slabă.

FEMEIA BOLNAVĂ: Și doctorul ce-a spus?

MASCHERINI: N-a spus nimic. Am respirat adînc. Suieratul s-a auzit pînă în camera cealaltă. Atunci, s-a speriat.

FEMEIA BOLNAVĂ: Cine?

MASCHERINI: Doctorul, na!

DOMNUL CORPOLENT: Dar în definitiv pentru ce doriți atît să veniți aici.

MASCHERINI: Pentru ce? E nostim! N-aști muncit niciodată, se cunoaște! Dar noi i-am sugruma și pe tata și pe mama ca să venim aici, în hotelul acesta mare. Spitalul, domnule, este vilegiatura celui sărman.

DOMNUL CORPOLENT: Ce mai, dacă am înțeles, nu suferiți de nimic și îi faceți să vă interneze?

MASCHERINI: Exact. Sînt sănătos tun.

FEMEIA BOLNAVĂ: Într-adevăr.

MASCHERINI: Cum «într-adevăr»?

FEMEIA BOLNAVĂ: Am o anumită experiență. Sînt o clientă veche a acestui mare hotel, cum îl numiți. Am avut aici patru operații și de patru feluri diferite. Da, dragul meu! Iar acum sînt la a cincea. Îi cunosc eu pe smecherii ăștia. Dacă v-au primit aici, n-aveți grijă, n-au făcut-o din pricina suieratului dumneavoastră ușor.

MASCHERINI: Dar atunci pentru ce?

FEMEIA BOLNAVĂ: Nu vă fie teamă, aveți altceva, fără ca ei să vă spună. Cu siguranță că au găsit altceva.

MASCHERINI (*rizind*): Chestia asta nu ține!

FEMEIA BOLNAVĂ: O să vedeți.

MASCHERINI (*rizind*): Nu toată lumea e ca dumneavoastră.

FEMEIA BOLNAVĂ: Și eu rideam la fel cînd am intrat aici pentru prima dată.

DOMNUL CORPOLENT: Pentru prima operație?

FEMEIA BOLNAVĂ: Încotmai.

MASCHERINI: V-a adormit?

FEMEIA BOLNAVĂ (*cu un suris de superioritate*): Bineînțeles. Drept cine mă luați?

În vremea aceea foloseau încă eter. Dar așa prefera să mor de o suță de ori decît să o iau iar de la capăt.

DOMNUL CORPOLENT: Pentru ce?

FEMEIA BOLNAVĂ: N-aști încercat niciodată?

DOMNUL CORPOLENT: Nu. Slavă Domnului.

FEMEIA BOLNAVĂ: Aveți tot dreptul să ziceți: slavă Domnului. Vedeți dumneavoastră, nu este o durere fizică. Nu, e ceva mai rău. O adevărată tortură.

BĂRBATUL PALID: Nu exagerați puțin, doamnă?

FEMEIA BOLNAVĂ: Să exagerez? Aș vrea să vă văd în situația asta, în ziua cînd o să vă vină rîndul. De fapt, nu mai e mult pînă atunci, așa-i? Nu păreți prea zdravîn.

BĂRBATUL PALID: Într-adevăr!

FEMEIA BOLNAVĂ (*victorioasă*): Ah, sînțiți internat? Ei bine, o să cunoașteți toate chestiile astea. (*Lacomă.*) Și de ce suferiți?

BĂRBATUL PALID: Sînt medic, doamnă, și aștept aici pe unul din colegii mei.

FEMEIA BOLNAVĂ: Medic?

BĂRBATUL PALID: Doctor în medicină și chiar anestezist.

FEMEIA BOLNAVĂ (*căutînd să ciștige terenul pierdut*): Dar chiar dumneavoastră, adică dumneavoastră personal, domnule doctor, n-ați fost niciodată adormit cu eter, nu?

BĂRBATUL PALID: Eu nu, dar cei pe care îi adorm nu se plîng niciodată.

DOMNUL CORPOLENT: Dar ce este înspăimîntător în acest eter pentru ca să spuneți așa ceva despre el?

FEMEIA BOLNAVĂ: E greu de explicat. E diavolul, și gata.

DOMNUL CORPOLENT: Diavolul? În eter?

FEMEIA BOLNAVĂ: Îmi spuneau să respir cît pot mai adînc și eu respiram și dintr-o dată mi-am dat seama că nu mai puteam să mișc miinile. Atunci am încercat să vorbesc dar nu mai puteam să fac limba să vorbească și în același timp auzeam

vorbind pe chirurg și pe ceilalți și-mi ziceam: aud tot și nu mai pot să respir, or să mă taie în bucăți iar eu n-am să pot nici măcar să tip. Bun. Nu uitați că, la urma urmelor, totul era firește și eu știam asta.

BĂRBATUL PALID: Ei bine, vedeți, în fond este foarte confortabil.

FEMEIA BOLNAVĂ: După aceea, n-am mai auzit nimic și m-am pomenit într-un tunel cenușiu care se îngusta tot mai mult și o forță irezistibilă mă tira înăuntrul tunelului cenușiu tot mai înainte iar tubul se prefăcea în plinie. Mă sufocam și chiar în clipa aceea o ființă respingătoare. . .

DOMNUL CORPOLENT (*arătând cu degetul un medic care trecea urmat de asistenți*): Acela e Schroeder?

BĂRBATUL PALID: Nu, nu.

FEMEIA BOLNAVĂ (*încălzită de povestire*): . . . O ființă dezgustătoare pe care nu o vedeam dar pe care o simțeam cum se învîrtește în jurul meu, a început să-mi vorbească. Ah, era drăguță și amabilă, dar simțeam în ea ceva rece și batjocurilor. Zicea: « Crezi că e o operație! Așa e? Perfect. Crezi că într-o jumătate de oră ai să te trezești? Oh! e prost cine nu pricepe nimic, cine nu pricepe că aceasta e moartea ». Și rinjea tăcută iar eu eram tot mai mult tîrfită înăuntru. Nici un spațiu, era anularea, reducerea la zero, da, la zero, și încercam să mă eliberez, să rezist, dar era o forță extraordinară, miliarde de tone mă apăsu, și mereu acest glas care rinjea și se bucura de dispararea mea.

DOMNUL CORPOLENT: Dar, la urma urmelor era doar un vis!

FEMEIA BOLNAVĂ: În cele din urmă am murit și dincolo de capătul tubului m-am pomenit într-un spațiu nemărginit, gol, cenușiu, luminat uniform de o lumină sumbră și în acest spațiu care era însăși moartea, teama mă sfîșia printre coloane sonore care se succedau într-o perspectivă fără sfîrșit și care ritmua pentru totdeauna o veșnicie goală.

DOMNUL CORPOLENT: Ei bine, asta este îmbucurător!

FEMEIA BOLNAVĂ (*coborînd pe pîmînt*): De ce? Vă e teamă?

DOMNUL CORPOLENT: Teamă? Mie?

MASCHERINII (*văzîndu-l pe Corte că intră*): Oh, încă unul!

Corte intră cu Gloria, secretara lui.

FUNCTIONARUL (*dîndrătul ghișeului*): Ei, o clipă, vă rog!

GLORIA: Am venit să-l vizităm pe profesorul. . .

FUNCTIONARUL: Profesor sau nu, trebuie să vă trec numele în registrul de la intrare.

GLORIA: Dar n-am venit aici pentru. . . Ne-a invitat profesorul Claretta.

CORTE (*care a privit cu dezgust în jurul lui*): Acela nu pricepe nimic.

GLORIA (*la ghișeu*): E inginerul Corte.

FUNCTIONARUL: Cum?

GLORIA (*dîndu-i repede o hîrtie*): Citiți! Nu spuneți nimic.

MASCHERINII (*lui Corte*): Și dumneavoastră ați fost la control?

CORTE (*sec*): Ce control?

MASCHERINII: O, scuzați, credeam. . . Sînteți de bună seamă un client cu plată?

CORTE (*dînd din umeri*): Gloria, unde este acel Claretta?

GLORIA: O clipă, domnule, îl caută.

CORTE: Dar sînt grăbit, știți asta. La zece trebuie să fiu la Consortium. Unde s-a dus Bianca?

Aprinde o țigară.

GLORIA: S-a dus să-l caute pe profesor.

INFIRMIERA (*intrînd repede*): Peruzzi Luigia! (*se apropie de Corte și-i ia țigara de la gură*.) Scuzați-mă, domnule, dar aici nu se fumează. (*Privește o foaie de hîrtie pe care o ține în mînă*.) Ei, e aici Peruzzi Luigia?

FEMEIA BOLNAVĂ: Eu sînt.

Se ridică emoționată.

INFIRMIERA (*ieșind*): Pe aici, vă rog.

FEMEIA BOLNAVĂ (*ieșind*): Ei bine! Asta e. La revedere.

Iese.

CORTE (*iritat*): Sînt sătul pînă-n gît de menajerla asta. Vine sau nu acest Claretta?

O ALTĂ INFIRMIERĂ (*apărînd în ușă*): Mascherini Gennaro e aici?

MASCHERINII: Eu sînt Mascherini.

INFIRMIERA: Pe aici, vă rog. Urmați-mă.

Iese cu Mascherini.

CORTE: Gloria, încercați cel puțin să dați de Bianca.

GLORIA: Unde?

CORTE: Cum vreți să știu? Căutați, întrebați!

Gloria iese.

DOMNUL CORPOLENT: Și dumneavoastră?

CORTE: Eu, ce?

DOMNUL CORPOLENT: Sînteți enervat. Știu povestea. E groaznic să rămii aici să aștepti ore-n șir ca să obții răspunsul, să afli rezultatul. E a treia oară cînd vin. . .

CORTE: Ce rezultat?

DOMNUL CORPOLENT (*puțin nedumerit*): Scuzați-mă. Credeam. . . Nu veniți pentru consultație?

CORTE (*pe un ton sec*): Nu, sînt aici din curiozitate. Pur și simplu din curiozitate!

DOMNUL CORPOLENT (*dezamăgit*): Cu atît mai bine pentru dumneavoastră.

CORTE: Pe cîntea mea! S-ar zice că regretați!

DOMNUL CORPOLENT: Oh, iertați-mă! Vă asigur. . . Dar de obicei persoanele care vin aici. . .

CORTE (*care începe să se supere*): De obicei, de obicei! Pentru că țineți neapărat să știți, vin aici pentru o vizită de. . .

Se aude un glas de femeie care cîntă în depărtare. Corte rămîne nemișcat și ascultă.

DOMNUL CORPOLENT: O vizită, spuneți?

CORTE (*facîndu-i semn să tacă*): Auziți?

DOMNUL CORPOLENT: Ce?

CORTE: Glasul acela, nu-l auziți?

DOMNUL CORPOLENT: Nu aud nimic.

Glasul crește în intensitate.

CORTE (*vorbind mai tare ca să acopere glasul*): Și acum de ce? De ce nu mai vorbiți? Vorbiți clar. Adineori nu se auzea decît vocea dumneavoastră. Și acum. . . Dar vorbiți, spuneți ceva!

DOMNUL CORPOLENT: Nu pricep nimic. Ce vreți de la mine? Și de ce ar trebui să vorbesc? Dragă domnule, aici fiecare are gîndurile lui, știți bine, iar eu am altceva în cap. . .

CORTE: Bine, foarte bine, vorbiți mai tare, țipați, faceți să tacă blestemata asta. . .

DOMNUL CORPOLENT (*privindu-l buimac*): Dar eu. . . Ce v-a apucat? Ah, ajunge! CORTE (*ducîndu-și mîna la ceafă, în timp ce glasul devine tot mai slab*). Vă rog să mă iertați, domnule. Nu știu. . . oh, era un fel de a spune. Nu vroiam să vă înspăimînt, credeți-mă.

BĂRBATUL PALID (*ridicîndu-se calm*): Iertați-mă, domnule, sînt medic. Mă numesc Filari. Dacă am înțeles bine, dumneavoastră auziți un glas, e adevărat?

CORTE (asteptînd cîteva clipe): Mi se pîrea, chiar adineori. . .
 BARBATUL PALID : Un glas de femeie, nu-l aș? O femeie care cîntă un cîntec liturgic?
 CORTE (cu satisfacție): Ați auzit-o și dumneavoastră?
 BARBATUL PALID : Și dumneavoastră ați venit aici din simplă curiozitate?
 CORTE: Exact. Ce vi se pare neobișnuit în asta?
 BARBATUL PALID : O vizită dezinteresată, nu-l aș? Nimic altceva?
 CORTE (derutat, se întoarce spre ușa din mijloc): Bianca ! Bianca !

TABLOUL V

Cabinetul profesorului Schroeder. Domnul corpolent șade în fața unui birou în spatele căruia nu este nimeni. Îndărătul lui o masă la care este așezată o secretară. O infirmieră stă în pragul ușii.

INFIRMIERA : Liniștiți-vă, domnule, profesorul o să vină îndată.
 DOMNUL CORPOLENT : Liniștiți-vă, liniștiți-vă ! E ușor de spus !

Apare profesorul Schroeder, urmat de un mic grup de asistenți, toți în halate albe. Domnul corpolent se ridică repede, Schroeder, binevoitor, îi invită pe ceilalți să stea. Se așează la rîndul său. Asistenții îi dau foile de hîrtie și radiografiile pe care le examinează aruncînd din cînd în cînd o privire de curiozitate spre domnul corpolent.

DOMNUL CORPOLENT (timid, fără să se așeze): Domnule profesor. . .
 SCHROEDER (nepăsător îi face semn să tacă. Aruncă apoi o ultimă privire asupra foilor): Ei bine, iubitul meu domn, totul este în ordine. Nu mai am nevoie de dumneavoastră.

Face semn infirmierei să conducă pe bolnav la ușă.

DOMNUL CORPOLENT (plin de fericire): Totul este în ordine, domnule profesor? Prin urmare, n-ați găsit nimic?

SCHROEDER : Vă rog să nu mă înțelegeți greșit. Dacă am zis că totul e în ordine, asta înseamnă că tot ceea ce trebuia făcut, analize, examene de laborator, radiografii, s-a făcut. Eu n-am zis că n-am găsit nimic. (Îi întreabă pe asistenți cu un ton de glumă ironică): M-ați auzit spunînd că nu s-a găsit nimic?

ASISTENȚII (zimbînd cu subînțeles): Cîtuși de puțin, domnule.

DOMNUL CORPOLENT : Și ce s-a găsit?

SCHROEDER (cu răbdare): Adesea este greu să te înțelegi cu bolnavii. (Clatină din cap, gînditor) Vă spuneam numai, dragă domnule, că deocamdată nu mai avem nevoie de dumneavoastră.

DOMNUL CORPOLENT : Vă mulțumesc, domnule profesor. Dar nu s-ar putea să-mi spuneți. . .?

SCHROEDER (uimit): Ați vrea poate să cunoașteți îndată rezultatul investigațiilor noastre? Asta e?

DOMNUL CORPOLENT : Într-adevăr, domnule profesor.

SCHROEDER : Ei bine, o să luăm legătura cu medicul dumneavoastră personal. Se înțelege de la sine că veți afla totul de la el. E limpede?

DOMNUL CORPOLENT : Înțeleg, domnule profesor. Dar nu s-ar putea, fără să întrași în amănunte, firește, să-mi spuneți cam ceea ce credeți? . . . Vedeți. . .

SCHROEDER : Ce trebuie să văd?

DOMNUL CORPOLENT : Ei bine, iată. Trebuie să mărturisesc, domnule profesor, că sint cam neliniștit !

SCHROEDER (surprins): Înțeleg asta, dragă domnule, și vă făgăduiesc că voi lua fără întîrziere legătura cu medicul dumneavoastră curant.

Se ridică pentru a pune capăt discuției.

DOMNUL CORPOLENT : Fără întîrziere. . .

SCHROEDER : Firește, totul depinde de gradul de urgență. Dar socot că în acest domeniu noi judecăm foarte bine totul. Fără întîrziere, vă repet. După aceea, dacă trebuie luate unele măsuri. . .

DOMNUL CORPOLENT : Pentru că. . . dumneavoastră credeți că. . .

SCHROEDER : Am spus « dacă ». Am formulat doar o ipoteză. Hai, fiți liniștit, dragă domnule și încorțeți-vă acasă.

DOMNUL CORPOLENT : Spuneți că pot să fiu liniștit?

SCHROEDER (surprins): Iar mă faceți să spun ceea ce n-am spus. « Fiți liniștit » înseamnă: Nu vă agitați; nu dați atenție la nimic, veți vedea. (Se întoarce către asistenți) Credeți cumva că fraza mea ar putea fi socotită ambiguă?

ASISTENȚII : Cîtuși de puțin, domnule.

SCHROEDER (dîndu-i mîna domnului corpolent): Ei bine, bună seara, dragă domnule.

Domnul corpolent, buimac, este însoțit pînă la ușă de unul dintre asistenți și iese.

SCHROEDER (făcînd semn infirmierei): Bun, acum să nu pierdem timpul vă rog.

Îl se aduce imediat un plic cu radiografii. Le examinează incuvințind din cap în timp ce este introdus Corte, însoțit de Gloria, de profesorul Claretta și de Bianca.

CLARETTA (cam teatral): Dragă Schroeder, țîi-l prezint pe domnul Corte. O cunoști pe fîica sa. . .

SCHROEDER (privind-o pe Gloria): Și domnișoara?

CLARETTA : Îl însoțește pe domnul Corte. Domnul Corte ne-a onorat cu o vizită. A privit instalațiile noastre.

CORTE (pe un ton degajat): Este foarte interesant. Într-adevăr foarte interesant. Extrem de modern.

CLARETTA : Intr-un fel, i-a și folosit.

SCHROEDER (țînînd o radiografie în dreptul luminii): Da. Este cazul de care mi-ați vorbit în dimineața aceasta?

CORTE : Căzul meu, spuneți?

CLARETTA (vesel): Ah, domnule Corte, nu dați atenție. Noi folosim prea des cuvîntul « caz ». Îi pronunțăm fără să ne gîndim la el. (Rîde). Profesorul Schroeder vroia numai să spună că îi anunțasem vizita dumneavoastră.

CORTE : Iertați-mă, domnule profesor. (Arată telefonul care se găsește pe masă.) Pot să-l folosesc? Este vorba de o afacere urgentă.

SCHROEDER (care nu înțelege): Ce să folosiți?

CORTE : Telefonul.

SCHROEDER : A, vreți să telefonați? Dar vă rog, vă rog.

CORTE (formînd un număr, apoi neliniștit): Spanna, dumneata ești, Spanna? Da, da. Spune-mi, s-a aranjat totul? A, foarte bine. Totul a mers după cum au prevăzut, nu? S-au prăbușit, ei? Cum? A spus el asta? Da, da, e foarte bine. Afacerea

s-a încheiat. Sintem stăpîni pe situație. N-are nici o importanță. Pe curînd. Da, da, am să termin repede aici. Ajung într-o jumătate de oră. (Pune receptorul în furcă, ridică privirile și vede medicii care-i privesc în tăcere) Iertați-mă, domnule profesor.

Zîmbește ca un copii care își cere iertare.

SCHROEDER (cu blîndețe): Pentru nimic. Acum așezați-vă, luați loc. Sînt fericit să vă primesc ca musafiri. Prietenul meu Claretta mi-a spus.

CORTE: Oh, știți am venit numai pentru...

SCHROEDER: Nu-mi spuneți nimic, vă rog, știu deja tot ceea ce trebuie să știu. Sînt într-adevăr fericit să vă văd. Nu avem oîrînd prilejul să primim, credeți-mă, nu, cum să zic, o personalitate (ride) atît de interesantă.

Bate cu un deget în radiografia.

CORTE: Acestea sînt clișeele mele? Le-ați văzut și dumneavoastră?

SCHROEDER (cu aceeași blîndețe): Da, și eu.

CORTE: Ați dedus ceva din ele?

SCHROEDER: Ce expresie energică! « Ați dedus? » (Ride) De ce să folosim un limbaj atît de dur. Prietenul meu Claretta vă va putea spune că n-am dedus nimic.

CORTE: Deci carapacea asta bătrînă este în stare bună?

SCHROEDER: N-am dedus nimic. Ne-am mulțumit pur și simplu să privim și tot ceea ce am putut să constatăm este, ca să flu exact, nu! așa Claretta, o foarte ușoară perturbare în regiunea hipotalamică.

CORTE (care devine atent): O perturbare? Deci ați găsit ceva? E grav?

SCHROEDER (cu bonomia răbdătoare pe care o arăți unui copil neștiutor și curios): Grav, ușor, grav! De parcă viața ar fi chiar atît de simplă. Grave! Cuvintele astea desigur nu înseamnă nimic. Să spunem mai bine că după părerea noastră totul va redeveni normal în foarte scurtă vreme, da, totul va redeveni normal. După o ușoară intervenție.

CORTE: O intervenție? Ar trebui să mă opereze?

SCHROEDER (fără să-i răspundă, își consultă asistenții): Miine dimineață, la șapte? ... Cine? A, da, uitasem... La opt și jumătate, atunci!

UN ASISTENT (consultînd o agendă): Ar fi poate mai bine la nouă, domnule.

CORTE: Dar bine, eu nu pot! Plec miine la Torino.

SCHROEDER: La Torino, bine. Pregătiți tot ce-i necesar în cameră. Nemișcare. Știți bine, în cazuri din astea... Nu uitați de acele Meuschen. Cam vreo douăzeci.

CORTE: O cameră pentru mine? Dar e cu neputință. Sînt așteptat la Torino. Nici nu mai are rost să discut.

SCHROEDER (pe un ton foarte blînd și indiferent): Vă înțeleg, domnule, dar mă tem că dumneavoastră nu mă înțelegeți. Trebuie să facem deosebire între o situație particulară și o situație clinică. Insist întotdeauna asupra acestei deosebiri pentru că să evit orice neînțelegere. Personal, trebuie să iau în seamă pe ultima din aceste două situații. Cea dintîi nu-i de competența mea, nu mă privește. Iar cînd este vorba să decid dacă trebuie să intervin, și în cele condiții, caut firește data cea mai apropiată și împrejurările cele mai favorabile.

CORTE: Firește, domnule. Dar situația mea particulară mă obligă să refuz. Deocamdată, de altfel. În zece zile, de pildă, în zece zile, da, am să mă pot întoarce.

BIANCA: Dar, papa, miine te-ar opera chiar profesorul. Este un noroc nesperat. Dacă refuzi, el nu va mai fi poate liber timp de douăsprezece zile. Nu-i așa, domnule profesor?

SCHROEDER: Nu avem nici o putere, domnișoară, este reacția obișnuită. Există în public, Dumnezeu știe de ce, o cîndată rezervă în fața intervențiilor chirurgicale.

CORTE: Domnule profesor, dacă m-aș putea întoarce în trei zile, ar fi foarte bine. Nu-i așa?

SCHROEDER: La drept vorbind, și eu trebuie să fac o călătorie pe care nu o pot amîna. Și plec poimîine. Deci, gîndiți-vă. Astăzi, sînteți bolnav. Iar miine, la aceeași oră, veți fi deja convalescent. Hai, domnule, hai, fiica dumneavoastră o să vă însoțească pînă la camera dumneavoastră.

CORTE (în timp ce Schroeder pleacă împreună cu asistenții lui): Dar trebuie să trec pe acasă. N-am nici măcar o batistă la mine.

CLARETTA: Am avut grijă. Cred că valiza se și află în camera dumneavoastră.

CORTE: Care valiză?

BIANCA: Papa, eu m-am gîndit s-o aduc pentru orice eventualitate.

CORTE (privind în jur, derutat): Pentru orice eventualitate... Domnișoară Gloria! Unde este?

GLORIA: Aici sînt, domnule.

CORTE: Chemați Torino. Luați legătura cu Öst-Preussische, obțineți o amîinare de două zile.

BIANCA: Papa, hai să-ți vezi camera, oricum.

CORTE (cu aerul celui care simte că îl fuge pămîntul de sub picioare): Gloria, ascultă-mă cu atenție. Telefonști după aceea lui Malcredi și spuneți-i că nu mai putem prelungi data livrărilor. Spuneți-i un motiv oarecare. Reșineți: Malcredi.

CLARETTA: Dar, domnule Corte, pentru Dumnezeu, vă e teamă!

CORTE (întors către secretara lui și nîdînd atenție lui Claretta): Altfel, Gloria. Pe biroul meu o să găsiți o servietă.

GLORIA: Da, domnule, o servietă.

CORTE: Scoateți din ea un plic roșu. Este dosarul Comisiei de Cercetări. În fundul plicului veți găsi o foaie cu cifre și cu titlul « Schemă » scris de mină. Luați-o, bateți-o la mașină și trimiteți-o în numele meu lui Perticari, pur și simplu. Ați înțeles?

BIANCA: Acum trebuie să urcăm.

CORTE: Unde?

BIANCA: În camera ta. Dacă rămii, trebuie să-ți faci o injecție.

CORTE: O injecție, acum? Dar e absurd. Domnișoară Gloria, ascultăți, dacă întîmplător telefonează miine Giacosa, spuneți-i, în sfîrșit, explicați-i situația. Și amîntiți-i că nu mai lipsește decît aprobarea ministrului, asta ar fi de ajuns, lipsește doar aprobarea. El o să facă tot ce trebuie...

O INFIRMIERĂ (întrînd cu pași repezi și apropiindu-se de Corte): Domnul Corte?

CORTE: Ce este?

INFIRMIERA: N-am vreme să vă deranjăm, dar...

CORTE: O clipă. (lui Claretta): Cu siguranță, nu pot. Credeți-mă, domnule profesor, trebuie să plec. Uitasem că miine...

CLARETTA: Dar vă agitați zadarnic, domnule Corte. Vă înșelați. Nimeni nu vă silește.

CORTE (neliniștit): Aș vrea să ies. Trebuie să trec pe la birou.

CLARETTA: Hai, astea-s povești! Adevărul este că vă temeți. E extraordinar. E nemai-pomenit! Nu mai pricep nimic.

CORTE: Gloria, am impresia că am uitat ceva... ceva, important...

GLORIA: La birou?

CORTE: Nu, nu la birou...

GLORIA: Vreo întîlnire?

CORTE: Nu, nu.

GLORIA: Atunci, acasă.

CORTE: Nu, nici acasă.

INFIRMIERA: Domnule, e timpul.

CORTE: Da, așteptați. . . (Către Gloria:) E ceva important, știu, foarte important, și nu reușesc să-mi aduc aminte.

CLARETTA: Asta-i, e caracteristic. Într-adevăr, vă e teamă! Hai, hai, unde-i omul de acțiune? Marele industriaș? A, știu la ce vă gândiți. Nu-l păcălește nimeni pe industriașul Corte, nu-i așa? Și v-ați dat seama că totul nu e decât o unelțire? Știți bine doar că sînteți sănătos tîn și că n-aveți nevoie de nici o intervenție, nu-i așa?

INFIRMIERELE ȘI ASISTENȚII (foarte amuzați): Ha! ha! ha!

CLARETTA (insistînd în continuare): Ei bine! Duceți-vă cît mai e timp. Întoarceți-vă la marile dumneavoastră afaceri. Petrolul așteaptă. Nu dați ascultare acestor medici melancolici care văd pretutindeni doar boala, acestor maniaci sfrijțiți, sterpi ca și bisturiile lor! E frumos afară! Aveți un prinos de sănătate! (deschide larg fereastra) Priviți, priviți ce zi frumoasă! Asta-i vreme să te înfunzi într-un spital! Ascultați, glasul orașului care lucrează și se agită, automobilele, tramvaiele, sirenele, mașinile, trenurile, turbinile, camioanele și în mijlocul lor strigătele oamenilor, plîsetele, risul lor. Ascultați, cîntecul acesta măreț!

Se aude din depărtare sunetul unei muzici militare care se apropie.

CLARETTA: Vin tocmai la timp! Trompetele, fanfara militară! Viața tînără! Forța! Gloria! (Ride, schimbînd dintr-odată tonul): Hai, e cu puțință, dragă domnule, să fiți așa de înspăimîntat? Și încă de o simplă formalitate de care mîine seară o să rideți!

CORTE: O formalitate.

Sunetul muzicii militare se pierde și se aude în locul lui glasul misterios al femeii care cîntă.

CLARETTA: Mîine veți fi vindecat. Aveți toată încrederea! Această muzică militară nu vă umple oare inima de bucurie?

CORTE (cu violență, cu neînște): Închideți fereastra! Închideți imediat această fereastră!

Sfîrșitul primei părți

PARTEA A DOUA

TABLOUL VI

O cameră la etajul VI al clinicii. Pe unul din pereți se poate citi inscripția: Etajul VI. Inscriptii asemănătoare cu numrul etajului se vor găsi și în tablourile următoare. Un telefon pe noptieră. E seară.

Corte, în halat, stă într-un fotoliu. Gloria, cu o servietă sub braț, s-a oprit în prag. Intră timidă.

GLORIA: Vă deranjez, domnule?

CORTE (ridicîndu-se, într-o dispoziție excelentă): Bună ziua, Gloria. Intrăți.

GLORIA (oprindu-se): V-ați și ridicat din pat? Felicitările mele. Da, sînteți puțin cam palid, dar atle. Aveți o constituție bună.

CORTE (măguit): O constituție de oțel, Gloria, e o însușire a familiei! Mîine imi tot pînăamantul. Și de azi în opt zile, trăiască libertatea!

GLORIA (deschizînd servietă): V-am adus hîrtile cele mai urgente.

CORTE: Să vedem. . . (răsfoind) Ei, e frumoasă viața la birou în perioada asta, nu? (O privește pe Gloria cu simpatie) Dar n-o să dureze mult. De azi într-o săptămînă, vă vin din nou pe cap. (Citind o scrisoare care se pare că nu-i place) Ce poveste mal o și asta?

GLORIA: Este răspunsul la faimoasa propunere a francezilor.

CORTE: Și cine v-a dictat toate prostiile astea?

GLORIA: Domnul Spanna!

CORTE: E groaznic că nu pot lipsi cîteva zile fîsă să se producă imediat cine știe ce timpule. (Ridicînd glasul) Spanna știe măcar ce soi de om este acest domn Marguet? Dar s-a timpic cu totul? S-a timpic! (Se minie tot mai tare, mototoleşte hîrtia și o aruncă pe jos) Sînt lucruri care mai. . .

Pare să nu se simtă bine.

GLORIA: Lăsați, domnule, nu vă enervați, nu vă mai gândiți la asta. (la înapoi hîrtiile)

Am să vin din nou mîine, poate c-o să meargă mai bine.

CORTE: Iorțați-mă, nu știu ce am. . . Da, veniți din nou mîine.

GLORIA: Sînteți încă slăbit, domnule.

CORTE: Nu, nu sînt slăbit! Dar sînt un om cumsecade și brutal, brutal și obîșnuit să comande, în timp ce aici. . .

Se ridică și face o mișcare de parcă ar vrea să meargă să deschidă fereastra.

GLORIA: Nu, nu, domnule, nu vă mișcați. O deschid eu. (Deschide fereastra și privește afară). Cît de frumos e aici. Seamănă cu marile hoteluri iluminate din plantele de reclamă. (Se apleacă în afară) Dar jos totul este stîns.

CORTE: Unde, jos?

GLORIA: Jos, la primele etaje.

CORTE (care n-a înțeles): Cum?

GLORIA: Spuneam că la primele etaje nu e nici o lumină. (Ezitănd:) Domnule, este adevărat ceea ce se spune, că bolnavii din această clinică sînt repartizați pe etaje după cum starea lor e mai ușoară sau mai gravă?

CORTE (cu satisfacție): Așa se pare, așa se pare! De aceea la etajul VI sînt aduși cei care. . .

GLORIA: La etajul VI?

CORTE: La etajul VI, da, cel la care ne aflăm. Cei de la VI nu sînt propriu-zis bolnavi. Știu bine asta. Medicii nici nu ne iau în serios. (Ride) Un fleac, ce mai!

GLORIA: Atunci la al cincilea?

CORTE: La al cincilea ar fi cei care nu o duc chiar așa de bine. S-ar putea spune că doja e vorba de bolnavi cu afecțiuni ușoare, dar totuși bolnavi. Chiar dacă starea lor nu prezintă nimic alarmant. Apoi, cu cît cobori, cu atît cazurile se agravează.

GLORIA (impresionată): Iar cei de la primul etaj?

Închide fereastra.

CORTE (rîzînd): Ei, la primul, știți bine, asta nu-i mai privește pe medici ci numai pe preoți.

GLORIA: Pentru asta sînt închise toate ferestrele?

CORTE: Nu știu. Când moare un bolnav, probabil că închid imediat obloanele.

GLORIA: Dar e oribil! E chiar dezgustător!

CORTE: Mi-au explicat că e vorba de o metodă modernă, metoda Schroeder, firește.

Remarcați că prezintă un avantaj pentru bolnavii nu prea gravi ca mine, de pildă.

Ei nu riscă să audă căderea celui de alături.

Ride.

GLORIA (perplexă): Iar dumneavoastră... dumneavoastră, vă aflați la al șaselea?

CORTE (rizind): Unde vreți să mă pună? La al doilea, imediat?

GLORIA: O, nu spuneți asta, nici măcar în glumă.

CORTE (rizind): Ce mai, Gloria, nu suntem nemuritorii, asta-i!

Cineva bate ușor la ușă. Intră o infirmieră cu un pahar plin cu termometre.

INFIRMIERA: Temperatura, domnule. Este ora.

Îi dă lui Corte un termometru și iese.

GLORIA: De câte ori pe zi vi se ia temperatura, domnule?

CORTE: De două ori. O formalitate. Ei țin la asta. Cred că iau pină și temperatura saltelelor!

GLORIA (jenată): Prin urmare, domnule, leștiți, joi 8?

CORTE: Joi sau miercuri, nu știu, după cum or să-mi scoată copcile pu o zi mai devreme sau cu una mai târziu.

GLORIA (după un timp): Dar aici, la etajele superioare, nu se aud niciodată gemetele celor de jos?

CORTE (rizind): Povestea asta cu etajele v-a impresionat pare-se foarte puternic. Hai, nu vă mai gândiți la ea! Nici măcar nu e sigur. Așa se spune, asta-i tot. Și apoi nu-ți poți petrece toată ziua gândindu-te la nenorocirile altora, ce mai!
(Cineva bate încet la ușă.) Intră!

CLARETTA (intrând odată cu o infirmieră): Ei bine! (Îi cerea cu blindețe) Aici se lucrează după cum văd. Se fac eforturi. Și efortul dragă domnule, nun, seic (Cu gingășie.) Hai, să nu mai văd hirtilele acestea!

INFIRMIERA (luând termometrele din minile lui Corte, și arătându-i-lui Claretta): Priviți, domnule doctor!

CORTE: Cum? Am febră?

CLARETTA: Cine v-a spus de febră? V-ați vindecat. Două sau trei zecimi de grad înseamnă febră, după o operație? Dar e vai și amar dacă începeți să lucrați! Mi s-a spus că telefonul dumneavoastră nu stă nici o clipă. Înțeleg sînteți un om de acțiune, dar acum într-adevăr exagerați!

CORTE (măguit): Ce vreți, întotdeauna am fost un animal de povară!

CLARETTA: Da, vă las. Oricum, stăm bine, stăm chiar foarte bine. La revedere, dragă domnule. (Se face că pleacă dar se oprește în pragul camerei și se întoarce.) Aproape uitam, vroiam să vă cer un serviciu. Dar nu e urgent. O să mai vorbim mâine despre asta.

CORTE: Dar de ce, dacă vă pot face acest serviciu...

CLARETTA: Oh, e o simplă întimplare! Iată. Să nu ezitați să refuzați. O doamnă treburile să intre miine în clinică împreună cu cei doi copii ai ei. Există două camere. Libere alături de a dumneavoastră. Dar ar trebui trei. Voiam să vă întreb.

V-ar deranja dacă ați trece într-o altă cameră?

CORTE: Cîtuși de puțin. Mi-ar face plăcere, ce mai...

CLARETTA: Mulțumesc, mulțumesc mult. Știam că cu dumneavoastră totul o să se aranjeze pe dată. Chiar miine am să dau ordin să se facă mutarea. Dar în fond, de ce nu în seara asta? Seara ești mult mai liniștit pentru asemenea lucruri.

CORTE: Faceți cum doriți. N-are nici o importanță. E departe noua mea cameră?

CLARETTA: Exact, tocmai ultim. S-a ivit o mică încurcătură. Pentru că, vedeți dumneavoastră n-a mai rămas nici o cameră liberă la acest etaj. (Corte, impresionat, se îndreaptă în faliau) Va trebui să coborîm la etajul de dedesubt. E o chestiune de două-trei zile, cel mult.

CORTE: Dar eu...

CLARETTA (la fel de vesel): Este un aranjament provizoriu. Ab-so-lut provi-zi-or-lu. E vorba numai de o zi, cel mult două, pînă cînd se eliberează o cameră și atunci, dacă vreți...

CORTE: Da, aș prefera, vă asigur, să mă întorc aici.

CLARETTA: Vă spun asta pentru că urmează să ne părăsiți într-o săptămîină. Mă întreb dacă va mai avea rost atunci o a doua mutare.

CORTE: O să fie cum veți dori. Dar vă mărturisesc că această schimbare mă deranjează.

CLARETTA: Hai, nu fiți copil! (Ride sincer) Aș înțelege dacă totul ar fi pentru un motiv medical, dacă starea dumneavoastră s-ar fi agravat. Dar operația a reușit mai bine decît nădăduiam noi și acum sînteți în convalescență. Această febră slabă este normală, e tot ce poate fi mai normal. Acum e vorba doar să-i facem un serviciu unei tinere mame! De altfel, eu nu țin cîtuși de puțin să vă supăr și pot să caut altă soluție...

CORTE (slab): Nu, nu, nu vreau să vă stric socotellile. Să ne mutăm. Am încredere în dumneavoastră.

CLARETTA: Să fie într-un ceas bun! Mă salvăți cu adevărat din încurcătură. Știți cum sint femeile, au ideile lor. (Ride) De altfel, ce importanță are că stați la etajul șase? sau la cinci? sau la patru? ha!... ha! Pentru că în curînd o să ne părăsiți. În opt zile, fericit muritor, ne lăsați baltă, cu grijile noastre de toate zilele. Ei, la revedere, dragă domnule și miile de mulțumiri.

Iese cu infirmiera.

GLORIA (după o tăcere jenată): Spuneți-mi, domnule Corte, aveți puțină febră în seara asta?

CORTE: Infirmiera a luat atît de repede termometrul încît nu mi-am putut da seama. Două sau trei zecimi, a spus Claretta.

Tăcere.

GLORIA: E simpatice acest profesor Claretta?

CORTE: O, da, e simpatice. Aici toată lumea îl adoră.

GLORIA: Da, un om atît de iubitor, de înțelegător... de sincer...

CORTE: Ascultați-mă, Gloria, fiți sinceră. Nu este simpatice?

GLORIA (după un timp): Chiar prea simpatice.

TABLOUL VII

O cameră la etajul cinci al clinicii.

La ridicarea cortinei, Corte, în halat, este pe punctul să telefoneze. Nu mai are nici un bandaj ci doar un pansament cu plusture.

CORTE (le telefon, își cercetează hirtilele): Allo? Gloria, dumneavoastră sînteți? Nu trebuia să veniți astăzi? Da, dar mi-am amînat iarăși leșirea. Nu știu dacă am să

pot ieși mai devreme de sîmbătă. Cum ? Cum ? Nu aud. . . Aud foarte prost, glasul dumneavoastră este atât de slab. Mă auziți ? Bine, atunci, la sfîrșitul scrisorii scrise de Spanna, la sfîrșit, veți adăuga, înaintea formulei de politețe, așteptați. . . « În ceea ce privește. . . în ceea ce privește inițiativa lui Runische Anstadt, vă sfătuim să urmăriți cu atenție grupul interesat, da, interesat ! (Se aude glasul femeii misterioase) Interesat. . . Da, da, așteptați. . . (Dă semne de enervare) « Grupul interesat în stocurile de compresoare » Pardon, cum ? Da, da, am să vă chem din nou mai dintru.

Glasul tinde să se amplifice. Corte apasă pe sonerie și cum nu vine nimeni se ridică și iese pe coridor.

CORTE: Soră ! Soră ! Ajunge ! Faceți-o să tacă ! Faceți-o să tacă !

Trei bolnavi alegă și printre ei femeia care se găsea în sala de așteptare a clinicii în tabloul al cincilea.

PRIMUL BOLNAV (pe un ton vesel): Ce e ? Foc ?

FEMEIA BOLNAVĂ: Ce s-a întimplat ?

CORTE: Glasul acela, nu auziți glasul acela ?

Ascultă toți patru. Glasul, care părea să se fi îndepărtat, revine.

CORTE: Dar nu auziți ?

FEMEIA BOLNAVĂ: Glasul care face « aa aaa » ?

CORTE: Da. Cine e ?

FEMEIA BOLNAVĂ: Acela ? Ați făcut atîta cărăboi pentru asta ? Este călugărița de la vestiar. Cîntă psalmi toată ziua.

CORTE (care nu pare convins): Călugărița de la vestiar ? Sînteți sigură ?

FEMEIA BOLNAVĂ: Mai mult decît sigură ! Dar cine vreți să fie ? Un bolnav de la etajul doi ?

Ride, ceilalți doi bolnavi rîd și ei.

PRIMUL BOLNAV: Dar dumneavoastră, doamnă (îi un aer misterios) spuneți-mi sincer, ați văzut-o vreodată pe această călugăriță ?

FEMEIA BOLNAVĂ: Nu, eu personal n-am văzut-o . . .

PRIMUL BOLNAV (cître cel de al doilea): Dar dumneavoastră ați văzut-o ?

AL DOILEA BOLNAV: Nu.

PRIMUL BOLNAV (rînjind): Dragii mei prieteni, am impresia că stăm la povești aici. Eu aude acest glas și acasă la mine. Cum explicați asta ?

CORTE (ducîndu-și mîna la față): Și eu la fel.

PRIMEA BOLNAV: Ne-am împulat capul cu povești, asta e. Dacă nu mi-ar fi teamă să cobor m-aș duce să o văd puțin pe această călugăriță faimoasă. La ce etaj se găsește vestiarul ?

FEMEIA BOLNAVĂ: La al doilea sau la primul.

PRIMUL BOLNAV: A nu ! În cazul ăsta renunț. N-am să-mi vir niciodată nasul pe-acolo, nici măcar ca explorator. Nu mă bag prin fundăturile astea. Și așa e de-ajuns că trebuie să cobor la al patrulea.

CORTE (cu curiozitate și un fel de compasiune): De ce trebuie să treceți la al patrulea ?

PRIMUL BOLNAV: Nu sînt singurul. Mai mult de jumătate din cei de la al cincilea trebuie să coboare cu un etaj. (Cître femeia bolnavă): Și dumneavoastră ?

FEMEIA BOLNAVĂ: Ei da, și eu din nenorocire. . .

CORTE: Dar cum e cu puțință să fie coborîți dintr-o dată jumătate de etaj ?

PRIMUL BOLNAV: Ei bine, mi-a explicat asta profesorul Claretta. Nu sînt sigur că am înțeles dar intrucît etajul șase este supraaglomerat au creat o subdiviziune. Într-un cuvînt toți bolnavii coboară cu o jumătate de punct.

CORTE: Cu o jumătate de punct ?

PRIMUL BOLNAV: Da. . . Inchipuți-vă. . . Cred de altfel că numeroși medici fac această deosebire pentru ei. Inchipuți-vă că la fiecare etaj bolnavii sînt împărțiți în două categorii, după subtilitatea cazului lor, în bolnavi complicați și bolnavi mai puțin complicați, că există într-un anume fel un etaj cinci superior și un etaj cinci inferior. . . Am fost clar ?

CORTE: Da, da.

PRIMUL BOLNAV: Bun. Cum pe de altă parte, etajul șase este prea aglomerat iar celelalte sînt oarecum mai libere, au hotărît să-l coboare pe toți cu o jumătate de punct. . .

CORTE: Și rezultatul practic ?

PRIMUL BOLNAV: Rezultatul practic este că cei de la etajul șase inferior vor trece la al cincilea, cei de la etajul cinci inferior la al patrulea și așa mai departe. (Îl fixează pe Corte) Iar dumneavoastră ? Dumneavoastră rămîneți ?

CORTE (rîzînd): Sper. Știți, eu sînt de la al șaselea. Mă aflu aici din întîmplare pentru că am cedat camera mea unei doamne. Dar de îndată ce se eliberează o cameră, mă întorc sus. În orice caz, în cîteva zile plec.

FEMEIA BOLNAVĂ: Iertați-mă, domnule, cum vă numiți ?

CORTE: Corte. Giovanni Corte.

FEMEIA BOLNAVĂ: Corte ? Mi se pare totuși că v-am văzut numele pe listă. Pe lista celor care trebuie să coboare.

CORTE: O, e cu neputință !

AL DOILEA BOLNAV: Să vă spun sincer și eu am impresia că v-am văzut numele.

CORTE (irritat): Lăsați, ați visat !

PRIMUL BOLNAV: Pe cîntea mea, lista e afîșată foarte aproape de aici, în hol.

CORTE: Bine, dar eu sînt venit aici de la etajul șase. Stau aici din întîmplare. Vă asigur. În sfîrșit, să mergem totuși să verificăm.

După cîteva clipe, se aude strigînd.

CORTE: Soră ! Soră ! E dezgustător ! Plec ! E o lovitură pusă la cale ! Soră ! Chemăți-l imediat pe profesorul Claretta. N-am să merg la al patrulea ! N-am să merg ! Cu cine își Inchipuie că au de-a face brutele astea ?

Se aude un glas de femeie; este infirmiera.

INFIRMIERA: Linștiți-vă ! Nu faceți scene !

CORTE: N-am să merg la etajul patru ! E o porcărie !

INFIRMIERA: Dar de ce ați ieșit ? E interzis să părăsiți camera !

CORTE: Nu-mi pasă ! E o infamie. E o conspirație.

INFIRMIERA: Vă rog, calmați-vă. O să vă crească febra. Îl veți vedea îndată pe profesor.

CORTE: Nu mai pot eu de febră !

INFIRMIERA: Vă implor, domnule, nu vă agitați.

Vocile care se amestecă se apropie pînă în momentul cînd apar Corte și infirmiera, în timp ce cei trei bolnavi rămîn în prag și privesc scena.

INFIRMIERA: Calmați-vă, domnule! O să vă faceți singur rău. Așa, foarte bine, așezăți-vă! Iată covetura, am să vă aduc un pahar cu apă.

CORTE (coborînd puțin tonul, pentru că este abos): Eu, la al patrulea, la al patrulea! Nu știți că am coborît aici doar ca să-l fac hăturul unei doamne? Ce e povestea asta? Asta-i administrație! Ar trebui să vă fie rușine de dezordinea asta. Eu, la al patrulea! E o infamie!

INFIRMIERA: Profesorul o să vină îndată. Calmați-vă. Așa, beți încet.

CORTE (mașinal): Ce rușine! Trebuie să plec în două-trei zile. Știți bine că tebuie să plec. Și o să cobor la al patrulea! Ah, o să trebuia să mă asculte acest Claretta!

Chipurile celor trei bolnavi care priveau din ușă dispar în momentul cînd se aude pași. După o clipă, apare Claretta.

CLARETTA (permanent bine dispus față de Corte, dar dur și sever cu infirmiera): Ei, domnule Corte, se pare că ne încapăm înăuntru? Ce se întîmplă?

CORTE: Numele meu figurează pe listă. Trebuie să trec la etajul patru. Ce înseamnă chestia stăa?

CLARETTA: Chestie? (Cu o uimire comică): E vreo chestie aici? (Către infirmieră): Dar cum a putut domnul Corte să iasă în vestibul? Nu știți oare că e interzis?

INFIRMIERA (fistecită): Nu eram acolo. . .

CLARETTA: Nu erai acolo? O să lămurim noi asta mai târziu.

CORTE: Cum au putut să facă o greșală ca asta?

CLARETTA (așezîndu-se alături de Corte): Să vedem. . . (Îi la pulsul) Ei bine, asta nu îmi mai place. (Catină din cap în semn de dezaprobare binevoitoare) Dragă domnule, nu trebuie să vă obosiți inima în halul acesta. Și temperatura dumneavoastră s-a cufeni să vă intereseze mai mult decît toate aceste povești stupide cu etajele.

CORTE: Dar cum s-au putut înșela pînă-nr-ai?

CLARETTA: Mai înțîl de toate, oare s-au înșelat?

CORTE: Am venit la etajul cinci doar ca să fac un serviciu. . .

CLARETTA: Bineînțeles, nu uit asta. Îmi amintesc foarte bine. Numai că lăsați-mă să vă spun că în privința asta am anunțat înțîl numai ale mele. Și care sînt cu totul particulare. . .

CORTE: Adică? N-a reușit operația?

CLARETTA: A reușit perfect. E o operație model, gen Schroeder. Dar trebuie să avem în vedere și restul. Urmările, chiar și îndepărtate, chiar și atenuate ale șocului operatoriu într-o anumită măsură. . .

CORTE: Vreți să spuneți că nu sînt încă. . .

CLARETTA: Pentru Dumnezeu, lăsați-mă să vă explic. . . Din punct de vedere chirurgical, vindecarea e completă. Afacerea, dacă se poate spune, s-a rezolvat. Alterarea locală a fost extirpată și nimic, absolut nimic nu ne îngăduie să întrevădem posibilitatea unei reveniri. Dar există și aspectul medical al problemei. Cazul dumneavoastră are și un aspect medical, nu-i așa, și în privința asta spun că ne găsim în fața unei stări ca să zic așa generalizate care, să ne înțelegem, după părerea mea este în curs de atenuare dar pe care eu aș fi tentat în același timp să o definesc neclară.

CORTE: Vă cer iertare. Nu-mi spuneți dumneavoastră că locul meu este la etajul șase? Dumneavoastră spuneți!

CLARETTA: La șase, bineînțeles! Acesta e diagnosticul oficial, singurul acceptabil, confirmat de altfel de direcția clinicii. Numai că, vă repet, în ce vă privește am o părere oarecum diferită și chiar foarte personală?

CORTE: De ce? Care este părerea dumneavoastră?

CLARETTA: Mă gîndesc bineînțeles că, în sensul cel mai evident, cazul dumneavoastră particular ar putea foarte bine să fie repartizat nu-i așa, la etajul șase. Într-un anumit sens n-ar fi exagerat să spun că nici măcar nu sînteți bolnav. Dar afecțiunea dumneavoastră, nu-i așa, se deosebea poate de celelalte cazuri de același fel printr-o mai mare tendință de generalizare. Am să vă explic. Intensitatea fenomenului era foarte scăzută, dar, în schimb, întinderea zonei atinse era foarte mare. Procesul, nu-i așa, procesul deci de distrugere celulară abia se putea observa. Dar ar putea avea tendința, spun, numai tendința, să se extindă, simultan, fără s-o știm, în diferite zone ale organismului. Din precauție deci, și numai din precauție, după părerea mea, nu numai că puteți fi afectat, în sensul clar al cuvîntului, acestui confortabil etaj, patru, dar mai mult, urmăriți-mă cu atenție, ați putea, de va fi cazul, să fiți îngrijit mult mai eficient în acest excelent etaj patru. Trebuie să vă spunem, dragă domnule, că specializarea mijloacelor terapeutice — și aici avem una din cele mai frumoase demonstrații ale caracterului genial al metodei Schroeder — că această specializare, cum vă spuneam, nu-i așa, crește proporțional de la etajul șase pînă la primul. . .

CORTE: Dar, dragul meu, m-au vîrît în jumătatea inferioară.

CLARETTA: A, asta-i un alt aspect al problemei, care n-are legătură de cauză cu diagnosticul propriu-zis. În privința asta s-ar putea formula două ipoteze. Ce se întîmplă, domnule Corte?

CORTE (care își lăsează capul pe spate, de parcă ar fi stîmbat): Nu știu. Cred că am puțină febră.

CLARETTA (cu un glas monotone și adormitor): Era simplu de prevăzut după criza de adineori.

CORTE (pe jumătate așipit): Și atunci?

CLARETTA: Și atunci, dragă domnule, există două posibilități, după umila mea părere. Sau secretara însărcinată să întocmească lista a făcut o simplă greșală. Într-adevăr, astăzi de dimineață m-au întreat la telefon care este situația dumneavoastră exactă din punctul de vedere clinic. . .

CORTE: Iar dumneavoastră ați. . .

CLARETTA: Am explicat cum s-au întîmplat lucrurile pînă acum. Dar se poate să se fi înșelat transcriind răspunsul meu. . . Sau dacă nu. . . sau dacă nu, și asta-i a doua ipoteză, nu e vorba de greșală în înțelesul propriu al cuvîntului.

CORTE: Vreți să spuneți că au făcut-o dinadins?

CLARETTA: Nu-i exclus ca direcția și — cine știe? — poate chiar profesorul Schroeder să fi socotit de cuvîntul, să reducă nota dumneavoastră din clasificare, adică să pună cazul dumneavoastră într-o categorie inferioară, mai coborît decît ar fi cerut-o situația clinică reală. (Debitul lui devine tot mai monotone, cuvintele par să se transforme în nonsensuri, nu mai face pauze). Și asta pentru două motive: înțîl pentru că mă bucur în această instituție de o anumită reputație de eretic și, că prin aceasta, aprecierile mele par adesea prea optimiste și prea îndulgent, al doilea pentru că aici e un principiu general ca mai degrabă să exagerezi din prudență decît să minimalizezi gravitatea cazurilor examinate și aceasta în virtutea faptului că cu cît cobori mai jos, din etaj în etaj, cu atît tratamentul devine mai energic și, deci, cu cît cobori mai jos din etaj în etaj, cobori din etaj în etaj. . . jos, din etaj în etaj. . . în etaj. . . etaj. . .

Corte a adormit.

TABLOUL VIII

O cameră la etajul patru al clinicii. Un telefon pe noptieră.

La ridicarea cortinei, Corte stă în patul lui, pe jumătate adormit. Nu mai are nici pansamentul de platură. Întră Anita cu fiica ei. Se apropie de Corte și îl clatină.

ANITA: Sus, sus, Ei, Nanni, ursule ! Somnoroșule ! Sînt eu, Anita. . . Dar cum se face că nu te-ai sculat încă astăzi ? Și Bianca e aici.

CORTE (*asezîndu-se în pat*): Bună ziua ! (*Sever*) Dragă Bianca, îți mulțumesc mult. Studii tale de infirmieră te aduc zilnic în această clinică, dar trebuie să am noroc ca să te pot zări măcar !

BIANCA: Oh, papa, de-ai ști cîte am avut pe cap zilele astea ! Acum lucrez la laborator iar laboratorul se află în clădirea cealaltă.

ANITA: Într-adevăr, zilele astea biata Bianca a fost pur și simplu copleșită. De cînd face parte din comitet nu mai are un ceas liber. Ea este ascultătoare iar ei profică. Ea organizează acum toate concertele, toate conferințele și excursiile. E într-adevăr activă, știu bine. Știe să se facă folositoare.

CORTE: Dar bine, îmi închipui că ai fi putut să te arăți măcar odată, o singură dată, între două conferințe.

BIANCA: Să nu fii supărat pe mine, micuțul meu papa ! Și apoi, tu te-ai vindecat, nu-i așa ? Am auzit că o să ieși în cîteva zile. . .

CORTE: Ei, așa spun ei. Dar acum am o erupție, un prurit neplăcut care mă face să sufăr teribil.

ANITA: Unde ?

CORTE: Aici, îndărătul genunchilor și pe șolduri.

ANITA (*mingîindu-l*): Oh, bietul meu urs care se scarpină ! Dragul meu, e semn de tinerețe !

CORTE: Din fericire, începund de ieri nu mai am febră. Ar trebui să mă întorc sus. ANITA: Să fie într-un ceas bun ! E timpul să se hotărască să-ți dea drumul ! Nu mai porți nici platurile. Dar pe pijama oribilă îmbraci aici ! De ce nu o schimbi. (*Deschide un sertar al dulapului și scoate din el o pijama nouă*). Îmbrac-o pe asta.

CORTE (*plîcînd*): Lasă. N-am chef acum.

ANITA: Cum vrei, dragul meu. Ascultă, Nanni, apropos. . .

CORTE: Apropo de ce ?

ANITA: Nimic, e un fel de-a spune. Voi am să. . .

CORTE (*nerăbdător*): Ei bine, ce ?

ANITA: Mă gîndisem, pentru vara asta. . . Marea ți-ar face bine, nu crezi ? Ni s-a oferit cu chirie o căsuță adorabilă la Cap-Ferrat. Se zice că e încîntătoare. Micheline care a fost acolo anul trecut zice că. . .

BIANCA: Mamă, ai fi putut să aștepți puțin.

CORTE: Tu cînd ai fost acolo ?

ANITA: Cînd am fost eu acolo ? Ce vrei să spui ?

CORTE: Lasă, te cunosc. Ai și fost acolo, da sau nu ?

ANITA: Într-adevăr. . . Tocmai vroiam să-ți explic. O simplă ocazie. Alaltăieri, soții Gerola trebuiau să se ducă cu automobilul pînă acolo.

CORTE: Cum ? Hai, spune tot !

ANITA: Nanni, ursul meu, dacă m-ai lăsa să vorbesc !

CORTE: La ce preț ai făcut afacerea ?

ANITA: Ei, cu tine este într-adevăr inutil să. . . (*Rîzînd*). Cer patru sute.

CORTE: Patru sute de mii de franci sau patru sute de mii de lire ?

ANITA: E vorba de franci, bineînțeles.

CORTE (*agitîndu-se sub cuverturi*): Fir-ar să fie ! Ce mîncărime. Dă-mi puțin talc, te rog.

ANITA (*repeșîndu-se spre lavabou*): Dar cred că i-am putea face să mai lase.

CORTE: Cu alte cuvinte, ai și acceptat să încheiezi pentru 380 de mii ? Hai, curaj !

ANITA: Dacă ai vedea-o. Chiar la malul mării, departe de drum. Un garaj, o grădină plină cu agave. . . 390. . . Dar dacă ai vedea paradisul acela. . .

BIANCA: Papa, te asigur că Anita a. . . Eu nu voiam de loc.

ANITA: Cum, tu ai vorbit de Cap-Ferrat !

BIANCA: Oh, nu-i adevărat. Tu ai tratat. Tu ai făcut totul !

ANITA: Ce mai, așa e. Eu sînt de vină întotdeauna !

CORTE (*plîcînd*): Destul. Ce vrei cu asta ? Mai dă-mi puțin talc, te rog.

ANITA (*timid*): Nu te-ai supărat, Nanni, nu-i așa ? Tu ești întotdeauna atît de draguț !

BIANCA: Dar lasă-l odată liniștit ! Ți-a spus da, ajunge. Nu vezi că e obosit ! Mai bine să-l lăsăm să se odihnească.

CORTE (*privînd-o cu amărăciune*): Da, da, acum duceți-vă. Mulțumesc pentru vizită !

ANITA: Ești așa de bun, dragă Nanni. (*Îi îmbrățișează*) Mulțumesc ! Mulțumesc ! La revedere ! Pe curînd, ursul meu !

BIANCA: La revedere, papa, mîine am să vin iarăși să-ți spun bună ziua.

CORTE: Mîine ! Da. . . La revedere !

ANITA (*din prag*): La revedere, Nanni și însănoșire grabnică.

leşe cu fiica ei.

CORTE: Agavele, agavele ! (*Ridică receptorul, formează un număr se aude clar semnalul de chemare, nu răspunde nimeni. Corte își privește ceasul pus pe noptieră*). Patru și jumătate. E cu puțință oare să nu fie nimeni ? Să încercăm puțin și acasă. (*Formează un număr, se aude semnalul de chemare, nu răspunde nimeni.*) Doamne sfînte ! Au murit cu toții ? (*Încearcă încă o dată. Nimic. Se neliniștește. Apasă pe sonerie. Întră o infirmieră*). Telefonul s-a defectat. Nu răspunde nimeni.

INFIRMIERA: Aveți ton ?

CORTE: Da, dar nu răspunde nimeni. Fiți amabilă, încercați dumneavoastră.

INFIRMIERA: Pe cine trebuie să sun ?

CORTE: Încercați să telefonați unei prietene sau vreunei cunoștințe.

INFIRMIERA: Am să chem serviciul farmaceutic. Am acolo o verișoară.

Întră Claretta care, fără să fie văzut de Corte, se oprește în prag.

CORTE: Bună idee.

Infirmeria formează numărul, se aude semnalul de apel. Glasul de femeie care cîntă leze din receptor, și devine din ce în ce mai amplu.

INFIRMIERA: Nu înțeleg nimic. Ascultați.

Infirmeria, impresionată, îi dă receptorul lui Corte.

CORTE (*de îndată ce a dus receptorul la ureche*): Ah, blestemată !

Pune receptorul în furcă.

CLARETTA (*din prag, cu glas scăzut, surizând*): Ce s-a întâmplat!

CORTE: Sint glume insuportabile, Dumnezeu, sint glume insuportabile. Nu ar trebui să le permiteți. Cine este responsabilul centralei?

CLARETTA: Glume! (*Ride*). Trebuie să recunosc, dragă domnule, că sînteți un bolnav dificil. Numai reclamații primesc de la dumneavoastră.

CORTE: Formezi un număr, nu răspunde nimeni. Alt număr, tăcere! Un al treilea număr, pustiu! Și iați acum un farsur sinistru care face legătura cu vestiarul.

CLARETTA: Cu vestiarul?

CORTE: Da, cu călugaria.

CLARETTA: Care călugaria?

CORTE: Călugaria de la vestiar, cea care cîntă toată ziua. Pe cîntecul meu, a înlocuit mătaniile cu un fonograf.

CLARETTA (*amuzat*): Poftim, iarăși călugaria! Dar cui i-a trecut prin cap poveste asta?

CORTE: Dumneavoastră numiți asta poveste? Am auzit-o cu propriile-mi urechi.

CLARETTA (*hotărît*): Astea-s baliverne. Nu există nici o călugarie la vestiar. Nu există picior de călugarie în toată clădirea. E o poveste pe care bolnavii și-o spun unii altora, asta-l tot.

CORTE: Să admitem că nu există nici o călugarie. Dar există un glas, sint sigur de asta, îl aud. Îl aud și ceilalți.

CLARETTA: E foarte posibil să aveți impresia că auziți un glas și e de asemenea posibil, nu-l așa, ca și ceilalți să aibă aceeași impresie, dar nu știm, nu-l așa, dacă glasul pe care dumneavoastră, dragă domnule, îl percepeți, este într-adevăr acela pe care-l aud ceilalți?

CORTE (*pierzîndu-și răbdarea*): Vă rog! Decît să-mi țineți discursuri, scăpați-mă mai bine de mîncărimea asta! Vă jur că în unele momente îmi vine să-mi jupoi pielea. Acum m-am vindecat și nu mai am febră. Fără această erupție nesuferită, aș putea să mă întorc acasă.

CLARETTA: Nu vă faceți griji din pricina asta, dragă domnule. E o operație fără nici o gravitate. O neplăcere trecătoare și-atît.

CORTE: Dar nu-mi lasă o clipă de răgaz. Cu toate invențiile dumneavoastră miraculoase, n-ați născocit ceva care să-ți tale cheful să te scarpini, să te scarpini, să te scarpini!

Se scarpină.

CLARETTA (*încercînd să-l împiedice să se scarpine*): Vă înșelați, dragă domnule, a fost inventat ceva care înlătură, nu-l așa, această tendință insuportabilă. Dar acum vă cunosc, dragă domnule, și știu dinainte că o să mă refuzați. De aceea nici măcar nu vă mai spun.

CORTE (*bînuitor*): Care anume? O a doua operație?

CLARETTA: Dar nu mai fiți tot timpul atît de pesimist! Nu visați decît catastrofe. Nici nici pe departe vorba de operație.

CORTE: Pentru ce credeți atunci că aș refuza remedii dumneavoastră?

CLARETTA: Vă repet: pentru că vă cunosc. Față de anumite probleme sînteți, iertați-mi îndrăzneala, încăpățînat și bînuitor.

CORTE: Dar, în sfîrșit, de ce dracu aș refuza să vii ușurat de mîncărimea asta drăcească?

CLARETTA: Vreți să faceți parlu cu mine că veți refuza tratamentul?

CORTE: De ce fel de tratament e vorba?

CLARETTA: Este extraordinar de simplu. E vorba de razele Inverness.

CORTE: Inverness?

CLARETTA: Da, de la numele inventatorului, un irlandez cred, care era cit pe-aci să primească pentru asta premiul Nobel, acum doi ani.

CORTE: Și de ce credeți că n-am să pot suporta acest tratament cu raze Inverness?

CLARETTA: Dar cine a spus asta? Ați putea să le suportați. Dar nu ați vrea. Căci prezintă un inconvenient.

CORTE: Costă mult?

CLARETTA: Nu. Iată care-i problema. Instalațiile pentru raze Inverness se găsesc la etajul trei.

CORTE (*indignat*): Vreți să spuneți că eu...?

CLARETTA: Un moment. Tratamentul rațional presupune cel puțin trei aplicații pe zi. Aceste aplicații îl obosesc mult pe pacient. Și nu pot permite să coborîți și să urcați iarăși un etaj de trei ori pe zi.

CORTE (*îzbucnind*): A nu, nu! Ajunge. Ajunge, am spus. Nu merg la al treilea. Destul m-ați dus de nas! Ar trebui să fiu la al șaselea, da.

CLARETTA (*vesel*): Am spus eu altfel? Răspundeți-mi sincer, am spus că trebuie să coborîți! Cîtuși de puțin, dumneavoastră hotărîți. Și este adevărat că starea dumneavoastră ține în principiu de etajul șase. Eu, nu-l așa, am trasat doar un tablou obiectiv al situației. Știu cît de neplăcut este acest prurit. Știu de asemenea că ușurare produce, în majoritatea cazurilor, aplicarea razelor Inverness. Știu, în sfîrșit, că nu pot să urc instalația la etajul patru. Dumneavoastră decideți, în totală libertate.

CORTE: În totală libertate, rămîn la etajul meu.

CLARETTA: Vedeți bine. Ce mai, am cîștigat pariul. Știți ce vă lipsește, dragă domnule? N-o să credeți, dar trebuie fără-nîrziere să spunem lucrurilor pe nume. Vă lipsește voința de a vă vindeca.

CORTE: Mie? Mie? Vreți!...

CLARETTA: Da, da, dumneavoastră! Știți acum că pentru a vă vindeca repede e nevoie de un tratament. Îl avem. Reușește fără greș. Oricine ar ajunge la concluzia că trebuie să-l urmeze. Nu! Dumneavoastră vă preocupați de formalități ridicole. Faceți clasificări. Etajul șase, etajul cinci, sus, Jos. Spuneți-mi sincer, ce importanță are dacă sînteți sus sau jos? Dar dumneavoastră, dumneavoastră nu vă gîndiți la nimic altceva... Nici măcar la vinderea dumneavoastră.

CORTE (*emotiv*): Dar vreau să mă vindec! Oh, de-ați ști cît de mult vreau să mă vindec. Toate afacerile astoa care m-așteaptă, vedeți bine și chiar viața, totul...

CLARETTA: Sînteți liber, gîndiți-vă bine, sînteți absolut liber. Nu exercitam aici presiuni de nici un fel. Dacă preferați să mai așteptați, ei bine, o să fie de ajuns să aveți răbdare!

Se îndreaptă spre ușă.

CORTE (*cu tristețe*): Răbdare, da! (*Exit*.) Domnule profesor, cînd, după părerea dumneavoastră...

CLARETTA (*bucuros*): Și de ce, bunul meu prieten, să mai așteptați atîta timp vinderea. Nu v-ați săturat de clinica asta? Atunci de ce să nu începem chiar de îndată, la dracu. Să fiu în locul dumneavoastră n-aș pierde nici o clipă!

TABLOUL IX

O cameră la etajul trei. În pat se află un bolnav care ar putea fi, eventual, chiar domnul corpulent care a apărut în tablourile cinci și șase. Lumînd electrică. Cînd se va deschide ușa camerei se va putea observa că afară e ziudă.

CORTE (*intrînd în halat, observă că a greșit camera și dă să se retragă*): Oh, scuzați-mă! BOLNAVUL: Vă rog, vă rog. Așezați-vă, vă rog.

CORTE: Știți, abia acum sosesc la etajul acesta. Mă întorceam de la sala de raze și am greșit camera.

Face o mișcare ca pentru a închide ușa.

BOLNAVUL: Nu, vă rog. Intrați un minut. Luați loc. La mine nu vine nimeni, nici odată.

CORTE: Am văzut numărul 16 pe ușă. La etajul de deasupra aveam camera 16. Așa încît... *(Priveste în jur și observă cu uimire că fereastra este baricadată.)* Dar pentru ce totul e închis aici? Este aproape de amiază. De-ați ști ce vreme frumoasă e afară. Soare, pomi în floare!

Se pregătește să deschidă obloanele.

BOLNAVUL: Nu, nu, vă rog. Nu deschideți!

CORTE: Vă dor ochii?

BOLNAVUL: Nu.

CORTE: Ați vedea măcar puțină verdețe.

BOLNAVUL: Întocmai.

CORTE: Nu vă place verdeța?

BOLNAVUL: Nu suport verdeța, mi-e scîrbă de copaci, urăsc florile. Vi se pare ciudat?

CORTE: Depinde.

BOLNAVUL: Și apoi, afară, oamenii acela care merg! Odiogi! Sînt odiogi!

CORTE: N-aveți decît să nu-i priviți!

BOLNAVUL: Da, dar îl aud. Se aude tropăitul, aud mașinile lor murdare și țipetele lor de cîmpânzel. Ar fi groaznic dacă fereastra ar rămîne deschisă. Dumneavoastră lăsați fereastra deschisă?

CORTE: Da.

BOLNAVUL: Și apoi mă întreb cine sînt oamenii acela?

CORTE: Care oameni?

BOLNAVUL: Cel care se vîd afară.

CORTE: *(rîzind fără plăcere)*: Cine sînt? Cine vreți să fie? Sînt oameni ca și noi.

BOLNAVUL: Ca noi? Chiar ca noi? Deci duc aceeași viață ca noi?

CORTE: Dragul meu, ei sînt sănătoși tun.

BOLNAVUL: Iată, tocmai voiam să aud această superbă expresie. Sănătoși tun. Oamenii sănătoși tun. Ce frumos sună. Îi cunoașteți.

CORTE: Dacă-i cunosc! Dar la urma urmelor și eu sînt sănătos tun. Pentru că în realitate aparțin de etajul șase. Am coborît aici pentru razele...

BOLNAVUL: *(fără convingere)*: A, și cum se face că aveți camera aici?

CORTE: Un capriciu al medicului, știți cum... ca să evit să urc și să cobor, doar pentru asta...

BOLNAVUL: *(sceptic și puțin ironic)*: Bun, sînteți repartizat la al șaselea... Dar deocamdată, în sfîrșit, stați aici, cu noi.

CORTE: Așa e.

BOLNAVUL: *(însistent)*: Și totuși locul dumneavoastră este în vîrf, la al șaselea?

CORTE: Exact.

BOLNAVUL: Iar dumneavoastră nu sînteți de fapt bolnav, nu! Într-un fel faceți parte din bandă.

Face semn spre lumea de afară.

CORTE: Care bandă?

BOLNAVUL: Banda, mafia, sînta congregație a celor care trăiesc în afară, clică oamenilor plini de sănătate.

CORTE: Pe cîntea mea, nădăjdulesc mereu să fac parte din ea.

BOLNAVUL: *(distrat)*: Să faceți parte din ce?

CORTE: Din bandă, cum spuneți?

BOLNAVUL: Îi cunoașteți, îi cunoașteți.

CORTE: Dar dumneavoastră nu?

BOLNAVUL: Eu nu-i mai cunosc. Acum i-am uitat. Ca și cum s-ar fi scurs ani de zile, veacuri, de cînd...

CORTE: De cînd ați intrat aici?

BOLNAVUL: ... iar acum, după atîta vreme, nu izbutesc nici măcar să-mi reamintesc chipurile lor.

CORTE: *(pregătindu-se să iasă)*: Ei bine, iată... N-am să vă mai deranjez mult timp. BOLNAVUL: *(fără să dea atenție acestei ultime fraze)*: Ce mai fac? Spuneți-mi, ce mai fac?

CORTE: Poftim?

BOLNAVUL: Ce mai fac cei de afară? De bună seamă, ați avut prilejul să-i observați. La ce bun aleargă? Ce nebulie i-a cuprins? Vor să facă carieră? să câștige bani? Asta vor?

CORTE: *(cu un anumit aer de superioritate)*: Mai mult sau mai puțin, dar tuturor le place banul, asta-i sigur.

BOLNAVUL: Spuneți-mi, călătoresc, colînd în automobile, nu-i așa? Și fumează țigări americane. Mai fumează plăgări americane?

CORTE: Unii fumează, desigur.

BOLNAVUL: Și se duc la restaurant, nu? Se așează. Comandă ce le trece prin cap, și chelnerul îi servește imediat. Și beau și mîncă. Așa-i întodeauna?

CORTE: *(surîzînd ironic)*: Asta-i viața.

BOLNAVUL: Și au femei, nu? Femei cu care fac dragoste? Mai fac și acum dragoste?

CORTE: Știți bine, acum s-au obișnuit.

BOLNAVUL: Și încă nu e tot. Trenuri, avioane, vilgeatură, munți, mare și restul. Să călătorești, să te distrezi, să fii liber, să uiți ceea ce se poate întîmpla dintr-o clipă într-alta, să uiți soarta făgăduită tuturor, așa e mereu, nu?

CORTE: Cu siguranță.

BOLNAVUL: Și acum spuneți-mi dumneavoastră care-i cunoașteți atît de bine, se pîng și acum?

CORTE: Ce vreți să spuneți?

BOLNAVUL: Se pîng, știu, gem, mormăie, nu sînt mulțumiți. Îi vîd cum se supără, se minie, blestemă. O da! Sînt sigur că viermii ăștia se pîng! De dimineață pînă seara se pîng că nu au destul bani, că au locuința prea mică, că nu mai știu ce! Nu-i așa? Spuneți...

CORTE: Se întîmplă, într-adevăr...

BOLNAVUL: O dramă, el fac cu siguranță o dramă din faptul că mașina lor nu e ultimul tip, nu-i așa? Iar vestele lor fac mutre pentru că n-au blănuri noi. Ar face orice să aibă un frigider. Orice, da, chiar să-l roage pe Dumnezeu atotputernic! Da, îndrăznesc să-l deranjez pe Dumnezeu atotputernicul pentru un frigider! Ah, tilharii!

CORTE: Dar cînd veți leși de-aici, și dumneavoastră...

BOLNAVUL: Și eu? Și eu, spuneți? Dar nu vedeți în ce hal sînt

Între înfrimiera foarte veselă.

INFIRMIERA: *(lui Corte)*: A, aici sînteți? Mă întrebam dacă, din întîmplare, nu v-au ridicat. Așa greu cum sînteți...

CORTE: *(neputînd să-și rețină rîsul)*: Ei bine, domnule, e o plăcere să vezi pe cineva vesel.

INFIRMIERA: Toate sîntem vesele aici.

CORTE: Intotdeauna sînteți veseli? Tot anul?

INFIRMIERA: Nu știu dacă tot anul. Dar zilele astea cu siguranță.

CORTE: E vorba de o majorare.

INFIRMIERA: Mai ceva ca o majorare! Concediile! Plecăm în concediu!

CORTE: Toată lumea?

INFIRMIERA: Toată lumea: medici, asistenți, infirmiere, tehnicieni, personalul de la vestiar, muncitori, etc.

CORTE: Foarte bine, dar atunci cine o să se ocupe de bolnavi?

INFIRMIERA: Plecăm pe rînd. Întîi cei de la un etaj, apoi cei de la următorul și așa mai departe. Acum e rîndul nostru!

CORTE: Bun. Și bolnavii?

INFIRMIERA: Va trebuie să așteți puțină răbdare. Vă trimitem pentru cincisprezece zile.

CORTE: Acasă? La noi?

INFIRMIERA: Alceva mai doriți? (*Ride.*) Cum vă complicați! Veși trece la un alt etaj.

CORTE (*uimit*): Toți cei de la etajul trei trec la alt etaj?

INFIRMIERA (*(văzîndu-l înspăimîntat)*): Da. Dar nu văd nimic îngrijorător în asta.

CORTE (*sondînd cu teamă terenul*): Și noi trecem la al patrulea?

INFIRMIERA: Nu știu. La al patrulea sau la al doilea, este același lucru.

CORTE: La al doilea?

INFIRMIERA (*rizînd*): Da, la al doilea. De ce? Ce e așa extraordinar în asta.

CORTE (*revoltat, dar fără furie în glas*): Nu, nu! Eu la etajul al doilea? Nu, nu pot cituși de puțin. Acum ajunge. (*Se clatină. Infirmiera îl sprijină și îl conduce afară.*)

Fiți bună și chemați-l imediat pe director. O să-i spun cîteva, așa director cum este.

Glăsu lui se pierde în depărtare pe coridor.

TABLOUL X.

O cameră la etajul doi.

Corte stă în pat, așezat. O infirmieră stă alături, lângă o lampă. Coase și fredonează printre dinți un fel de melodie identică celeia pe care o cânta glasul de femeie.

CORTE (*trezindu-se agitat, cu un glas stins*): Ce este? Cine cîntă aici? Dumneavoastră erați?

INFIRMIERA: Eu? Nu, de ce?

CORTE: Nimic. (*Neliniștit.*) Cît e ceasul?

INFIRMIERA: Patru și jumătate.

CORTE (*după un moment de tăcere*): N-a telefonat nimeni în timp ce dormeam?

INFIRMIERA: Nu.

CORTE (*ridică receptorul și încearcă să formeze un număr. Observă că discul nu se rotește. E un telefon fals*): Dar e un telefon nostim! E o glumă. Un telefon fals!

INFIRMIERA (*zîmbind*): Cred că e pus ca să-i scutească pe bolnavi de osteneală. Dar știți, eu sînt nou venită aici.

CORTE: Ar fi fost de ajuns să închiriez aparatul cu totul. La ce bun această comedie? INFIRMIERA (*cu viclenie*): Metoda Schroeder. Ipocrizia. Se pare că n-au curaj să spună lucrurilor pe nume. Iar directorul este un adevărat geniu! Ar fi trebuit

să devină diplomat. Se povestesc multe pe seama lui. De pildă, de pe o zi pe alta așteptăm să vină aici, la etajul doi, o bucărică grasă. Ce mai, chestia e prea nostimă!

CORTE: De cine e vorba?

INFIRMIERA: Nu-mi amintesc exact. O persoană foarte bogată, cred. Ei bine, vedeți dumneavoastră, nenorocitul ăsta e pierdut. N-or să-i folosească la nimic milioanele.

Ei i-au spus atîtea povești că bietul om este convins că se simte minunat, că o să se întoarcă acasă, de pe o zi pe alta. Cel mai grozav, ah! e prea nostimă chestia, cel mai grozav e că ar trebui să stea la al doilea și chiar la primul etaj. Trebuie doar să salveze aparențele, nu? Nici nu vă închipuiți toate șiretlicurile și toate subterfugiile pe care le-au inventat ca să-l facă să coboare fără ca el să bănuiește ceva!

(*Ride*) La fiecare etaj, altă minciună, și mai vicleană și mai complicată. Acum urmează să sosească aici și el nu știe încă nimic. E mereu convins că locul lui e la etajul șase și că nu a coborît decît datorită unor greșeli, confuzii, neînțelegeri, sau unor complicații birocratice. S-a prins în laț și totuși se pare că în viață nu era un imbecil.

CORTE: Înseamnă că el nu-și dă seama!

INFIRMIERA: Cîtuși de puțin. Așteaptă să iasă din clinică de pe o zi pe alta...

CORTE (*după o tăcere îndelungă, blîndu-se de emoție*): Domnișoară, știți cumva cum se cheamă?

INFIRMIERA: Cine?

CORTE: Bogătașul acesta. Nu cumva, din întîmplare, se numește Corte?

INFIRMIERA (*nedumerită*): Corte?

CORTE: Da, Corte. Nu e vorba, din întîmplare, de industriașul Corte?

INFIRMIERA (*înțelegînd gafa, înspăimîntată*): Oh, eu... Nu, nu-mi pare. O, nu, nu, se cheama așa. Doamne ferește. Nu era Corte. (*Se prefăce că vrea să-i reamintească.*) Corte, Corte... (*Ca și cum ar fi avut o revelație:*) Dumneavoastră sînteți Corte, nu?

(*Ride.*) Doamne sînte, ce vă poate treze prin minte?

CORTE: Eu...

Exact în acest moment, cineva bate la ușă, strigă: «Se poate?» și fără să aștepte răspuns, intră un infirmier-șef urmat de doi infirmieri care poartă o brancardă goală.

INFIRMIERUL ȘEF: Permiteți? Nu vă deranjați.

CORTE (*sălbăt și distrat*): Ce s-a întîmplat?

INFIRMIERUL ȘEF: Venim pentru o mică mutare.

CORTE (*același joc*): Cum? N-au trecut nici cinci zile. Cel de la al treilea etaj s-au și întors?

INFIRMIERUL ȘEF: Cum «s-au întors»?

CORTE: Din concediu, nu? Au trebuit să-și grăbească încoarcerea. Trebuiau să lipsească cincisprezece zile după care urma să mă întorc la etajul trei.

INFIRMIERUL ȘEF (*puțin nedumerit*): Dar de fapt, domnule, nu e vorba de etajul trei. Noi am fost însărcinați anume...

CORTE (*politicos, dar decis*): A, înțeleg. Ei bine, nu... Sînt prea obosit ca să cobor, asta-i tot. Patronii dumneavoastră de altfel știu bine că sînt prea obosit.

INFIRMIERUL ȘEF (*dulceag*): Dacă-i așa, domnule, fără îndoială e vorba de o greșeală. Să nu mi-o luați în nume de rău, trebuie să fie o greșeală.

CORTE (*indiferent*): Întrebați-l pe director.

INFIRMIERUL ȘEF: Cred că astăzi profesorul a ieșit în oraș.

CORTE: Fără-ndoială. Fără-ndoială. Atunci întrebați-l pe acest iubit Claretta...

INFIRMIERUL ȘEF: Nu știu dacă profesorul Claretta...

CORTE: Bine. Bine. La urma urmelor, chestia nu mă privește. Eu nu mă mișc de aici.
INFIRMIERUL ȘEF (către un infirmier): Du-te repede și caută-l pe medicul de gardă.
(Lui Corte): Azi cred că e doctorul Trotta.

În tot acest timp se aud clopote, conversații, pași, tot felul de zgomete, în depărtare, amestecate cu reveniri intermitente ale glasului.

CORTE (incântat): Poftim! Cine începe acum să cînte?
INFIRMIERUL ȘEF: Nu știu, domnule, n-aș putea să vă spun.

În acest moment intră ca o furtună profesorul Claretta.

CLARETTA (cu cea mai mare jovialitate): Ei bine, ce se întîmplă?

CORTE (tot indiferent): O, nimic, dragă prietene, nimic important. Vor să mă transporte jos. Deocamdată, dar eu sînt prea obosit. Și apoi acum mă simt mai bine aici. M-am obișnuit.

CLARETTA: Dar se înțelege de la sine, dragă prietene. Într-adevăr n-are nici un rost.
(Către infirmieri): Ați înebunit?

INFIRMIERUL ȘEF: Există un ordin. Acesta. Cu semnătura profesorului Schroeder.

CLARETTA: M-aș mira! Arătați-mi-l. (Ia foaia, o examinează atent, clatină din cap.)

Asta... e curios! Nu încape nici o îndoială. E chiar semnătura lui. Nu înțeleg.

Au făcut o greșală grosolană...

CORTE: O, nu le-o luși în nume de rău, oricine se poate înșela. Acum spuneți-le să mă lase în pace.

CLARETTA: Bineînțeles. Din nenorocire...

CORTE: Din nenorocire ce?

CLARETTA: N-o luși chiar așa. Eu sînt mult mai plătisit decît dumneavoastră. (Ride.)

Ce trebuie să fac? Este un ordin al lui Schroeder, cu semnătura lui. Pînă la întoarcerea lui...

CORTE: Ce vreți să spuneți?

CLARETTA (la fel de voios): E simplu pentru dumneavoastră să vă opuneți, iubite prieten! Dar eu suport consecințele, asta-l. Presimt că o să lasă un scandal, o, la-l! Vedeți, o să rideți, poate, dar eu n-am dreptul...

CORTE (indiferent): Claretta, spuneți-mi, vă rog, n-o să cereți chiar acum să flu dus jos?

CLARETTA: Mă înțelegeți greșit, dragă prietene. Mai curînd aș fi rupt în mii de bucăți foaia asta blestemată decît să vă supăr. Acum eu sînt la dispoziția dumneavoastră, dragă prietene. Vă rog, vă rog, să vă dați seama...

CORTE (epuizat, de departe, cu glas stîns): Îmi dau seama.

CLARETTA (în timp ce infirmierii apropie brancarda): Vă rog, nu o luși în felul acesta. Mă înțelegeți, sînt convins, și eu, în locul dumneavoastră, aș fi indignat. (Infirmierilor, cu duritate:) Grăbiți-vă... (Reluînd tonul vesel): Este de neiertat, recunosc.

Și din nenorocire, nu e pentru prima dată. Dar ce pot să fac? E un ordin de la Schroeder, un ordin precis. Duceți-vă, dragă prietene, duceți-vă, vă rog.

Îi ajută pe infirmieri să-l ridice pe Corte din pat ca să-l pună pe brancardă.

CORTE (blînd, lăsîndu-se în voia lor): Mă opun, dragă prietene, mă opun!

TABLOUL XI

O cameră la etajul întîi. Sfîrșit de după-amiază.

Corte e întins pe pat. Doarme. O infirmieră tricatează febril, în dreptul luminii. Mama intră în virful picioarelor împreună cu doctorul Malvezzi, care duce o mică valiză. De îndată ce îi zărește infirmiera dispăre ca o fantomă.

MAMA: Ah!

MALVEZZI (incet): A fugit!

MAMA (tot incet): Doctore, ați văzut-o? E ea.

MALVEZZI: Cine?

MAMA: Sînt sigură că e ea. Cea care a intrat în casa noastră. Ah, blestemată!

Se întrerupe la un geamăt ușor al fiului său, aleargă spre pat și încearcă să-l trezească pe bolnav, opucîndu-l de mîini.

MAMA: Nanni, Nanni, sînt aici...

CORTE (trezindu-se din somnul lui letargic): Oh!

MAMA: Nanni, Nanni, trezește-te. Bunul nostru Malvezzi e aici cu mine. Nanni!

Am venit să te căutăm. Trebuie să vii cu noi îndată.

CORTE (foarte obosit, cu blîndete): Cine ești? Parcă îți recunosc chipul.

MAMA: Cum? Nanni! Sînt mama ta! Nu-ți mai amintești de mama ta?

CORTE: A, da! e adevărat, e adevărat. Doamne sfinte! Mama! Ai bătut un drum

atît de lung ca să vii aici? Ce curaj ai avut să vii de atît de departe. De atît de departe! Trebuie să fi obosită?

MAMA: Nanni, Nanni, am venit să te căutăm. Trebuie să vii cu noi, imediat. Înțelegeți?

Fără să știe nimeni. Mașina așteaptă afară.

CORTE: Salut, Malvezzi! Ești întocdeauna un prieten bun, un prieten excelent.

S-o însoțești pe mama într-o asemenea călătorie. Cîte zile ai mers?

MALVEZZI: Corte, ai puțină febră. Te rog. Ascultă-mă. Nu mai poți rămîne aici.

CORTE: O, e o greșală, o simplă greșală. Schroeder vine mine. Mă așteaptă.

MALVEZZI: Nu te mai gîndi acum la Schroeder. Nu-i vreme de pierdut, în valiza

asta am adus hainele. O haină, impermeabilul, pantofi. E de-ajuns să traversezi

grădina. Hai, repede, îmbracă-te!

CORTE (rar): Să mă îmbrac? Pentru ce?

MALVEZZI: Doar n-ai vrea să ieși în pijama. Hai, să ne grăbim, te ajut...

CORTE (clătînd din cap): Eram un animal mîndru, nu? Un leu falcic, un cal la

galop. Eram un rege, îți amintești? Iar acum, privește. M-au lucrat bine, așa-i!

MAMA (neliniștită): Nanni, o să vorbim mai tîrziu de lucrurile astea. Mai tîrziu, acasă.

Acum îmbracă-te, te rog, îmbracă-te, trebuie să te grăbești.

CORTE: Chiar dacă mă ridic și dacă mă îmbrac și ies cu voi, n-o să ajungem nicodată.

Nu, n-o să ajungem nicodată. E prea departe, acum drumul e prea lung. Sînt

cinci etaje, cinci etaje deasupra mea. Un munte, mamă, înțelegeți tu? Oh, ce repede

m-au zăvorît în vîgăuna asta cu micile lor minciuni, cu micile lor mîsluiri. Și eu

care credeam ca un imbecil. Ah, au isprăvit repede. Acum mi-ar trebui ani întregi

ca să urc iarăși pînă în vîrf. Și de-aici...

MALVEZZI: Dar o să ieșim direct în grădină. Nu trebuie să urcăm nici o scară.

Mașina e în fața grilajului. Acoperă-te bine. Dacă te simți slăbit, o să te ajutăm.

CORTE (surzînd): Nu, e prea departe. N-o să ajungem nicodată!

MAMA: Te implor, Nanni, o să discutăm mai târziu despre toate astea ! Acum trebuie să te îmbraci. Hai, puneți haina asta, așa, foarte bine !

Reușesc cu greu să-l facă să îmbrace haina pe deasupra pijamalei.

CORTE: Cu surisurile și complimentele lor, era o bătaie de joc. Nimic altceva decât o bătaie de joc, nu-i așa mamă ? Cu zîmbetele și complimentele lor m-au ruinat profesorii !

MAMA: Repede, repede, Nanni, așa... aici... îmbracă și cealaltă mincă

CORTE: Îți amintești mamă de industriașul Corte ? Îți amintești. Era spătos, nu ? MAMA: Taci, taci acum. *(Se muncеște să-i încheie haina.)* Unde e nasturele de aici ? Ar fi groaznic dacă ar intra acum cineva. Malvezzi, Malvezzi te rog, încălță-l !

CORTE *(lăsându-se inert în voia lor)*: Eram un leu. Și acum, iată : un berbec prăpădit. Un biet berbec care tremură de frig și se lasă îmbrăcat... Oh, mamă ! N-o să ajungem niciodată !

MALVEZZI *(ocupat să-și îmbrace prietenul)*: Acum impermeabilul. Ajutați-mă, doamnă.

Îl îmbracă pe Corte cu impermeabilul.

CORTE: Altcădată industriașul Corte purta acest frumos impermeabil. Era un bărbat musculos, sigur pe sine. Cît de sigur pe sine era !

MAMA: Repede, acum, curaj, ridică-te...

CORTE *(lăsându-se să cadă iarăși pe pat)*: Salută-l din partea mea, mamă, salută-l din partea mea, dacă-l mai vezi... dar mă tem că...

Glasul femeii începe să se audă în depărtare.

CORTE: Mi se pare că mă cheamă... că mă cheamă... O auzi ?

Femeia necunoscută apare la fereastră, trage obloanele care se închid încet și întinericul cuprinde treptat camera.

MALVEZZI: Doamnă ! *(Arată cu un semn fereastra.)* E prea târziu !...

CORTE: Vezi bine, vezi bine. *(Cu un gest slab arată fereastra.)* Mamă...

MAMA: Ce-i cu tine, iubirea mea, singura mea iubire !

CORTE: Mamă, pleacă, pleacă, să nu te ajungă întinericul pe drum...

În românește de CORNEL MIHAI IONESCU

DINO BUZZATI

Stîncă

Deasupra casei frumoase în care se desfășoară o viață fără griji, se află o stîncă într-un echilibru nestabil. Cum se face că locuitorii casei nu sînt îngrijorați de acest lucru ? « Dacă n-a căzut încă, — zic ei, — de ce ar trebui să cadă tocmai acum ? »

În realitate însă, ea n-a rămas complet nemîșcată. Anul trecut, probabil din cauza dezghețului, a alunecat puțin, dar puțin de tot, și tot atunci cîteva pietre și puțin pietriș au căzut pe acoperișul vilei. Apoi, stîncă s-a oprit și mai ieșită în afară, și mai amenințătoare ca înainte.

« Cu atît mai bine », au zis ei. « E bine fixată acum, și chiar dacă am admite ipoteza primejdiei, ce am putea face ? » « Ați putea, de pildă, să puneți fel și fel de pene în jurul ei, sau s-o înconjuțați cu un strat de ciment. În ziua de astăzi se execută lucrări mult mai grele. »

« Și banii ? » ne răspund ei rîzînd. « Și timpul necesar ? » Și apoi cine va voi să urce pînă acolo sus și să lucreze la marginea prăpăstiei ? Și apoi, de ce să excludi faptul că s-ar putea să fie mai rău după aceea ? Pentru a întări platforma unde se află stîncă există riscul ca această stîncă să se prăbușească. Și admițînd că va cădea este oare atît de sigur că va strivi vila ? Cine știe ? S-ar putea foarte bine să cadă puțin mai departe, fără să provoace nici o pagubă. Și apoi, ar fi timpul să se pună capăt acestei povești cu stîncă. Dacă este scris ca nenorocirea să se producă, ei bine, s-o așteptăm ! În orice caz, de ce să ne sîcîlm atîta și să ne otrăvim viața ? »

Ei rîd, se joacă, mîncă, se îmbată. Din cînd în cînd, la miezul nopții, de cealaltă parte a văii se aud zgomote surde și geamurile vibrează. Este semnul că un povîrniș de munte s-a prăbușit în vale. Probabil că mai multe case au fost sfărîmate. Dar acumă există o obișnuință. Nimeni nu mai tresare la auzul acestor bubuituri. Ei vor sta mai departe cu țigara în colțul gurii și apoi, în liniște, se vor așeza în pat și vor adormi.

Un caz uimitor

Adela, o văduvă de douăzeci de ani, cu doi copii mici, caută în zadar o slujbă de mai multe luni. Știe să bată la mașină, să stenografizeze, are un aer grațios, cu toate că este puțin cam ofilită. Din fericire, una din mătușile ei, care locuiește în același imobil, are grijă de copii în timp ce ea face curse prin oraș, bătând la toate ușile imaginabile, în căutarea unui post.

Dar peste tot aceași poveste. E vorba de ore întregi de așteptare în anticamerele de multe ori cu pereții scoroiți prin care trec curenți de aer rece. Și în cele din urmă răspunsul obișnuit: « Aveți răbdare, avem sute de cereri, luăm notă de cererea dumneavoastră și treceti luna viitoare ». Dar între timp puținii bani pe care i-a lăsat soțul ei se termină. În curând va suferi de o mizerie cruntă.

Într-o seară, după ce peregrinase de la o firmă la alta fără nici un rezultat, Adela, epuizată, se hotărâse să se întoarcă acasă. Plouă. E trecut de șase.

Deodată, în timp ce trece prin fața grandiosului sediu al societății Foldeston, marea industrie chimică, îi vine în minte o idee nebună: de ce n-ar încerca și aicea un demers? Ea știe foarte bine — în urma atîtor căutări este foarte bine informată asupra tuturor marilor întreprinderi — că societatea Foldeston este una dintre cele mai dificile, mai închise și mai exclusiviste, încît chiar cu recomandări foarte influente e aproape o utopie să crezi că poți fi angajat. Dar Adela este disperată, picioarele îi ard fiindcă a alergat toată ziua, încă o zi ca toate celelalte, și parcă nu mai are forța să o suporte.

Ea urcă scările, împinge ușa grea de sticlă, care totuși cedează foarte ușor, cu un foșnet lin. A intrat într-un hol foarte spațios, tot în marmură, foarte bine încălzit. Așezat în spatele unei mese, un portar în uniformă care te face să te gîndești la Kaizer. Și nimeni altcineva.

« Ce dorți, doamnă? » întreabă portarul cu o voce administrativă.
« Ascultați, vă rog », spune Adela pe punctul să izbucnească în plîns.
« Ajutați-mă. Am nevoie să-mi găsesc un serviciu. Am doi copii. Nu interesează ce fel de serviciu, chiar să fac menajul. N-aveți nimic aici? Fiți bun... »

« Pentru ofertele de serviciu, la dreapta, în fundul culoarului, ghișeul 27 », răspunde portarul pe un ton uniform, ca și cînd ar repeta o formulă rostită de un milion de ori.

Culoarul este pustiu. Nimeni nu așteaptă în fața ghișeului 27. Adela, timidă, se apropie. Acolo se află un funcționar cu părul blond care surdă cu expresie ironică: « Pentru o ofertă de serviciu? »

« Da... la drept vorbind », îngăimează Adela. « Într-adevăr, am venit să întreb dacă din întîmplare... »

« Numele dumneavoastră, vă rog », spune funcționarul. Își spune numele, explică ce știe să facă, dar nici măcar n-apucă să sfîrșescă, că celălalt o întrerupe:

« Dacă așa stau lucrurile, intrați pe ușa a treia și întrebați de domnul Cornelli ».

Domnul Cornelli este un om scund și gras, cu o cicatrice pe frunte, mai impasibil și mai indiferent decît primul funcționar.

« Așezați-vă », spune el și între timp examinează un registru pe care (ea privește aiurită) este deja transcris, Dumnezeu știe cum, întregul său « Curriculum vitae ». « Deocamdată, doamnă, nu pot... să nu credeți că... »

« Nu pot încă să vă spun ce serviciu veți primi. Salariul la început este de 58.000 de lire. Dacă vă convine, puteți să începeți lucrul mîine la ora nouă. Acuma să vă prezint șefului dumneavoastră de serviciu ». El vorbește fără nici un fel de expresie a feței, roșind o vorbă după alta ca și cînd ar recita un șir de cuvinte fără sens.

« Mîine? » întreabă Adela, căreia nu-i vine să creadă că a auzit bine. Domnul Cornelli se ridică, trece înainte ca să-i arate drumul: « Vă rog pe aici ». Intră împreună în biroul inginerului Schwartz, șeful Personalului. Este chel și seamănă cu un episcop care vorbește fără să ridice ochii.

« Mi-e teamă, doamnă », spune el cu o politețe afectată, de îndată ce s-a prezentat, « mi-e teamă, din nefericire, că nu voi putea să vă cer să lucrați pentru mine... »

Adela simte din nou că se prăbușește în neant. Desigur, ea trebuia să se aștepte la asta. Dar atunci ce de toate acele pregătiri inutile ale lui Cornelli?

«... fiindcă vi s-a repartizat postul de secretară particulară a profesorului Molise, subdirectorul general al nostru. Apropo, Cornelli, vrei s-o însoțești pe doamna pînă la profesor? »

Trec împreună într-un birou și mai mare și mai solemn. Profesorul Molise n-are mai mult de patruzeci de ani, este un bărbat chișeș și foarte stăpîn pe sîne. El se ridică, vine în întîmpinarea Adelei, o roagă să se așeze, apoi se întreține în șoaptă cu Cornelli. Adela prinde cîteva frînturi de fraze: « În acest caz... desigur... condiții diferite... da, desigur, categoria B. În jur de 130—140 pe lună. Desigur, cu indemnizațiile corespunzătoare... Tocmai... desigur. »

Cornelli iese. Profesorul Molise privește pe noua secretară cu o privire pătrunzătoare, nu vorbește despre serviciu, ci despre o mulțime

de alte lucruri, se informează asupra situației familiale și asupra obiceiurilor vieții ei. (« Desigur, se gîndește Adela, trebuia să mă aștept; nu se poate obține nimic fără să dai ceva. Sînt pregătită acum pentru fatala invitație la un dineu »).

Dar invitația nu e făcută, Molise, dimpotrivă, sfîrșește conversația, amintindu-i să se prezinte a doua zi dimineață la birou.

« La ora nouă? » întreabă ea.

« Nu, eu sînt foarte matinal, dar există totuși anumite limite ! Veniți la ora zece — zece și jumătate. »

În timp ce ea se îndreaptă spre ieșire cu mintea buimacă, Cornelli o ajunge și îi înmînează un plic: « Iată contractul dumneavoastră și un acot asupra primului salariu. Îmi veți da recipisa mai tîrziu ».

Acum, Adela se grăbește spre casă. Este cu neputință, absolut cu neputință, își repetă ea fără a izbui să-și explice evenimentul. Această neașteptată și neprevăzută pîruetă a destinului trebuie să ascundă o capcană, probabil că o pîndește vreo surpriză oribilă, va trebui să plătească o asemenea bucurie (fiindcă altfel nu ar ieși socotelile).

Ah, copiii, copiii. Acum înțelege ea, copiii ! Cum de nu s-a gîndit mai curînd ! E ceva logic, este evident. În timp ce la Foldeston i se înfățișa norocul, probabil că s-a întîmplat o nenorocire copiilor. Sînt probabil bolnavi, poate răniți . . . morți.

Alargă ca o nebună, trecătorii întorc capul ca s-o privească, lată casa. Urcă scările cîte patru trepte deodată, cu răsufierea pierdută. « Gino ! Pieruccio ! micuții mei . . . » Deschide ușa și intră ca un uragan.

În cele două pătuțuri — Dumnezeu fie binecuvîntat — Gino și Pieruccio dorm liniștiți.

Forturile de la Anagoor

În inima ținutului Tibesti, o călăuză indigenă mă întreabă dacă, din întîmplare, n-aș dori să văd forturile orașului Anagoor: m-ar fi însoțit pînă acolo. Privii harta, dar orașul Anagoor nu exista. Nici în ghidurile turistice, atît de bogate în detalii, nu exista cea mai mică mențiune. I-am spus: « Dar ce fel de oraș este acesta care nu figurează pe hărți? » El răspunde: « Este un oraș mare, foarte bogat și foarte puternic, dar el nu figurează pe hărți fiindcă guvernul nostru îl ignorează sau se face că-l ignorează. Acest oraș trăiește pe contul lui propriu, și nici miniștrii regelui nu pot să-și vire nasul acolo. Orașul nu practică nici un fel de comerț cu celelalte țări apropiate sau îndepărtate. Trăiește din propriile sale resurse. De secole, trăiește în incinta întăriturilor. Și faptul că

nimeni n-a ieșit de acolo nu înseamnă oare că acolo se poate trăi în mod fericit? »

« Hărțile, insistai eu, nu menționează nici un oraș cu numele de Anagoor, ceea ce ne lasă să presupunem că nu-l vorba decît de o legendă printre atîtea altele ale acestei țări; probabil un miraj pe care-l creează reverberația deșertului, nimic mai mult. »

« Trebuie să plecăm cu două ore înainte de ivirea zorilor », spuse călăuză indigenă care se numea Magalon, ca și cînd n-ar fi auzit nimic. « Cu mașina dumneavoastră, domnule, vom sosi în împrejurimile orașului Anagoor către prînz. Voi veni să vă iau la ora trei dimineața ».

« Un oraș ca acela de care vorbești ar fi menționat pe hartă cu un cerc dublu și cu numele tipărit cu caractere groase. Ori, eu nu văd nici un fel de aluzie la vreun oraș cu numele de Anagoor. Deci, eu cred că nici nu există. Dar, oricum, la ora trei voi fi gata, Magalon. »

La ora trei dimineața, am plecat cu farurile aprinse aproximativ în direcția sudului pe pista deșertului și, în timp ce fumam țigară după țigară, cu speranța să mă răcoresc, am văzut la stînga mea cum se luminează orizontul și cum imediat după aceea soarele a apărut și a început să strălucească asupra deșertului pînă cînd a devenit pe de-a-ntregul arzător și vibrant, încît vedeam jur împrejur lacuri și mlaștini unde stîncile se reflectau cu precizie, dar nu exista nici măcar o picătură de apă, numai nisip și pietre incandescente.

Mașina mergea foarte bine, și la ora 11 și 27 precis Magalon, care stătea lîngă mine, zise:

« Iată, domnule », și într-adevăr am văzut forturile orașului care se întindeau pe lungime de kilometri și kilometri, înalte de 20 pînă la 30 de metri, de culoare galbuie, fără să fie întrerupte din loc în loc sau depășite de vreun meterez.

Apropiindu-mă, am observat că în diferite locuri, mai precis la poalele întăriturilor, erau niște așezări: corturi mizerabile, corturi de mărime mijlocie, corturi ale seniorilor bogați în formă de pavilioane.

« Dar ce-i aceasta? » întrebai, și Magalon explică: « Sînt cei care speră să intre și rămîn în bivnac înaintea porților ».

« Ah, sînt și porți? »

« Da, enorm de mari și mai sînt și altele mici, mai mult de o sută poate, dar perimetrul orașului este atît de mare, că fiecare este așezată la mare distanță de celelalte. »

« Și aceste porți cînd se deschid? »

« Ele nu sînt aproape niciodată deschise. Dar se aude că unele din ele vor fi deschise. În seara aceasta sau mîine, sau peste trei luni, nu se știe, tocmai aceasta este marea taină a orașului Anagoor. »

Ajunsesem. Ne-am oprit în fața unei porți care părea că este de fier masiv. Erau acolo mulți oameni și așteptau. Beduini, cerșetori, femei cu vâul pe chip, călugări, războinici înarmați pînă în dinți, era și un prinț cu mica lui suită personală. Din cînd în cînd, cineva lovea cu putere în poarta care răsuna.

«Ei bat, zise ghidul, ca cei dinăuntru să audă bătăile și să vină să deschidă. Într-adevăr, părerea generală este că dacă nu bați, nimeni nu-ți va deschide.»

O îndoială mă cuprinsese: «Dar ești sigur că există cineva de cealaltă parte a zidurilor? Nu s-ar putea ca orașul să fie pustiu?»

Magalon surise: «Prima oară cînd sosesc aici toți au același gînd. Eu însumi bănuiau acest lucru pe vremuri, că nu mai trăiește nimeni de cealaltă parte a întăriturilor. Dar avem dovada contrariului. În anumite seri cînd condițiile sînt favorabile, se poate vedea fumul care se înalță deasupra orașului și urcă drept spre cer, ca acela din cădelnițe. Acesta e semnul că trăiesc acolo mulți oameni, care-și aprind focul și care gătesc. Și apoi, există o dovadă și mai peremptorie: o dată una din porți s-a deschis.»

«Cînd?»

«Ca să fiu sincer, nu știu cu precizie data. Unii spun că a fost acum o lună și jumătate, alții dimpotrivă fixează acest epizod ca fiind mult mai îndepărtat, spunînd că el datează de trei, poate patru ani, unii chiar spun că aceasta s-a întîmplat pe vremea cînd domnea sultanul Ahm-er-Ehrung.»

«Și cînd a domnit Ahm-er-Ehrung?»

«Sînt aproape trei secole de atunci. Dar aveți noroc; priviți, cu toate că este amiază și că aerul este atît de fierbinte, se vede fumul.»

Un fel de agitație neașteptată, cu toată căldura, se răspîndise în tabăra aceea eterogenă. Toți ieșiseră din corturi și arătau cu degetul două spirale de fum cenușiu care se ridica în aerul imobil deasupra forturilor. Eu nu înțelegeam nici un cuvînt din tot ce spuneau acești oameni agitați, care își curmău reciproc cuvintele. Dar entuziasmul era evident. Ca și cînd aceste două mizerabile rotocoale de fum reprezentau lucrul cel mai minunat de pe pămînt și celor care le priveau le-ar fi făgăduit o fericire imediată. Ceea ce mi se părea exagerat pentru motivele următoare:

Mai întîi: apariția fumului nu însemna cîtuși de puțin că sînt șanse mari să se deschidă porțile. Deci nu exista nici un motiv de bucurie.

Al doilea: asemenea strigăte, dacă ar fi fost auzite din interiorul orașului, cum era probabil, i-ar fi determinat pe locuitori mai degrabă să închidă decît să deschidă porțile.

În al treilea rînd: aceste rotocoale de fum ele însele nu dovedeau că orașul Anagoor era locuit. N-ar putea fi vorba de un incendiu provocat de soarele torid? Sau, mai degrabă, mă gîndeam la o ipoteză mult mai plauzibilă: focurile aprinse de cîțiva tîlhari care intraseră prin vreo gaură secretă a forturilor și care jefuiau orașul mort și nelocuit. Era foarte ciudat, mă gîndeam eu, că exceptînd fumul nu se observase nici un alt simptom de viață la Anagoor: nici voci, nici muzică, nici lătrat de cîini, nici sentinele, nici vreun curios care să se urce pe forturi, niciodată. Foarte straniu.

Atunci am întrebat: «Spune-mi, Magalon, cînd poarta despre care vorbești s-a deschis, cîte persoane au reușit să intre?»

«Numai un singur om», zise Magalon.

«Și ceilalți au fost respinși?»

«Nu, dar nu mai existau alții. Era una din porțile cele mai mici, neglijate de către pelerini. În ziua aceea nu aștepta nimeni. Către seară a sosit un călător și a bătut la poartă. El nu știa că e vorba de orașul Anagoor și nu se aștepta, întrînd acolo, la nimic deosebit, cerînd numai o găzduire pentru noapte. Nu știu absolut nimic. Venise acolo din simplă întîmplată. Și probabil numai din această cauză i s-a deschis.»

În ceea ce mă privește, am așteptat aproape douăzeci de ani postat în fața zidurilor. Dar poarta nu s-a deschis, și acum mă întorc în țara mea. Pelerinii taberei, văzîndu-mă că fac pregătiri de plecare, clatină din cap: «Hei, prietene, ce atîta grabă!» zic ei, «Puțin răbdare, ce dumnezeu! ceri prea mult de la viață.»

Cineva te așteaptă

În vreun oraș îndepărtat pe care nu-l cunoști sau unde nu te vei duce niciodată există cineva care te așteaptă. Într-o veche străduță strîmă dintr-un oraș oriental fără sfîrșit, acolo unde se ascund ultimele taine ale vieții, poarta palatului său fabulos rămîne deschisă zi și noapte pentru tine; acela care trece repede pe stradă ar putea să creadă că e vorba de o casă ca atîtea altele. Dar acolo este liniște, umbră, pace și cîinii nobili pitii pe marginea fîntînilor rămîn amorțiți din cauza susurului apei. În vestibuluri, uriași sclavi negri, cu chipul binevoitor, stau nemîșcați ca niște statui de bazalt. Dar dacă s-ar auzi chiar de departe zgomotul pașilor tăi, ei ar zbura să te întîmpine și n-ai avea nici măcar timpul să traversezi prima sală, că i-ai găsi pe toți îngenunchiați în jurul tău, așteptîndu-ți ordinele. (Iar în grădina tainică, în jurul piscinei cu

nimfe, cele mai frumoase cadine goale). Dar zgomotul pașilor tăi nu se face auzit, și zilele, lunile și anii se scurg astfel zadarnic.

Tu îți câștigi viața cu greutate aici, te îmbraci în haine de culoare gri, a început să-ți cadă părul și de la mijlocul lunii scototelele devin foarte penibile. Ești un om oarecare în mijlocul atîtor alții. Din an în an ambițiile și speranțele tale se micșorează. Când întâlnești femei frumoase, nici măcar nu mai ai curajul să le privești. Dar acolo, departe, în orașul al cărui nume îl ignorezi, un puternic senior te așteaptă ca să-ți ușureze toate poverile, ca să te scape de oboselă, de ură și de frigul nopților. Nu va fi nevoie de nici un fel de explicație și nici măcar nu va fi nevoie să-ți rostești numele, poți să ajungi acolo bătrîn, murdar, mirosind urît. Imediat, în acele împrejurimi acoperite de liniște, viața și-ar relua cursul, lămpile s-ar aprinde la mesele banchetelor și ai auzi muzici și cîntecul dulce al tinerelor fete. Ziua aceea ar fi sărbătoare, și la fel și ziua următoare și celelalte : o veselie fără sfîrșit și o sărbătoare continuă pînă la ultima ta suflare. Dar tu, ca om, nu le știi. Tu continui să-ți duci viața ta grea aici, devii trist, primele riduri s-au format pe obrazul tău și te lași acum dus de povara anilor.

În vreun colț îndepărtat al Orientului . . . Dar s-ar putea face ca acesta să fie mult mai aproape. Poate că puternicul stăpîn te așteaptă într-unul din orașele pe care le cunoști. La Napoli, de exemplu, se deschid către vechile străzi porturile imense întunecate și taciturne, în spatele cărora desigur dorm multe taine. Poate că unul din acelea ! Ar trebui să urci scara mare, nelăsîndu-te impresionat de praf, de murdărie, de șobolani și de zidurile scorjite. Sus, se găsește o ușă întredeschisă. Împinge-o, intră ! Cu mirare vei vedea că acolo va dispărea sentimentul de părăsire, sărăcia, murdăria, și totul îți va părea vesel și strălucitor. « A sosit, a sosit », se va striga în adîncurile acelei locuințe.

La Napoli, de pildă. Dar ar putea să fie chiar și mai aproape, la mai puțin de o sută de kilometri, într-un oraș de provincie. Se găsesc acolo anumite locuri în afara zonei circulate, pe unde camioanele nu trec și în jurul cărora se ridică case vechi pline de demnitate, acoperite cu veșminte de plante agățătoare. La o latură a porții atîrnă mînerul clopotului pe care-l auzi cum răsună pînă departe, provocînd lungi ecouri în vestibule ; atunci, la etajul superior, pianul se întrerupe și un cîine latră. Dar n-ai avea nevoie nici măcar să suni. De abia ai pune mîna pe unul din canaturile ușii de lemn verde, și el s-ar deschide scîrîtînd. Dincolo de portice, alei înflorite se vor înfățișa în fața ochilor, vei auzi zumzetul albinelor și o voce gravă venind din penumbra îți va ura bun-venit. Și stăpînul casei îți va explica că te aștepta de multă vreme : că

această casă este a ta, la fel și tîna răfată de la pian, privighetoarea nocturnă și tot ce se află acolo.

Într-o casă particulară, în provincie. Dar aceasta ar putea să fie mult mai aproape, la numai doi pași, sub zidurile propriei tale case. N-ai observat la etajul al treilea, pe dreapta, acea ușă fără sonerie și fără nume ? Acolo, poate, ca să înlesnească lucrurile la maximum, te așteaptă acela care ar vrea să te facă fericit : dar el nu poate să-ți dea de știre. Atunci încearcă data viitoare, cînd vei trece prin fața porții, încearcă să împingi această ușă fără nume. Vei vedea că ea cedează. Balamalele ei se vor mișca foarte încet și un imbold irațional te va împinge să intri, dar vei rămîne zăpăcit : acolo, în inima unei clădiri obișnuite, vei găsi unul după altul într-o perspectivă vertiginosă niște saloane priecare. Pe tapiserii, pe argintărie, vei descoperi semne gravate : sînt inițialele numelui tău obscur. Dar tu nu încerci să deschizi, indiferent cum ești. Tu treci înainte, urcînd și coborînd scările, dimineața și seara, iarna și vara, an după an, lăsînd să-ți scape toate prilejurile.

Chiar sub zidurile casei tale ! Dar de ce să excluzi că acela care îți vrea binele este, poate, chiar și mai aproape ? Probabil că în timp ce citești aceste rînduri el se găsește de cealaltă parte a ușii, te așteaptă în odaia alăturată. Te așteaptă liniștit, nu vorbește, nu tește, nu face nici o mișcare și nici un zgomot care ar putea să-ți atragă atenția. E datorită ta să-l descoperi. Dar tu, ca un om obișnuit ce ești, nu te ridici de loc, nu deschizi ușa, nu aprinzi lumina și nu privești. Sau chiar dacă te duci acolo nu-l vezi. El este așezat într-un colț tînînd în mîna dreaptă un mic sceptru de cristal ce îți surîde. Dar tu nu-l vezi. Dezamăgit, stingi lumina, trîntești ușa, revii la loc, scuturi capul iritat de insinuările noastre absurde. Cîrînd vei uita totul. Și în felul acesta îți vei rata viața.

Farsa

Într-o noapte, după ce am trecut de colțul străzii părăsite și pline de noroi, mă îndreptam în mare grabă către locuința mea, cînd am auzit în spatele meu pe cineva care alerga și se apropia de mine. De ce alergă el la ora asta ? gîndii eu. Cine mă urmărește ? Cînd n-a fost decît la cinci metri, m-am întors. Atunci el și-a reluat mersul normal, gîfîind, și mi-a surîs. Era un om tînăr, în jur de treizeci de ani. « Scuzați-mă », îmi spuse el. « V-am speriat ? »

« Speriat ? » Îngăimai eu zăpăcit și îmi reluai drumul spre casă.

Mă gîndeam că cealaltul ar fi trebuit să-și continue drumul și să mă depășească. Dimpotrivă el rămase nemîșcat pînă cînd m-am îndepărtat

cîteva sute de metri. Și după aceea plecă din nou în cea mai mare viteză și-l auzii iar în spatele meu, gata să mă izbească. N-am putut să mă stăpînesc și, cînd l-am simțit că era foarte aproape, m-am întors și m-am oprit: « Oh, vă cer scuze », făcu el încetinindu-și pasul ca să nu cadă peste mine. « V-am speriat? Scuzați-mă ». « Nu, nu e nimic », spusei eu liniștit de tonul său atît de amabil. În momentul acela, privindu-l bine, mi-am dat seama că nu mai era același om ca înainte, ci un altul, puțin mai tînăr și îmbrăcat sărăcăcios.

A treia oară, căci desigur povestea a reînceput, am izbutit să mă stăpînesc și n-am mai întors capul. Pașii precipitați s-au apropiat din nou de mine și cu o ușurare inexprimabilă am auzit că erau pe punctul să mă depășească.

« De data asta nu vă mai e frică? », zise omul de-a dreptul ironic oprindu-se la trei sau patru metri în fața mea. « Ați rezistat, nu-i așa? » Iar eu: « Aveți intenția să continuați multă vreme acest joc? Vă credeți spiritual? »

În același timp descoperii la lumina slabă a felinarului că era altul, cu totul deosebit de primul și de cel de-al doilea. « Dar dumneata? ... » întrebai eu. « Dumneata nu mai ești același ca înainte! »

El răspunde: « E foarte posibil. Important este să aveți impresia că sînteți urmărit. Persoana noastră contează foarte puțin, nu valorează mai mult ca ceilalți. Mă plictisește totuși faptul că n-am alergat bine. Dacă aș fi alergat bine, v-ar fi fost frică. Ori n-ați fost de loc înfricoșat. »

Îl examinai cu atenție. Nu avea o înfățișare extraordinară.

« Tot acest joc este stupid », spusei eu jignit. « O farsă idioată, și nimic mai mult ».

« O farsă? » făcu el cu mirare sinceră. « O farsă? Dar atunci ... atunci încă n-ați înțeles? ... »

În românește de MIHAI ATANASESCU

CORNEL MIHAI IONESCU

Algebra misterului

Printr-un consens unanim al criticilor, destul de puțin numeroși, care s-au ocupat de opera lui Buzzati, aceasta se situează în descendența prozel kafkiane, printr-o anumită propensie către modalități fantastice capabile să sugereze absurdul existenței. Marcel Brion, care subliniază printre primii « grandoearea excepțională » a romanului *Îl deserto dei Tartari* (1940) și căruia i se atribuie ideea acestei filiații, stabilește însă numai o echivalență valorică. Poate doar *Castelul* și *Procesul*, spune el, conțin « o întrebare atît de dramatică și de pasionată asupra rașionii existenței și asupra fatalității destinului uman ». Treptat, prin promovarea operei lui Kafka la funcția de arhetip, de model estetic, proza lui Buzzati a fost inclusă sferei semnificațiilor ei, similitudinea exterioară stabilită de Brion extinzîndu-se asupra unor aspecte esențiale ca ideea și tehnica. Întrucît este vorba de nume ilustre ale criticii europene¹, nu putem evoca, așadar, nici perseverența locului comun, nici paradoxala lui forță de seducție și, cu atît mai puțin, comoditatea intelectuală. Cu toate acestea, se poate vorbi de o apreciere critică provizorie ale cărei concluzii sînt încă în suspensie.

Cum stabilirea unei filiații nu constituie prin ea însăși un criteriu de judecată valorică, cum acest fapt, în cazul că surprinde o realitate, reprezintă o operație însu-

¹ Luigi Russo — *I narratori* (1957), Giuseppe Principati, Milano, Messino, 1958, pp. 376—377; R. M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, Albin Michel, Paris, 1962, p. 374; *L'aventure intellectuelle du XX-e siècle*, Albin Michel, Paris; Martin Esslin — *Le Théâtre de l'Absurde*, Buchet-Chastel, Paris, 1963, pp. 242—244; Roger Quilliot-Comentarii la Albert Camus, Théâtre, Recits, Nouvelles, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1854.

ficientă întrucât stabilind doar genul proximi, duce la o definiție incompletă, este posibilă articularea opereii lui Buzzati în alte sisteme de referință care o iluminează multiplu și îl restituie semnificațiile integrale.

Camus a lărgit primul orizont al acestei genealogii, arătând că dincolo de Kafka « povestirea insolită » a lui Buzzati reactualizează pasiunea dostoevskiană pentru analiza stărilor liminare și a abisului. Trecând prin această « poartă îngustă » marcată de Dostoievski și Kafka, opera lui Buzzati păstrează atributele artei italiene actuale, « generozitatea, căldura sufletească, simplitatea vie ».¹

Percepția realului prin fabulos și suprareal, ca și proeminența unei intuiții subiective, cu pretenții de absolutitate, a realității față de această realitate însăși, ar putea constitui argumente de estetism în arta lui Buzzati; există însă o pasionată asumare morală a vieții care o salvează de claustrarea fatală în sfera esteticii și o menține disponibilă neliniștii etice fecunde. Aceasta îl determină pe Giorgio Pullini să fixeze originile prozei lui Buzzati în alegorismul moral al literaturii religioase din secolele XII și XIV, asociat gustului pentru oroare din proza lui Poe.²

Există încă un context capabil să fixeze « diferența specifică » a opereii lui Buzzati în care aspectul tipologic este bine marcat din punct de vedere istoric: literatura dezvoltată în spiritul « realismului magic », promovat de Massimo Bontempelli, Arturo Loria, Andrea de Chirico. Manifestând tendințe proprii la un moment dat supra-realismului și absurdului, această proză reînvie astăzi prin « goticul » sever și halucinant al lui Buzzati și prin acela « flamboyant » al lui Calvino de detașată ironie, care atestă permanența prin eposul eroi-comic al Renasterii a sfârșitului galant și aristocrat provençal. Tot în spațiul acestei literaturi se înscrie neo-barocul lui Carlo Emilio Gadda de care îl apropie pe Buzzati patosul etic, voința de exemplaritate morală și un anume sens de durere comică proprie autosacramentalului. Alegorismul moral, sentimentul pascalian de teroare cosmică și de mister universal sînt dimensiuni ale psihologiei baroce care traversează proza lui Buzzati.

Aspectul cel mai vădit kafkian al acestora este cristalizarea unei mitologii a alienării ce reconstituie ipostaza arhaică a omului interogînd misterul inaccesibil al existentei, a omului aflat în căutarea unui sens care, la limită, doborîdește valențele absolutului, devenind grația. Această mitologie negativă care exprimă nu orgoliul antropomorf ci doar neputința, cuprinde cei doi termeni ai raportului: o figură alegorică a existenței sociale concepută sub specia absolutului, o instituție (cazarmă în *Deserto dei Tartari* sau spitalul în *Un caso clinico*) și Everyman, omul situat în perspectiva unui sens posibil dar încă nerealizat. Este un cuplu sadic care transcrie o radicală interverie valorică, alienarea creatorului prin propria lui creație, frustrarea umanului prin propriile lui construcții menite să-l conserve.

¹ Albert Camus — Dino Buzzati, in *Théâtre, Recits, Nouvelles*, op. cit. p. 599.

² Giorgio Pullini — *Il romanzo italiano del dopoguerra (1940-1960)*, Schwarz, Milano 1961 cap. 9, pp. 340.

Similitudinea constă în opoziția acestor doi termeni, diferența esențială în natura acestui raport. Sursa absurdului kafkian constă, după cum a observat Camus, în « paradoxul perpetuu » prin care Kafka « exprimă tragedia prin cotidian și absurdul prin logic » o « ambiguitate fundamentală » care fixează « locul geometric al omului și al inumanului », « o complicitate secretă care unește, în tragic, logicul și cotidianul ». Odată asumat, absurdul este integrat normalității și permite, prin efortul de căutare a grației, saltul kierkegaardian care duce la depășirea situației. Kafka postulează, adică, un activism care convertește absurdul acceptat în speranța depășirii lui. La Kafka speranța este ulterioară momentului în care se declară starea absurdă iar după ce această stare e asumată devine germene al autodestrucției ei.

La Dino Buzzati speranța personajelor într-un eveniment menit să dea plenitudine și sens întregii existențe devine treptat absurdă pe măsură ce acest eveniment întirzie să se producă și doborîdește tot mai mult atributele himerei. Cînd șinta se dovedește falsă sau iluzorie, așteptarea își mută în ea însăși finalitatea dar pierde sensul activist al « aspirației » care-l salvează pe Faust sau al « căutării pascalene ». Trăită în sine aspirația devine o situație absurdă. Cînd personajul lui Buzzati devine conștient de această deplasare de sens, aspirația în sine se transformă în complex de culpă, în viciu ocult care izolează oamenii și-l abandonează morții.

Locotenentul Giovanni Drogo este mobilizat într-o fortăreață înălțată în marginea Desertului Tătarilor, la frontieră, pe care nu o atacă nici un inamic. Evenimentul esențial care îl absoarbe, în tensiunea căruia trăiește, nu se va produce niciodată; apetența lui de glorie se uzează prin deziluziile ce urmează alarmelor false. Fascinația malignă devine « un fel de boală » pe care « munții magici » o exercită asupra membrilor garnizoanei, « un gînd obsedant pe care nu reușea să și-l lămurească, asemenea unei presimțiri vagi de lucruri fatale, de parcă ar fi pornit într-o călătorie fără întoarcere ». Mitul înseamnă solitudine și moarte inițială, oamenii devin « pietre care vorbesc o limbă străină ». În momentul cînd evenimentul așteptat se dovedește a fi un miraj al conștiinței exaltate de glorie, aspirația, devenită o funcție psihică esențială, continuă în sine, dar eșecul grației, refuzul elecțiunii stimulează un sentiment secret al păcatului, un sens absurd de responsabilitate pentru o culpă neînfăptuită.

În proza lui Dino Buzzati nu regăsim secretă complicitate kafkiană dintre cotidian și tragic. Aceste două valori sînt izolate de o fisură care desparte existența de esență, planul evidențelor de planul valorilor, contingentul de absolut, istoria de mit. Existența nu decantează înțelesuri esențiale pe măsura progresiei în timp, adică a apropierii de moarte care fixează acest proces; ea se desfășoară uniform în perspectiva unui eveniment care-i va incalca dintr-o dată un sens suprem și definitiv; abia după ce acest eveniment scontat refuză să se producă, existența își regăsește sensul în sine, dar este conștiința unui eșec și a unui refuz. În această concepție, evidențele nu manifestă valori iar valorile nu sînt evidențe; în perspectiva absolutului, contingentul se relativizează și mai mult, în perspectiva mitului istoric devine progresie lentă și uniformă care are valoare întrucât duce către ceva de dincolo de ea. Proza lirică și simbolică a lui Buzzati acordă un interes minim situațiilor concrete, mediului, ambianței, detaliilor nelinvestite de fond simbolic. Efortul de analiză se concentrează asupra acestei tensiuni care traversează psihologia, punctul în care cele două niveluri, unul trăit și celălalt postulat, ale existenței, comunică.

La Kafka, absurdul coboară în cotidian, agresiv sau insinuant, și asumă evidența și forța de persuasiune a acestuia. La Buzzati evidența cotidianului se devalorizează în perspectiva misterului care nu o pătrunde ci se instalează dincolo de limitele ei empirice. Ceea ce poate părea absurd personajelor lui Buzzati este tocmai acest sentiment de mister ontologic, conștiința unei energii de ordin divers care alcătuiește reversul ocult și inaccesibil al pozitivului și logicului. Misterul cosmic se sacralizează prin acest refuz al umanului și inspiră oroare. El și reversul lui psihologic — spalma, constituie plasma care în dozări diferite nutrește personajele lui Buzzati, oamenilor plămădiți din teroare care se îndreaptă, din neliniște în neliniște, către « misterul definitiv ». Spalma poate proveni din aprehensiunea acestui mister ontologic sau din iminența unei violențe, a unor invazii stranii sau a pedepsei pentru un păcat comis sau pentru un act asumat ca atare. Este de cele mai multe ori trăită cu conștiința inevitabilului și a purgării, oroarea sacră fiind semn al coborîrii divinului în om. E un abandon în violență și tăină care nu înseamnă nici indiferență, nici supunere, cum crede Giorgio Pullini, ci acceptare și participare la esența universului.

În *Eppure battono alla porta*, familia Gron acceptă cu sentimentul unui diluviu sacru revărsarea riului și prăbușirea casei. Aici violența naturală constrânge misterul la evidență. În *Paura alla Scala*, bănuiala ivită pe neașteptate într-o seară calmă printre spectatori, că misterioasă organizație a Morzilor ar intenționa să distrugă orașul, duce la o contagiune rapidă, explicabilă prin fondul comun de teroare al oamenilor. Alarma se întemeiază însă pe o ipoteză pură, rămasă suspendată în echivocul ei pînă cînd prima încercare de a ieși din situație o infirmă total.

Cînd ipoteza nu poate fi verificată, o fisură izolează planul moral al terorii întreținute de ipoteza pură de planul real al experienței și legii. În *Qualcosa era successo*, de pildă, călătorii unui tren sînt cuprinși de panică văzînd alarma pe care o provoacă celor de jos viteza trenului. Ei dau însă faptul explicații ipotetice cu neputință de verificate atîta vreme cît cele două planuri nu comunică și care prin aceasta adîncesc anxietatea. În genere, în proza lui Buzzati teroarea delimitează spații omogene, micro-universuri solide afectiv și irațional înconjurate de ample și nepătrunse zone de mister.

Ambiguitatea ipotezei cu urmări savant calculate în economia psihologică a personajului constituie în *Un caso clinico* o sursă de anxietate și un instrument de analiză al ei. Ipoteza este construcția teoretică a cărei evidență logică maschează un revers ocult, vehiculează un mister. Medicii care îl îngrijesc pe Giovanni Corte ostentă prestigiu logic al ipotezei (Schroeder: Am enunțat numai o ipoteză... Credeți că fraza mea ar putea fi socotită ambiguă? Asistenții: Cîtuși de puțin, domnule), dar mizează pe efectul psihic al reversului ei. Conștiința lui Corte, articulată într-un sistem de ipoteze de coerență ireproșabilă, este astfel pregătită pentru acceptarea ca iminentă a tainei și a morții. Misterul se afirmă ca suprastructură a logicului pe măsură ce « cuvintele par să se transforme în nonsensuri ». Această inteligență și constantă cristalizare a tainei în cadrele raționalului, această algebră a misterului mi se pare că îl situează pe Buzzati în descendența spiritului lui Poe.

Ne aflăm într-un caz tipic de convergențe și « salt » al logicului în contrariul său, prin frenetie și ritm, care definește o atitudine spirituală permanentă. Raționamentul

«colastic eșuat în lirism metalogic, labirintul care ca metaforă a derutei absurde se compune dintr-o articulare de spații finite sever geometrice, « coloana » ce sugerează înfinitul prin ritmul unor romboedre etc., aparțin, în momente diverse, aceluiași necesității interioare care exprimă, în fond, o dialectică a cunoașterii.

Ca factură, piesa lui Buzzati conține, după cum remarcă Martin Esslin, alegoria unui Miracol, a morții Bogătașului, și poate sentimentul baroc al « dezamăgirii » al « regelui depozat » care moare părăsit de zei.

Giovanni Corte traversează o vămă răsturnată cu șapte trepte, bolgile unui Infern în centrul căruia domnește, întinerit, teroarea și moartea. Drumul său este un catabasis, abandon al apolinicului și coborîre într-un spațiu în care ceea ce nu mai este viață regăsește ceea ce nu este încă viață.

Rigoarea tainei și ceea ce Camus numea « meticuloasă căutare a veșniciei » vădesc un intelectualism ce-și extinde prerogativele în domenii care în mod obișnuit scapă pozitivului și logicului. Această inefabilă agresiune a exactității în viața sentimentului și organizării economiei sufletești pe o unică dominantă — duce la o conversiune reciprocă a facultăților limită — hiperintelectualismul și teroarea, trăire arhaică fixată în străfundurile ființei. Este situația predilectă din piesele mai recente ale lui Buzzati.

Contratimpul umoristic și grotesc din *Esperimento di magia* depășește temporar această dialectică tragică. După Giorgio Pullini umorul, păstrînd chiar un subtext de rigoare metafizică, ar putea constitui o formulă de echilibru și de superioară înțelegere a vieții. În realitate, prin funcția de relativizare și desacralizare el înseamnă pentru Buzzati tot ce poate fi mai străin de intransigența pe care o reclamă mitul.

Pentru aceea adevărata continuitate a spiritului liric și fantastic al primelor lucrări se realizează în formula prozel științifico-fantastice. Progresul tehnic duce la eliberarea energiei ce scapă posibilităților de control constituite o sursă inepuizabilă de teroare. Coșmarul atomic recuperează în forme de înnumărată inventivitate tehnică o psihologie ancestrală.

În *Il grande ritratto* (1960) construcția roboților dobindește atributele demiurgice ale unui activism magic. Într-o atmosferă ambiguă de sacralitate și demoniac, Endriade încearcă să reînvie femeia iubită într-un robot, să elibereze în mecanica lui impersonală o spiritualitate « esența ființei, peceata misterioasă care ne deosebește pe unii de ceilalți ». Gestul lui magic este amendat prin inadecvarea mecanicului și a psihicului, adică prin imperfecțiunea ființei create, destinate suferinței. Această voință de a elibera mecanicul din destinul repetabilității, de a-l promova în organic, adică în domeniul spontaneității proteice, fecunde, evident în *Macchina mondiale* de Paolo Volponi, atestă o criză a pozitivismului modern. Prin această tentativă de a depăși cibernetica printr-un spiritualism, vechea himeră a sufletului, metempsihoza, se prevalează de instrumentele cele mai noi.

Trăind în perspectiva eternității și în marginea ei, dar dincoace de ea, personajele lui Buzzati aspiră fără putință împlinirii. Ei nu trăiesc absolutul nici măcar ca refuz. « Saltul » în veșnicie eșuează, ei re-cad în timp. Este o psihologie de limbă. Dar spiritele dantești sperau fără speranță sub specia nemuririi, în limbul unui infern dincolo de care veșnicia lumina și bunătața. Personajele lui Dino Buzzati sălășăluiesc în limbul trecător al unui infern fără transcendență.



Limba este un sistem de semne care exprimă idei și prin aceasta este comparabilă cu scrisul, cu alfabetul surdo-muților, cu riturile simbolice, cu formele de politețe, cu semnalele militare etc. Dar ea este cel mai important dintre aceste sisteme.

Se poate concepe așadar o știință care să studieze viața semnelor în cadrul vieții sociale; această știință ar fi o parte constitutivă a psihologiei sociale și implicit o psihologie generală; i-am dat numele de Semiologie (de la grecescul *semeion* — «Semn»). Ea ne-ar învăța ce sînt Semnele, de ce legi ascultă ele. Dar cum ea nu există încă, nu putem spune ce va fi; are însă dreptul la existență și locul ei este dinainte rezervat.

Lingvistica nu este decît o parte din această știință generală; legile pe care le va descoperi semiologia vor fi aplicabile lingvisticii, și aceasta din urmă va fi astfel cuprinsă într-un domeniu bine definit în ansamblul fenomenelor umane.

FERDINAND DE SAUSSURE

INTRODUCERE ÎN STRUCTURALISM

Numărul de față al revistei noastre este în mare parte închinat unei dispute care, îndelung latentă, a izbucnit recent în Franța cu o vigoare deosebită, atrăgînd atenția intelectualității din foarte multe țări și din foarte multe domenii de activitate.

Ofensiva cercetărilor de tip structuralist a dezlănțuit o polemică răsunătoare din care se pot trage concluzii utile. Mult timp cunoscut ca o metodă de cercetare în lingvistică și aplicat în cercetarea literară printr-o extrapolare care-și are explicația plauzibilă în faptul că materialul literarului și al lingvisticii îl constituie deopotrivă limba (deși delimitările esențiale sînt necesare și aici), structuralismul se arată dispus să se extindă în toate științele umaniste, să devină o metodologie generală, singura în stare — susțin promotorii lui — să pună pe o bază științifică studiul științelor omului. Cercetări efectuate independent și în domenii diferite ca etnologia, antropologia, psihanaliza, istoria religiilor, literatura și chiar filosofia se întîlnesc datorită unor afinități de metodă pe un teren comun. Aplicat în alte domenii decît cel de baștină, structuralismul începe să ia aspectul unei științe a științelor, propune implicit sau chiar explicit o viziune asupra lumii. Această pretenție într-un nimic justificată nu putea rămîne fără replică. Ca atîtea alte încercări de a submina marxismul și de a-l înlocui cu o viziune antistorică asupra lumii, și aceasta este sortită eșecului. Apariția în 1966 a volumului masiv *Les Mots et les choses* de Michel Foucault, enorm succes de librărie, comparat ca eveniment filosofic cu *L'Être et le Néant* din 1943 al lui Jean-Paul Sartre, a precipitat izbucnirea spectaculoasă a polemicii în jurul structuralismului deoarece cu această carte devenea clară încercarea de a furniza o ideologie universală a timpului nostru și de a oferi astfel o justificare filosofică generală tuturor cercetărilor efectuate pînă atunci separat și într-un spirit mai mult sau mai puțin tolerant, lipsit adică de ambiții teoretice totalizante. În interviu acordat revistei *La Quinzaine littéraire* în mai, anul trecut, Michel Foucault deschidea discuția în jurul structuralismului care lue în mod inevitabil aspectul unui violent atac îndreptat împotriva lui Jean-Paul Sartre, personalitatea filosofică cea mai proeminentă a Franței, director de conștiințe timp de aproape un sfert de veac, și adept al unei concepții istorice în dezvoltarea societății. Închinînd un număr special lui Jean-Paul Sartre, revista *L'Arc* aducea o replică în discuție, autorul tratatului *L'Être et le Néant* răspunzînd personal într-un interviu acordat lui Bernard Pingaud atacurilor la care fusese supus. Apariția cărții medicului psihiatrist Jacques Lacan, care și-a adunat în volumul *Écrits* prelegerile ținute timp de zece ani la spitalul Sainte-Anne, succesul lui neașteptat și interviurile acordate cu acest prilej de autor au contribuit la încălzirea discuției care se poartă cu o patimă egală de o parte și de alta. Etnologul Claude Lévi-Strauss, personalitate de mare suprafață, autorul unor lucrări de autoritate care au contribuit serios la transformarea unei științe de specialitate într-un obiect de interes foarte larg, (*Tristes tropiques*, *Anthropologie structurale*, *La pensée sauvage*, *Mitologues*) a participat și el la discuție, fără să avanseze ideea unei concepții generale care s-ar putea desprinde din aplicarea metodelor structuraliste la obiectul cercetărilor sale, lucru pe care dealtfel s-a ferit întotdeauna să-l facă, dar manifestînd interes și oarecare solidaritate cu mișcarea care s-a produs în favoarea structuralismului. Reproducăm în numărul de față

fragmente ale interviurilor acordate de Michel Foucault, Lévi-Strauss, Lacan și Sartre în această problemă, interviuri în care poziția fiecărui protagonist la discuție a căpătat expresia ei cea mai acută. Din aceste interviuri, ca și din discuția care se prelungește în momentul de față în revistele de specialitate dar și în presa de largă difuziune, se desprinde în orice caz o primă observație demnă de luare în considerare. Așa cum s-a constatat pe vremuri și despre existențialism, care a izbucnit imediat după cel de-al doilea război mondial ca tot atâtea vigoare și devenind cu tot atâtea furie o modă, există atâtea structuralisme cît și structuraliști. Am greși deci dacă am vedea în structuralism un curent unitar și mai ales am greși dacă am atribui tuturor cercetărilor de tip structuralist intenția de a funda o nouă filosofie.

Michel Foucault recăzută poziția sa mai categoric îndreptată spre preconizarea unei viziuni « dezideologizate » asupra lumii, spre un pozitivism pe care unii l-au numit « relativist » iar alții « disperat ». În concepția lui, Omul apare prins într-un sistem de « gîndire anonimă » care este aceea a epocii sale și a limbajului său, el se exprimă și se comportă numai aparent liber, prin intermediul lui se exprimă în fond structura din care face parte. În această lumină umanismul îl apare lui Foucault ca o interpretare părtinitoare, ca o viziune ideologică bazată pe un concept mistificator, sentimental, Omul, care trebuie îndepărtat pentru a « redescoperi omul în om ». Științele omului trebuie să devină, după părerea lui Foucault, științe tot atît de exacte ca logica sau matematica, adevărate rezolvări a problemelor pe care și le pune în momentul de față omenirea fiind condințată de îndepărtarea oricărei vibrații sentimentale despre « suferința omenească » și de considerarea conștiinței umane drept un obiect de studiu ca oricare altul. Punind știința și conștiința într-un raport de echivalență, Michel Foucault propune o nouă ideologie care, refuzîndu-se ca atare, nu e totuși mai puțin o ideologie.

În mod inevitabil concepția lui Foucault constituie o sfîdșare aruncată « ultimului filosof » cum este uneori numit Sartre, care respinge ideea întîmpinată favorabil de o « civilizație tehnocratică » a inutilității filosofiei și a înlocuirii ei cu știința. « Nici o știință — spune Sartre în interviu pe care-l reproducem și noi în numărul de față — nu o poate înlocui, deoarece fiecare știință se aplică unui domeniu al omului deja decupat. Metoda științelor este analitică, cea a filosofiei nu poate fi decît dialectică. În măsura în care este interogare asupra praxisului, filosofia este în același timp interogare asupra omului, adică asupra subiectului totalizator al istoriei ». Jean-Paul Sartre este în același timp un filosof care și-a însușit unele teze de bază ale marxismului și care vede, nu fără motiv, în structuralismul Foucault o încercare de a demonstra « imposibilitatea unei reflecții istorice ». Pe bună dreptate Sartre critică concepția lui Foucault care se oprește la studiul structurilor, fără să întrevadă depășirea lor în cadrul activității practice a omenirii, decît fără să vadă că esențial este nu ceea ce a făcut o anumită structură din om ci ceea ce face el pentru a depăși structura, sistemul pe care l-a moștenit ca atare și în care este prins. Sartre opune juxtapunerea de structuri pe care o preconizează Foucault ideea unui raport dialectic între om și structură, între individ și societate, raport care se exprimă prin mișcarea totalizatoare a activității practice și care nu este altceva, în ultimă instanță, decît mișcarea istoriei înseși.

Structuralismul lui Foucault se arată în mod surprinzător plin de simpatie față de cercetările întreprinse de marxistul Louis Althusser, care a adunat în volumul *Four Marx* (Maspéro, 1965) articole și studii mult discutate în presa comunistă internațională. Althusser a reluat lectura operii lui Marx într-o nouă lumină, militînd pentru ideea că preocupările de filosofie ale omului existente în lucrările de tinere ale lui Marx (Manuscrise economico-filosofice) au fost abandonate după ideologia germană care reprezintă o ruptură față de conceptul tradițional, ideologic, al Omului și trecerea la o concepție cu adevărat științifică asupra lumii. În acest sens, marxismul nu este un umanism, afirmă Althusser, deoarece umanismul presupune o viziune ideologică și nu una științifică asupra lumii. Pornite în spirit diferit, cercetările lui Foucault și Althusser se întîlnesc astfel în mod neprevăzut. Deși nu a luat parte direct la polemica în jurul structuralismului, Althusser o fost des

amintit, în cadrul ei, ca un exemplu de afiniteate a unor cercetări întreprinse în spirit marxist cu metoda structuralistă. În acest sens am considerat necesar să publicăm în numărul de față un articol (I. Pascadi) închinat cărții lui Althusser, carte care proiectează o lumină specială asupra preocupărilor de tip structuralist dar care ar putea totodată îndreptăți observația lui Sartre: « Dacă structuraliștii îl pot utiliza pe Althusser, aceasta înseamnă că există la el voința de a privilegia structurile în raport cu istoria ».

Între Michel Foucault și Louis Althusser — considerați ca două puncte extreme ale cercetărilor structuraliste — afinitețile ca și deosebiri sînt instructive. Folosirea metodei structuraliste privind deci fenomenele în cadrul structurilor din care fac parte, iar diversele structuri din sistemul pe care-l alcătuiesc, cu alte cuvinte în diverse domenii de cercetare ridică totuși nenumărate probleme care își așteaptă abia rezolvarea. Cum se transformă structurile, care sînt factorii care provoacă dezagregarea unei structuri constituite, cum se explică evoluția istorică? — Iată cîteva întrebări pe care structuralismul ori nu și le pune, ori le lasă deocamdată fără răspuns. Marx însuși a folosit conceptele de infrastructură și suprastructură și a analizat societatea capitalistă ca pe un sistem alcătuit din îmbinarea unor structuri. Încercarea lui Althusser (care nu e de altfel nici prima, nici singura) de a distinge în opera lui Marx analize structuraliste și de a extrage adevărata lor semnificație, este justificată și în măsura în care caută, spre deosebire de Foucault, să nu abandoneze istoria de teama istorismului, meritorie. Punctele de contact ale marxismului cu structuralismul pot împinge mult înainte studiul științelor sociale cu condiția ca aceste analize să se facă în respectul realității și al istoriei.

Determinismul social al lui Marx și identificarea omului cu structura, așa cum apare ea în concepția lui Foucault, nu este totuși unul și același lucru. Marxismul se întemeiază pe un concept unificator care explică transformarea structurilor și devenirea istorică. Acest concept pune în lumină contradicțiile materiale existente în structura societății și care în viziunea lui Foucault — evoluția umanității ca suprapunere de structuri — dispare, omul nemalavînd în istorie alt rol decît acela de a exprima structura în care este angrenat și care de fapt îl acționează.

Unii interpreți ai curentului remaracă pe bună dreptate că analizele de tip structuralist pot slui un sentiment social sceptic, rezultat al alienării și reflecții condiției umane într-o societate de consum care a pierdut simțul viitorului și căreia îi lipsește certitudinea că omul face istoria. Totodată aplicarea prudentă și în spiritul unei concepții istorice consecvente a unor analize structuraliste poate deschide orizonturi noi în științele sociale. Am acordat în numărul de față un spațiu important aplicării acestor metode la studiul literaturii deoarece. În acest domeniu cercetarea s-a dovedit mai fecundă și în orice caz a adus puncte de vedere interesante. Colaboratorii noștri discută mai ales felul în care abordarea unei opere literare dintr-un unghi de vedere formal ne poate face să sesizăm mai exact conținutul specific al literaturii, eliminînd pe cît posibil interpretările personale în favoarea unor constatări pozitive. Rămîne de văzut în ce măsură asemenea analize pot epuiza sensurile unei opere de artă și în ce măsură reușesc ele să se sustragă unui pozitivism desuet.

Am sărit în prezentarea preocupărilor literare de tip structuralist un capitol foarte important care nu se află în nici un fel reprezentat în grupajul nostru de texte, și anume capitolul american care s-a numit « new criticism » și care are o vechime de patruzeci de ani. Nu ne-am propus însă — și de altfel nici spațiul nu ne-ar fi permis să facem mai mult — decît să aducem în conștiința cititorilor noștri aceste preocupări care în ultima vreme s-au intensificat și care pot aduce sugestii utile în cercetarea filosofică și literară, dacă se țin seama de condițiile pe care trebuie să le îndeplinească orice dezbateră corectă.



O POLEMICĂ RĂSUNĂTOARE

MICHEL FOUCAULT

— Existențialismul și gândirea lui Sartre, de exemplu, sînt, după dumneavoastră, pe cale de a deveni obiecte de muzeu. Dumneavoastră trăiți — și noi trăim fără să ne dăm încă seama — într-un spațiu intelectual total reinnoit. *Les mots et les choses*, care dezvăluie în parte această noutate este o carte grea. Ați putea să ne răspundeți puțin mai simplu (chiar dacă aceasta nu ar fi atât de exact) la această întrebare: unde vă aflați cu cercetările? unde ne aflăm de fapt?

MICHEL FOUCAULT: În mod foarte abrupt și fără să existe aparent o rațiune, noi am observat, acum aproape cincisprezece ani, că eram foarte departe de generația precedentă, de generația lui Sartre, Merleau-Ponty — generația revistei *Les Temps Modernes* — care fusese legea noastră în gândire și modelul nostru în existență...

— Cînd spuneți « noi am observat » cine este acest « noi »?

M. F.: Generația oamenilor care nu aveau douăzeci de ani în timpul războiului. Noi am cunoscut generația lui Sartre ca o generație, sigur, curajoasă și generoasă, care avea pasiunea vieții, a politicii, a existenței... Dar noi, noi am descoperit altceva, altă pasiune: pasiunea conceptului și a ceea ce voi numi « sisteme »...

— Co filozof, ce-l interesa pe Sartre?

M. F.: În mare, confruntat cu o lume istorică pe care tradiția burgheză, care nu se mai recunoștea în ea, vroia să o considere absurdă, Sartre a vrut să arate că dimpotrivă, exista peste tot un sens. Dar această expresie la el era foarte ambiguă: a spune: « există un sens » era în același timp o constatare și un ordin, o prescripție... Există un sens, aceasta înseamnă că trebuie să dăm un sens oricărui lucru. Sens care era el însuși foarte ambiguu: era rezultatul unei descifrări, a unei lecturi și apoi era de asemeni țesătura obscură care trecea fără voia noastră în actele noastre. Pentru Sartre eram în același timp cititorii și înregistratorii mecanici ai sensului: descopeream « sensul » și eram acționari de el...

— Cînd ați încetat să credeți în « sens »?

M. F.: Punctul de ruptură s-a produs în ziua în care Lévi-Strauss pentru societăți și Lacan pentru inconștient au arătat că « sensul » nu era probabil decît un soi de efect al suprafeței, un reflex, o spumă, și că ceea ce ne traversa în profunzime, ceea ce era înainte de noi, ceea ce ne susținea în timp și spațiu, era sistemul.

Interviu de față a fost acordat de MICHEL Foucault ziaristei Madeleine Chapsal, *La Quinzaine littéraire*, 16 mai 1966

— Ce înțelegi prin sistem?

M. F.: Prin sistem, trebuie să înțelegem un ansamblu de relații care se mențin, se transformă, independent de lucrurile pe care le leagă. S-a putut arăta, de exemplu, că miturile romane, scandinave, celte, făceau să apară eroi foarte diferiți unii de alții dar că organizarea care-i leagă (aceste culturi ignorându-se totuși unele pe altele), ierarhiile lor, rivalitățile, trădările, contractele, aventurile lor, se supun unui sistem unic... Descoperiri recente în domeniul preistoriei ne îngăduie de asemeni să înțelegem că o organizare sistematică orientează poziția figurilor desenate pe zidurile cavernelor... În biologie știți că cromozomul poartă în cod, în mesaj cifrat, toate indicațiile genetice care vor îngădui viitoarei ființe să se dezvolte... Importanța lui Lacan vine din faptul că el a arătat cum, prin vorbirea bolnavului și prin simptomele nevrotice sale, vorbesc structurile, înșiși sistemul limbajului, și nu subiectul... Înaintea oricărei existențe omenești, oricărei gândiri omenești, ar exista astfel o știință, un sistem, pe care noi îl vom redescoperi...

— Dar atunci cine secretă acest sistem?

M. F.: Ce este acest sistem anonim [fără subiect, cine este cel care gândește? «Eul» a explodat (uitați-vă la literatura modernă) — trăim descoperirea expresiilor impersonale. Într-un anume fel revenim la punctul de vedere al secolului al XVIII-lea, cu această diferență: nu pentru a-l pune pe om în locul lui Dumnezeu ci o gândire anonimă, o epocă a științei fără subiect, a teoreticului fără identitate...

— Noi care nu sîntem filozofi, în ce măsură ne privesc toate astea?

M. F.: În orice epocă, felul în care oamenii gîndesc, scriu, judecă, vorbesc (pînă în stradă, în conversațiile și scriptele cotidiene) în chiar felul în care oamenii trăiesc întîmplările, în care sensibilitatea lor reacționează, toată conduita lor este dictată de o structură teoretică, un sistem, care se schimbă cu epoca și cu societatea — dar care este prezent în toate epocile și în toate societățile.

— Sartre ne-a învățat libertatea, dumneavoastră ne învățați că nu există libertate reală de a gîndi?

M. F.: Gîndim în interiorul unei gândiri anonime și constrîngătoare care este aceea a unei epoci și a unui limbaj. Această gîndire și acest limbaj au legile lor de transformare. Sarcina filozofiei actuale și a tuturor disciplinelor teoretice pe care le-am numit este de a scoate la lumină această gîndire dinaintea gîndirii, acest sistem existent înainte de orice sistem... El este fondul pe care gîndirea noastră « liberă » răsare și străluce o clipă...

— Care ar fi « sistemul » actual?

M. F.: Am încercat să-l pun în lumină — parțial — în cartea mea *Les mots et les choses*.

— Făcînd aceasta, erați dincolo de sistem?

M. F.: Ca să gîndesc sistemul, eram de-acum constrîns de un sistem dîndrăcut sistemului pe care nu-l cunosc și care va da înapoi pe măsură ce-l voi descoperi, pe măsură ce el se va descoperi...

— Ce devine omul în toate acestea? O nouă filozofie a omului este pe cale să se nască? Toate cercetările dumneavoastră nu țin ele oare de științele umaniste?

M. F.: În aparență, da, descoperirile lui Lévi-Strauss, Lacan, Dumézil, țin de ceea ce se înțelege în general prin științele umaniste; dar caracteristic este că toate aceste cercetări nu numai că sîrg imaginea tradițională care ne-o făcuseră despre om dar după părerea mea ele tind toate să facă inutilă, în cercetare și în gîndire, însăși ideea de om. Moștenirea cea mai grea care ne vine din secolul al XIX-lea — și de care e de mult cazul să ne debarasăm — este umanismul.

— Umanismul?

M. F.: Umanismul a fost un mod de a rezolva în termeni morali, de valoare, de reconciliere, probleme care nu puteau fi deloc rezolvate. Cunoașteți ce spune Marx? Umanitatea nu-și pune decît probleme, pe care le poate rezolva. Cred că am putea spune: umanismul se prefacă că rezolvă probleme pe care nu și le poate pune.

— Dar care probleme?

M. F.: Ei bine, problemele raporturilor omului cu lumea, problema realității, problema creației artistice, a fericirii, și toate obsesiile care nu merită deloc să fie probleme teoretice... Sistemul nostru nu se ocupă deloc de ele. Sarcina noastră actuală este să ne eliberăm de umanism și în acest sens munca noastră este politică.

— Această formă nouă de gîndire apare rece și foarte abstractă.

M. F.: Abstractă? Voi răspunde că umanismul este abstract. Toate aceste revendicări ale persoanei umane, ale existenței sînt abstracte: adică rupte de lumea științifică și tehnică, care e lumea noastră reală... Or efortul pe care-l fac actualmente oamenii generației noastre nu mai este acela de a revendica omul împotriva științei, ci tocmai de a arăta că gîndirea noastră, viața noastră, felul nostru de a fi fac parte din aceeași organizare sistematică și relevă deci aceeași categorii ca și lumea științifică și tehnică.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

— Domnule profesor Lévi-Strauss, scotocesc ca un factor-cheie în opera dumneavoastră faptul că utilizați cuvîntul antropologie în sensul științei despre om. Este corect?

LÉVI-STRAUSS: Da, fără îndoială. După cum știți, am primit o educație filozofică și, ca mulți oameni din Franța, am ajuns la sociologie și etnologie prin filozofie.

Fragmentele interviului de față sînt reproduse după revista britanică *Encounter*, aprilie 1966. Interviul a fost luat de criticul George Steiner, isonic literar, director de studii al Colegiului Churchill din Cambridge, autor al unor remarcabile lucrări de istorie literară comparată, dintre care cităm « Moartea tragediei » și « Tolstoi și Dostoievski ».

Doream să găsesc răspunsuri unor întrebări filozofice. Etnologia îmi apărea ca un mijloc (și poate singurul mijloc) care să elimine discrepanța dintre abordarea filozofică și abordarea științifică a problemei omului. Mă refer la abordarea filozofică așa cum o găsim, de pildă, în opera lui Kant. Ea conștientizează, din încercarea de a înțelege din exterior mintea omerică, dintr-un exterior limitat, adică studiul propriei sale minți întreprins de filozoful însuși, sau studiul minții în acțiune în gândirea științifică a societății și timpului său. Aceasta este o limitare importantă deoarece nu este limpede dacă ceea ce este adevărat în cadrul acestor limite va fi tot atât de adevărat cînd va fi aplicat la omenire luată ca întreg, în timp ce etnologia cuprinde cîmpul cel mai larg, dacă pot spune astfel, al experienței umane.

— Pot fi socotite etnologia și etnografia, inclusiv activitatea de cercetare implicată, ca fiind o subdiviziune a unei antropologii cu adevărat noi, a unei științe a omului la care etnografia contribuie cu eventuale materiale?

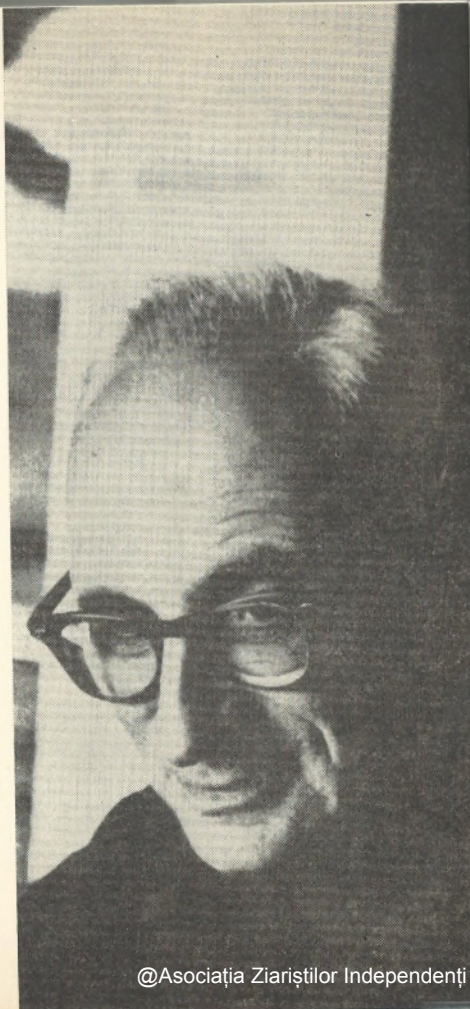
L. S: Firește, fără îndoială, și, aș spune, din două motive. Primul este că antropologul nu poate lucra exclusiv doar cu materialul său. Trebuie să se folosească și de materiale adunate de colegi și chiar de colegi aparținînd unor culturi și perioade diferite ale istoriei. Și mai trebuie să acumuleze și o oarecare experiență personală pentru a fi în stare să ateste critic această activitate. Cel de al doilea răspuns este următorul: cred că ceea ce face ca antropologia sau etnografia să fie de neînlucuit, este atitudinea pe care o trezește în cercetător. Nu înseamnă doar să contemplem un lucru deplin străin sau necunoscut, ca, de pildă, piciorul unei mușe la microscop, ci să participi personal ca individ și, mai mult decît orice, în calitate de reprezentant al propriei tale culturi și civilizații și să trăiești fluxul complex ce rezultă din încercarea de a înțelege o cultură complet diferită.

— Analizînd astfel antecedentele propriei dumneavoastră gândiri, alături de școala clasică franceză de antropologie socială a lui Durkheim și Mauss, ne putem referi și la un curent în care Malinowski ar deține o anumită importanță?

L.S: Da, mai mult ca sigur. Adesea, nu sînt de acord cu Malinowski în privința unor probleme teoretice, dar nu există absolut nici o îndoială că Malinowski a avut în minte crearea unui nou tip de antropologie: nu antropologia din fotoliu, a trecutului, ci o antropologie în care cercetătorul încearcă să se amestece pe deplin în viața pe care o studiază.

— Este această participare analogă cu un tip nou de știință a Omului care are caracteristici cu marxismul? A stîrnit mirare afirmația dumneavoastră din *Tristes Tropiques*, că l-ați citit pe Marx, și faptul că amintiți de 18 Brumar, pamfletul său politic cel mai cunoscut, atunci cînd v-ați apucat de lucru.

L. S: Nu vreau să fac caz de aceasta. La urma urmei, este o problemă legată de dezvoltarea mea intelectuală personală. Este adevărat că atunci cînd aveam șaisprezece sau șaptesprezece ani, citeva persoane aparținînd partidelor socialiste din Europa m-au inițiat în lectura cărților lui Marx. Pentru mine lucrul acesta a fost un fel de revelație, și firește am rămas sub această influență. Probabil, acest fapt este mai mult decît un simplu incident în evoluția mea individuală. Este o clarificare critică a unor probleme de viață socială sau gândire intelectuală. Înțelesul real al oricărui lucru care se petrece în mintea omului nu se află la suprafață, ci trebuie extras printr-o activitate de interpretare. Îmi pare că Marx a fost primul care a introdus în științele



sociale un fel de «decodificare», ideea că instituțiile omenești au sens numai după ce au fost decodificate. Aceasta este în speță atitudinea etnografului când lucrează pe teren. El privește lucrurile care în termenii codului său nu au sens și pe care trebuie să le decodifice pentru a le înțelege.

— Mă uimește faptul că Marx poate fi privit în felul acesta; din lectura mea, dacă este corectă, am dedus o deosebire totală față de teoria dumneavoastră privind istoria și ierarhia culturală. Lucrul acesta pare să rezide în prezent și în miezul dialogului cu Sartre. Nu este eronat să susținem că dumneavoastră nu acceptați de fapt noțiunea determinismului progresiv al evenimentelor istorice, dar că folosiți mai mult ideea unei simultaneități a valorilor culturale complexe?

L. S.: Hai să lămurim problema. Fiește, nu sînt un marxist în accepțiunea obișnuită a cuvîntului. Concepția mea despre viață este diferită dar lipsită în orice caz de orice fel de misticism. Mai întîi de toate trebuie să încercăm să stabilim o demarcație între ceea ce Marx a luat și nu a luat în discuție. Primul punct este că Marx a susținut conștient, că nu se ocupă de cultura așa-zis primitivă, că aceste culturi primitive erau conduse pe principiul unor sisteme de înrudire și nicidecum pe baza luptei de clasă, și astfel a lăsat problema deschisă. Cel de al doilea punct este următorul: ceva ce poate fi adevărat cînd îl privim din interiorul unei culturi și din punctul de vedere al acestei culturi, nu mai este adevărat cînd încercăm să-l analizăm din afară. Astfel, sînt pe deplin de acord cu Marx, și chiar cu Sartre, atunci cînd susțin că pentru un membru al civilizației moderne contemporane lucrurile apar în chipul acesta. Istoria are o semnificație și trebuie să aibă deoarece aceasta este singura cale prin care se poate acorda un înțeles mai larg înșăși civilizației. Pot, în același timp să pretind tot atât de bine că, pe cînd lucrul acesta este adevărat în interiorul societății observatorului, înțețază să mai fie adevărat atunci cînd încercăm să reflectăm un punct de vedere mai larg și să-l privim din afară.

Este exact ca în cazul geometriei euclidiene, care este absolut adevărată în cadrul anumitor limite, la o anumită scară, dar care nu mai este valabilă atunci cînd încercăm să ne extindem experiența pentru a o face să cuprindă și alte dimensiuni, mai mari.

— O întrebare privind legătura cu lingvistica și cu analiza școlii de lingvistică ce pornește de la activitatea de pionierat a lui de Saussure (Curs de lingvistică generală, 1922) și ajunge pînă la Jakobson și N. Chomsky (Structuri sintactice, 1957). Duce punctul dumneavoastră de vedere privitor la rolul cheie al lingvisticii în înțelegerea societății umane la vreo ipoteză privind originile limbii?

L. S.: Nu îndrăznesc să răspund. Cred, asemenea lui de Saussure, că lingvistica a fost prima piatră de încercare la așezarea temeliei unei științe generale a semiolegiei în care antropologia și alte științe umane vor avea un rol de jucat. Lucrăm din ce în ce mai mult împreună. Astfel, problema privind originea limbii nu este doar problema limbii în sine. Este vorba de folosirea semnelor. Semnele pot fi cuvinte, dar ele pot fi tot atât de bine femei, de pildă, dropt semne de alianță între grupuri; semne pot fi bunuri și servicii. Problema reală privind originea limbii este să înțelegi cum același stimul se dublează, ca ceva care a fost prețuit de deținătorul stimulului, cu realizarea faptului că a fost prețuit și de receptor, că este posibil să obțîn mai mult dîndu-i stimulul meu și luîndu-l pe al lui în schimb. Acest schimb este actul comunicației.

— Valorile de schimb trebuie fixate de către ambele părți.

L. S.: Adevărat. După părerea mea, aceasta nu constituie în prezent o problemă pentru antropolog sau sociolog. Este o problemă privind evoluția creierului, ceva care s-a produs în sistemul nervos și care nu a existat înainte. Dacă problema originii limbii poate fi rezolvată, ea va fi rezolvată de fiziologi și nu de noi.

— În răspunsul dumneavoastră sesizez o întoarcere la materialismul clasic al secolului XVIII.

L. S.: Da, dar cu o specificație. Motivul pentru care a fost necesar, mai ales pentru antropologi și sociologi — mă gîndesc la relația clasică dintre Natură și Cultură — să rupă cu materialismul secolului al XVIII-lea este faptul că antropologii au fost conștienți că în cultură au existat o mulțime de principii în acțiune care nu erau prezente în natură așa cum era concepută în secolele XVIII sau XIX. Recent o schimbare impresionantă, așa spune chiar o revoluție, s-a petrecut în concepția noastră despre natură. A devenit din ce în ce mai evident că pentru a înțelege operațiile mai profunde ale naturii este necesar să apelăm la un model cultural. Să luăm codul genetic drept un exemplu foarte limpede și simplu. Astăzi, prapăstia dintre natură și cultură nu este atât de mare pe cît era necesar să o presupunem acum cîțiva ani. Nu pe motivul că există mai multă natură în cultură decît presupuneam anterior, ci invers: deoarece există mai multă cultură în natură.

— Punctul dumneavoastră de vedere privind creierul ar putea duce logic la ideea că, deoarece istoria umană este foarte scurtă, fiziologic vorbind, există o sintaxă comună a percepției, posibil a viselor, care stă la baza oricărei diferențe de cultură, structura cerebrală fiind necesar universală.

L. S.: Aș fi de acord în măsura în care limităm această afirmație la proprietățile formale și evităm orice implicații de imagini sau conținut. Atunci lucrul acesta ar fi adevărat în același chip în care este adevărat că există o mulțime de limbi pe pămînt, dar că toate împărtășesc cîteva principii fundamentale de operație. Acestea fac din ele limbi; adică, pot fi traduse.

— Dar lucrul acesta, cred, ancorază din nou gîndirea dumneavoastră în anumite aspecte ale secolului XVIII, cum ar fi Leibniz și noțiunea lui privitoare la o gramatică universală.

L. S.: Nici o îndoială în această privință, nici o îndoială.

— Pot să revin asupra activității pe care o duceți în prezent? În introducerea extraordinară la cartea dumneavoastră Le Cru et le Cuit, unde rezumați atîtea din ideile dumneavoastră recente privind limba, întîlnim afirmația că muzica este «misterul suprem al științei despre om, misterul de care știința trebuie în mod necesar să se izbăvească, și totodată este misterul care deține chela progresului științei despre om. . .» Ce idee dezvoltăți cu acest prilej?

L. S.: Două aspecte, unul minor și altul major. Permiteți-mi să încep cu aspectul minor. În privința muzicii există o problemă foarte stînjenoasă: pe de o parte se

afli emițătorii de muzică, compozitorul, și, pe de altă, receptorii, întreaga omenire. Este o diferență mare față de limbă, ca vorbire articulată. Emițătorii și receptorii în cazul limbii, sînt în număr egal. Dar în cadrul muzicii, numărul emițătorilor este extrem de restrîns în timp ce al receptorilor este foarte mare. Astfel există problema unei limbii care nu lucrează cum ar trebui să lucreze o limbă. A doua problemă, aspectul major, este mai mult sau mai puțin asemănătoare, enunțată oarecum diferit. Toți știm că muzica este un mijloc de comunicare. Cînd ascultăm muzică, comunicăm cu compozitorul; comunicăm cu instrumentiștii înșiși; și comunicăm împreună împărțind aceeași emoție printre membrii auditoriului. Dar acest limbaj nu poate fi tradus în altceva, ci doar în el înșiși. Poți traduce muzică în muzică. Poți transpune melodia dintr-o gamă majoră într-una minoră. Poți tidui chiar o ecuație matematică care să-ți permită să schimbi, în conformitate cu o anumită regulă, pauzele dintre notele unei melodii, ceea ce va duce la traducerea melodiei. Dar nu poți traduce muzica în vorbire; dacă o faci, ajungi la acel tip de frazeologie care nu transmite nimic din mesajul muzicii înșiși. Aceasta ridică firește o problemă imensă, asemenea problemei ridicate de mitologie — deoarece s-a încercat să se traducă mitul în ceva care nu este mitologie. Dar nu ajungi în general decît la platinidul de cea mai proastă calitate. Miturile sînt traduceri ale unora în altele, și singura cale prin care poți înțelege un mit este să arăți cum o traducere a lui poate fi oferită de un mit diferit. Sub acest aspect există o corespondență între mitologie și muzică.

— Vorbești de împărțirea experienței muzicale. Oare etnomuzicologia nu sugerează că experiențele muzicale sînt extrem de specifice culturilor individuale? Dumneavoastră scriți: « Muzica, singura limbă în același timp intraductibilă și imediat inteligibilă ». Este așa? Nu este muzica inteligibilă doar unor grupuri foarte specializate, care cunosc sintaxa muzicii unei anumite culturi?

L. S.: Mă refeream doar la muzica din cadrul unei culturi. Dar n-am pretins că orice fel de muzică este inteligibilă oricărui public.

— Faptul că nu poate fi tradusă în alt mediu înseamnă că nu poate fi tradusă nici în alt idiom.

L. S.: Da. Același lucru este valabil și în privința mitologiei deoarece nu poți face ca mitologia să fie înțeleasă de cineva aparținînd unei culturi diferite fără să-î înveți regulile și tradițiile specifice acelei culturi.

— Dar în timp ce modulele muzicale nu par să fie identice în multe locuri din lume, apar desigur aceleași mituri, aceleași structuri care pot fi recunoscute.

L. S.: Sub acest aspect, nu știu. Există probabil aceleași structuri mitice care se repetă ici și colo. Dar n-aș susține că sînt la fel peste tot. E foarte posibil ca atunci cînd vom realiza un progres satisfăcător în studiul mitologiei, vom ajunge la concluzia că există mai multe specii, și nu doar una. Dar încă nu știm.

JACQUES LACAN

Trebuie să spunem un cuvînt despre o dezbateră care face zgomot în presă și care opune existențialismul, structuralismului. În multe privințe, o polemică absurdă: îți îngăduie să-ți imaginezi că structuralismul s-a născut, înarmat din cap pînă în picioare, într-o frumoasă dimineață, de pildă la 17 octombrie, sau la 3 noiembrie, cînd de fapt acest sistem s-a format lent, în decurs de ani. Oricum ar fi, presa adăugă fusul în mișcare, trebuie neapărat să vorbim de această bătălie și să trecem în revistă trupele așa cum se prezintă: de o parte Jean-Paul Sartre și adepții săi. De cealaltă parte, un fel de batalion structuralist sub ordinele a patru căpitani: un etnolog (Lévi-Strauss), un marxist (Althusser), un filozof (Michel Foucault), un psihanalist (Lacan). Iar Jean-Paul Sartre, solicitat de revista L'Arc să spună ce gîndește despre structuralism, a lansat cîteva frumoase lovitură la dreapta și la stînga.

JACQUES LACAN : « Da, am citit textul lui Sartre în L'Arc ».
Meditează. S-ar zice că nu jîne să răspundă. Totuși.

J. L.: În ultimul număr al acestei reviste — despre care tot ce se poate spune este că e foarte mediocră și, în ce privește partea sa teoretică, nul — am citit acest interviu al lui Sartre care se pare că a intrat în joc, rău orientat și prin întrebările ce l-au fost puse și prin felul urmărit de această publicație: acela de a se împotrivi unei preînțelese reacțiuni anti-sartriene. Mă tem că operația urmărește să-i dea lui Sartre un nou prilej de a fi în actualitate. Sartre rămîne într-adevăr reprezentantul cel mai popular al gîndirii franceze. Dar de aici pînă la a stabili că ceea ce nu este sartiian se definește mai întîi prin faptul că nu este sartiian, e o distanță.

Cît despre acești căpitani, cum le spui dumneata, ei sînt îmbarcați pe puntea aceleiași corăbii și nu se îndreaptă spre aceiași promontoriu. Lévi-Strauss, pe care îl cunosc bine, nu se prea interesează de psihanaliză. Pe Althusser l-am aflat foarte interesat de lucrările mele, foarte capabil să trezească interes în jurul lui, cred că profilul pe care îl dă gîndirii lui Marx poate fi considerat definitiv, dar cine va deduce din asta că eram înțeleși? În cel privește pe Foucault, el urmărește ceea ce eu fac, iar mie îmi plac lucrările sale, dar nu-l văd prea atras de poziția lui Freud. Atunci ce legătură e între acești patru căpitani?

— Ceea ce se numește structuralism.

J. L.: Am să fiu de acord că cuvîntul structuralism păstrează un sens ce ne poate, vag, grupa, dar asta a și încetat să fie adevărat pentru cuvîntul structură. Structura nu are aceeași semnificație pentru fiecare. Pentru mine, cuvîntul structură desemnează exact incidența limbajului ca atare în acest cîmp fenomenal care poate fi grupat sub rubrica a ceea ce este analizabil în sens analitic. Precizez: în cîmpul cercetărilor mele, a spune « structurat ca un limbaj » este un pleonasm.

— Sartre vă aduce unele critici mai precise: La Lacan, dispariția sau descentrarea subiectului este legată de discreditarea istoriei.

J. L.: Asta e. Toată filozofia lui Sartre vrea ca subiectul și conștiința să fie indisolubil legate. Or, la Freud, această legătură e ruptă. La el nu e vorba de o subcon-

* Interviul de față a fost acordat de J. Lacan lui Gilles Laponge, Le Figaro Littéraire, 29 decembrie 1966.

știință, nici de o preconștiință. Nu, inconștientul este închis pînă la separare de conștiință. Inconștientul nu este același lucru cu conștiința, nu are acces la conștiință, decît în împrejurări fortuite. Obiecțiile lui Sartre nu mi se adresează numai mie, ci de asemenea lui Freud. Într-adevăr, pentru rațiuni pomenite mai sus, Sartre n-a vrut niciodată să se intereseze cu adevărat de psihanaliza lui Freud.

— Cu toate acestea, a dat frumose analize privitoare la ceea ce s-ar putea numi *adîncurile* sau *dedesubturile* conștiinței?

J. L.: Da, foarte strălucite analize. În *L'Être et le néant* el trasează o fenomenologie a pasiunii sadice, atât de extraordinară de seducătoare că ajunge să ne facă să-i sesizăm toate resursele. Numai că iată: oricît de fascinante ar fi, analizele acestea nu sînt exacte. Orice medic care cunoaște cazuri de sadism știe bine că nimic nu se petrece ca în expunerea lui Sartre. Textul lui Sartre este foarte scriitor, darurile sale literare, strălucite, mașina lui, e adevărat, merge, dar, cel puțin în acest caz nu încotro trebuie. Or asta este important, nu-i așa? Noi nu sîntem filosofi, ci clinicieni. De cîte ori în aceeași dimineață, ceea ce spun eu elevilor mei nu află ei înșiși din gura bolnavilor lor?

— Sartre vă reproșează, de asemenea, un refuz hotărît al istoriei.

J. L.: Nici Lévi-Strauss, orice s-ar zice, nu refuză de loc istoria. Ceea ce refuză el e dialectica istoriei. Oamenii fac o opoziție grosolană între *structură*, care ar fi *sincronică*, deci în afara istoriei și *dialectică*, care ar fi *diacronică*, fixată în timp. Dar este inexact. Reia textul intitulat în lucrarea mea *Le discours de Rome* și vei măsura importanța pe care o acord istoriei într-ăcit încît mi se pare coextensivă la registrul inconștientului. *Inconștientul este istoria*. Ceea ce e trăit e marcat de o istoricitate primară. Toate acestea sînt scrise negru pe alb în cartea mea. În ce mă privește, eu citesc cărțile lui Sartre, e probabil că Sartre nu m-a citit cu adevărat.

— Mulți încearcă să vă opună lui Sartre. Lacan surde.

J. L.: Să facă din mine un fel de succesor al lui Sartre. Îngăduie-mi să-ți spun că-și fac o idee ciudată despre ceea ce mă poate interesa. Sartre a avut o anume funcție foarte precisă care poate fi exagerată, dar care n-are nici un raport cu lucrările de care mă ocup. Sartre este mai tîrziu decît mine și am urmărit cu multă simpatie și interes ascensiunea sa. Dar eu nu m-am situat niciodată, nu mă situez de loc, în raport cu el,

JEAN-PAUL SARTRE

— În atitudinea tinerei generații față de dumneavoastră, vedeți o inspirație comună?

JEAN-PAUL SARTRE: Măcar o tendință dominantă căci fenomenul nu este general: refuzul istoriei. Succesul pe care îl cunoaște ultima carte a lui Michel Foucault este caracteristic. Ce aflăm în *Les mots et les choses*? Nu o « arheologie » a științelor umane. Arheolog este cineva care caută urmele unei civilizații dispărute pentru a încerca s-o

* Acest interviu a fost acordat lui Bernard Pingaud pentru numărul special al revistei «L'Arc»



reconstruiască. El studiază un stil care a fost plăsmuit și folosit de către oameni. Acest stil a putut mai apoi să se impună ca o soluție naturală, să ia înfățișarea unui dat. El nu e mai puțin rezultatul unei practici (praxis) căreia arheologul îi reconstituie dezvoltarea.

Ceea ce ne înfățișează Foucault este, cum foarte bine a văzut Kanter, o geologie: seria straturilor succesive care formează « solul » nostru. Fiecare din aceste straturi definește condițiile ce fac posibil un anume tip de gândire care a triumfat în timpul unei anume perioade. Dar Foucault nu ne spune ceea ce ar fi cel mai interesant: nici cum anume s-a constituit fiecare (tip de) gândire plecînd de la aceste condiții, nici cum trec oamenii de la un tip de gândire la altul. Ar trebui pentru asta să accepte practica (la praxis), deci istoria, și tocmai asta e ceea ce refuză el. Desigur, perspectiva sa rămîne istorică. El distinge epoci, un înainte și un după. Dar el înlocuiește cinematograful cu lanterna magică, mișcarea printr-o succesiune de imobilități. Succesul cărții dovedește îndeajuns că era așteptată. Ori o gândire cu adevărat originală nu e niciodată așteptată. Foucault aduce oamenilor ceva de care aveau nevoie: o sinteză eclectică în care Robbe-Grillet, structuralismul, lingvistica, Lacan, revista *Tel Quel* sînt utilizați rînd pe rînd pentru a demonstra imposibilitatea unei gândiri istorice.

Îndărătul istoriei, bineînțeles, este vizat marxismul. E vorba de a constitui o ideologie nouă, ultimul baraj pe care burghezia poate încă să-l înalțe împotriva lui Marx. Odiñoară, ideologii burghezi contestau teoria marxistă a istoriei în numele unei alte teorii. Făceau istoria idelilor, ca Toynbee, sau își imaginau șirul civilizațiilor sub înfățișarea unui proces organic, ca Spengler, sau și mai bine încă, denunțau non-sensul, absurditatea unei istorii « pline de zgomet și de furie », asemenea lui Camus. Dar toate aceste pseudo-istorii n-au avut succes pentru că adevărații istorici n-au ținut seama de ele niciodată. Un istoric, astăzi, poate să nu fie comunist; dar el știe că nu poți să scrii istorie, serios, fără să pui pe primul plan elementele materiale ale vieții oamenilor, raporturile de producție, practica (la praxis) — chiar dacă socotea, ca mine, că deasupra acestor raporturi « suprastructurile » constituie regiuni relativ autonome. În lumina acestor lucrări, toate teoriile burgheze ale istoriei apar ca imagini înșelătoare, trunchiate. Nu se poate inventa un sistem nou care, într-un fel sau altul, să nu mutilizeze acest ansamblu de condiționări condiționate. Neputând « depăși » marxismul, vor deci să-l suprimă. S-ar zice că istoria este nesesizabilă ca atare, că orice teorie a istoriei, este, prin definiție, « doxologică », ca să reluăm cuvântul lui Foucault. Renunțând la justificarea tranzițiilor, i se va opune istoriei, domeniul al incertitudinii, analiza structurilor, care, singură, îngăduie adevărată investigație științifică.

— Respingeți așadar structuralismul ?

J.P.S. : Nu sînt de loc ostil structuralismului cînd structuralistul rămîne conștient de limitele metodei. Astfel, Benveniste spune, după de Saussure : « S-a abuzat de diacronie în studiul limbii. E timpul să o cercetăm dintr-un punct de vedere sincron, ca sistem de opoziții ». Accepte această idee cu atât mai lesne cu cît pentru mine gîndirea nu se confundă cu limbajul. A fost un timp cînd se definea gîndirea independent de limbă, ca ceva insesizabil, un inefabil care ar preexistea expresiei. Astăzi se cade în cealaltă eroare. Ca să credem că gîndirea e numai limbaj ca și cum limbajul, el înșuși, n-ar fi vorbit (parle).

În realitate există două nivele. La un prim nivel, limbajul se prezintă, într-adevăr, ca un sistem autonom, care reflectă unificarea socială. Limbajul este un element al « practico-inertului », o materie sonoră unită printr-un ansamblu de practici. Lingvistul la ca obiect de studiu această totalitate a relațiilor și e îndreptățit s-o facă pentru că ea este de acum constituită. E momentul structurilor, cînd totalitatea apare ca obiect fără de om, o rețea de opoziții în care fiecare element se definește printr-un altul, unde nu există un capăt, ci numai raporturi, diferențe. Dar acest ceva în afara omului este în același timp materie lucrată de om, purtînd amprenta omului. Nu vei găsi în natură asemenea opoziții ca acelea pe care le descrie lingvistul. Natura nu cunoaște decît independența forțelor. Elementele materiale sînt legate unele de altele, lucrează unele asupra celorlalte. Dar această legătură este întodeauna unea exterioară. Nu e vorba de raporturi interne ca acela care opun masculul femininului, pluralul singularului, adică de un sistem unde existența fiecărui element condiționează pe a tuturor celorlalte. Dacă admitti existența unui astfel de sistem, trebuie să admitti de asemenea că limbajul nu există decît vorbit, adică în acțiune. Fiecare element al sistemului trimite la un tot, dar acest tot este mort dacă cineva nu și-l însușește și nu-l face să funcționeze. La acest al doilea nivel, nu mai poate fi vorba de structuri gata făcute, care ar exista fără noi. Există, în sistemul limbajului, ceva pe care inertul, el singur, nu-l poate da : urma unei practici. Structura nu ni se impune decît în măsura în care e făurită de alții. Pentru a înțelege cum se făurește, trebuie deci reînțredusă practica (la praxis) ca proces totalizator. Analiza structurală ar trebui să decurgă pe calea unei înțelegeri dialectice.

— Critica pe care ați făcut-o se aplică și lucrărilor lui Lévi-Strauss ?

J. P. S. : Lévi-Strauss a protestat de mulți ori împotriva abuzului care se face cu conceptul de structură în domeniul unde aplicarea lui este, într-adevăr, foarte hazardată : de pildă în critica literară. Cercetările întreprinse de el înșuși în domeniul său sînt pozitive. E sigur că analiza structurală ne îngăduie să înțelegem mai bine sistemul complex de relații de rudenie sau semnificația mitului în societățile arhaice. Dar structuralismul, așa cum îl concepe și-l practică Lévi-Strauss, a contribuit mult la deprecierarea actuală a istoriei, în măsura în care el nu se aplică decît sistemelor deja constituite, de pildă miturilor. Dacă funcția mitului pare să integreze în chip feticic elemente absurde sau supărătoare care amină vîrsta unei societăți, rezultă că mitul a fost elaborat, făurit de către oameni. Chiar societățile cele mai arhaice, cele mai imobile în aparență, acelea pe care Lévi-Strauss le numește societăți « înghețate » (« froides »), au o istorie. Numai că ea are o scadență mai lungă decît aceea a societăților « fierbinți » (« des sociétés « chaudes »). Într-o perspectivă structurală, adică nedialectică, este imposibil să-ți dai seama de această evoluție. Istoria apare ca un fenomen pur pasiv, fie că structura poartă în ea, dintru început, germinii morții sale, fie că o distruge un eveniment exterior. Astfel, pentru Pouillon, istoria este contingentă¹. Comparați două societăți în care funcțiile politice și religioase sînt diferite distribuite. Din confruntarea asta veți degaja un model structural care, la rîndu-i, definește un oarecare număr de posibilități. De ce nu se realizează toate aceste posibilități ? Pentru că există o contingentă : evenimentele exterioare, războiul sau foamea, pot distruge o societate. Cînd nu moare de moarte bună, structura subomă prin accident. Dar niciodată n-o modifică oamenii înșii, pentru că nu ei o fac : dimpotrivă, ea îl face.

Totuși, nu contest existența structurilor, nici necesitatea de a li se analiza mecanismul. Dar structura nu este pentru mine decît un moment al practico-inertului. Ea este rezultatul unei practici (praxis) care își depășește agenții. Orice creație umană își are domeniul său de pasivitate : asta nu înseamnă să sufere în întregime. Își amintești cuvintele lui Auguste-Comte : « Progresul este dezvoltarea ordinii ». Ele se aplică perfect ideii pe care structura o are : o fac despre diacronie : omul s-a dezvoltat oarecum prin dezvoltarea înșii a structurilor. În ce mă privește, nu cred că istoria se poate reduce la acest proces intern. Istoria nu e ordine. E dezordine. Să zicem : o dezordine rațională. În chiar momentul în care menține ordinea, adică structura, istoria o deza pe cale de a o slăbi. Astfel, lupta de clasă creează structurile în sinul cărora se exercită, care prin urmare o condiționează — dar în măsura în care ea le este anterioară, ea nu încetează totodată de a le depăși.

Mi se reproșează adesea « istorismul » meu. Dacă ar fi să dau crezare unor, eu arunc omul, subiectul, fără intermediar, în vasta mișcare indistinctă a istoriei. N-am spus asta niciodată. Omul este pentru mine produsul structurilor, dar cu condiția să o depășească. Dacă voîți, există staze ale istoriei care sînt structurile. Omul primește structurile — și în acest sens se poate spune că ele îl fac pe el. Dar el le primește în situația în care el înșuși e angajat în istorie, și angajat în așa fel încît nu poate să nu le distrugă pentru a construi altele care la rîndul lor vor condiționa. Cum spune Marx, « secretul muncitorului este moartea burgheziei ».

— Deci sensul nu-l dă structura, ci omul înșuși.

J. P. S. : Să luăm un exemplu : Sade. Opera lui Sade se situează într-un oarecare ansamblu « arheologic ». Există limbajul epocii și există de asemenea, tipul de gîndire moartă, ieșit din uz. Una din temele esențiale ale acestei ideologii este natura.

¹ Jean-Paul Sartre face aici aluzie la un articol publicat de Jean Pouillon în urma unei șederi în Africa (L'Homme, sept.-dec. 1964)

Burghezul secolului al XVIII-lea consideră că natura este bună. Dar Sade, el, nu este burghez. E un aristocrat care asistă la declinul progresiv al clasei sale. El știe că privilegiile sale sînt pe ducă. Fără de altul, el se află deci în poziția unui om care dispune teoretic de drepturi nelimitate și care în același timp, nu mai poate să le exercite, care nu-și mai poate satisface dorința individuală de aristocrat.

Asta este situația inițială. Pentru a-și pricepe sensul, va trebui ca Sade s-o depășească în favoarea unei sinteze subiective, sadismul. Sadismul este o teorie a raportului dintre oameni; ceea ce caută Sade este să comunice. Dar pentru a-și exprima acum gîndirea, el va trebui să utilizeze limbajul c-ei este dat. Un secol mai tîrziu, sadismul s-ar fi definit ca anti-physis. În secolul al XVIII-lea, asta nu e posibil: Sade e obligat să treacă prin ideea de natură. El va făuri deci o teorie a naturii asemănătoare celei a burgheziei cu această singură diferență: în loc de a fi bună, natura e rea, ea vrea moartea omului.

Ceea ce spun este, desigur, foarte sumar. Dar există, după cum vedeți, un raport dublu: « natura » îi fură lui Sade sensul gîndirii sale, dar și Sade îi fură naturii sensul.

— Ce devine în această perspectivă noțiunea de subiect ?

J. P. S.: Dispariția, sau cum spune Lacan « descentrarea » subiectului (« décentrement »), este legată de discreditarea istoriei. Dacă nu mai există o practică (praxis), nu mai putem avea nici subiect. Ce ne spune Lacan și psihianalistii care se reclamă de la el? Omul nu gîndește, este gîndit, așa cum pentru un lingviști e vorbit. Subiectul în acest processus nu mai ocupă o poziție centrală. El este un element printre altele, esențialul fiind « stratul », sau dacă preferi, structura în care e prins și care îl constituie.

Ideea vine de la Freud care destina subiectului un loc ambiguu între « le ça » și « le sur-moi ». Ego-ul n-are existență în sine, el e făurit și rolul său rămîne pur pasiv. Nu e un actor, ci un punct de întîlnire, locul unei ciocniri de forțe. Analistul nu cere pacientului său să lucreze; dimpotrivă, îi cere să se lase lucrat, abandonîndu-se liberelor lui asociații.

Îmi vei spune că nu mergi la psihianalist fără să te fi decis și că decizia asta, o la subiect. Dar nu: subiectul crede c-o la. De fapt, el este condiționat de către propriile sale conflicte. Nevroza poate să apară mai întîi ca un rîu din cel mai nefemeat, care îngăduie individului să se adapteze dificultăților și tulburărilor sale scoîndu-l la iveală. Dar vine o clipă cînd caracterul contradictoriu al acestor soluții izbucnește: nu mai suportă nevroza, ce duci la psihianalist. Atunci situația se schimbă. Acum nevroza e aceea care împiedică tratamentul și a cărei rezistență trebuie învinsă. Dar înainte, ca și după aceea, subiectul este condus, constituit de nevroza sa. El nu este decît un epifenomen și totul pare a se petrece în afara lui.

După părerea mea, descrierea asta este adevărată în măsura în care nu se aplică decît nevrozei, adică unei structuri care este anterioară subiectului, care se constituie fără el. « Transferul » de care vorbesc psihianalistii îndeplinește, în acest stadiu, o funcție esențială, cu toate că provizorie: el face cura posibilă. Dar trebuie să vezi mai departe și să înțelegi că comunicarea dintre analist și pacient nu se limitează la o simplă deplasare de o parte și de alta. Analistul, chiar cînd crede că rămîne totuși pasiv, lucrează mai mult sau mai puțin. Din cînd în cînd își dă o părere, orientează discret cursul analizei. Cît privește pacientul, el nu mai rămîne pasiv. Odată cu transferul, el făurește o structură nouă. Femeia care « transferă » asupra psihianalistului său nu se mulțumește de a mima dragostea: ea trăiește un amor complet. În transfer ceva se creează, legăturile se înnoadă, o situație nouă apare, pe scurt există o depășire. Această practică particulară ar trebui pusă în lumină.

Vedeți dar că problema nu este de a ști dacă subiectul este « descentrat » sau nu întru un sens el este întotdeauna descentrat. « Omul » nu există și Marx îl înălțase cu mult înaintea lui Foucault sau Lacan, cînd spunea: « Nu văd Omul, un fel de decît muncitorilor, burghezi, intelectuali ». Dacă persistăm a numi subiectul un fel de decît substanțial, sau o categorie centrală, totdeauna mai mult sau mai puțin dată, de la care plecind s-ar desfășura reflecțiunea, atunci e mult timp de cînd subiectul e mort. În însumi am criticat această concepție în primul meu eseu despre Husserl. Dar descentrarea inițială, care face ca omul să dispară îndărătul structurilor, implică ea însăși o negare și omul se învește din această negare. Subiect, sau, dacă vrei, subiectivitate, există din momentul în care există un efort de a o depăși menținînd situația dată. Adevărata problemă este problema depășirii. Rămîne de știut cum se constituie subiectul sau subiectivitatea pe o bază care îl este anterioară, printr-un perpetuu processus de interiorizare și de reexterioare.

Nu se poate deci spune că limbajul, de exemplu, este ceea ce vorbește subiectul. Căci lingvistul, el însuși, definește limbajul ca totalitate a actelor sale. Trebuie să existe un subiect lingvist pentru ca lingvistica să devină o știință, și un subiect vorbitor pentru a depăși structurile limbajului către o totalitate care va fi discursul lingvistului. Cu alte cuvinte, subiectivitatea apare ca unitate a unei întreprinderi care se trimite la ea însăși, care își este ei însăși într-o oarecare măsură transluclidă și care se definește în practica ei.

— Cum explicați trecerea de care se bucură Althusser pe lîngă aceiași intelectuali care se reclamă de la Lévi-Strauss, Foucault sau Lacan? Căci Althusser este marxist.

J. P. S.: Desigur, și are dreptate să lupte împotriva unui istorism facil care constă în a spune: omul este așa cum îl cere istoria să fie; el vinde pe piața muncii exact ceea ce se așteaptă de la el. Astfel Napoleon, la timpul lui, ar fi venit pentru a răspunde așteptărilor burgheziei.

Althusser susține că omul face istoria fără să știe. Nu istoria este aceea care îl reclamă, ci ansamblul structural în care este situat și care îl condiționează. Istoria se afundă în structuri. Dar Althusser nu vede că există o contradicție permanentă între structura practico-inertă și omul care se descoperă condiționat de ea. Fiecare generație ia, în raport cu aceste structuri, o altă distanță și distanța asta e aceea care îngăduie structurilor înșile schimbarea. Althusser, ca și Foucault, pune la analiza structurilor. Din punct de vedere epistemologic, asta înseamnă să iei parerea subiectului împotriva noțiunii. Conceptul este a-temporal. Se poate studia cum se zămiscesc conceptele unele din altele, în interiorul categoriilor determinate. Dar timpul, el însuși, prin urmare nici istoria, nu pot să facă obiectul unui concept. Există aici o contradicție în termeni. De îndată ce introduci temporalitatea, trebuie să consideri că înăuntrul desfășurării temporale, conceptul se modifică. Noțiunea, dimpotrivă, poate să se definească ca efort sintetic pentru a produce o idee care se dezvoltă ea însăși prin contradicții și depășiri succesive și care este deci omogenă cu dezvoltarea lucrurilor. Ceea ce Foucault numește « doxologie », refuzînd-o.

În fond, în spatele acestui întreg curent de gîndire, se regăsește o atitudine foarte carteziană: există pe de o parte conceptul, de cealaltă, imaginația. E un atac împotriva timpului. Nu se mai urmărește o depășire, sau cel puțin nu o depășire prin om. Revenim la pozitivism. Numai că acesta nu mai e un pozitivism al faptelor, e un pozitivism al semnelor. Există totalități, ansambluri structurate care se constituie prin om și pe care unicul rost al omului este să le descifreze. Faptul că Foucault a adus omagii efortului « curajos » al lui Althusser, dovedește perfect că merg, amîndoi, n aceiași sens. Marx, la timpul lui, n-a fost niciodată utilizat de alții. Dacă structuraliștii

pot să utilizeze pe Althusser, este pentru că există la el o voință de a privilegia structurile în raport cu istoria.

— *Sînteți înfățișat uneori drept ultimul filozof. E un fel de a spune că filozofia e moartă. Dumneavoastră ce credeți?*

J. P. S.: Trebuie să înțelegi semnificația ideologică a acestor afirmații. Într-o civilizație tehnocratică nu mai există loc pentru filozofie, afară numai dacă nu se transformă ea însăși în tehnică. Vezi ce se întâmplă în Statele Unite: filozofia a fost înlocuită prin științele umane. Ceea ce subsistă sub numele său, e un fel de vagă reverie, de reflecție foarte generală, care nu seamănă întru nimic cu întrebarea filozofică.

Există de altfel un semn foarte net al acestei evoluții: filozofia tinde să devină apanajul universităților. Desigur, filozofii, la noi, au fost întotdeauna profesori. Dar odinioară se străduiau să dea elevilor conștiința problemelor, lăsîndu-le grija de a le rezolva singuri. Astăzi îi liniștim. Filozoful tehnician știe și spune ceea ce știe. Adevărul e aici, imediat, tăiat de determinațiunile sale anterioare. Sau mai exact: e dat de la bun început la prezent, ca și cum între momentul prezent și momentul trecut ar exista o adevărată ruptură. O ruptură care nu se explică, ci doar se constată.

Regăsim astfel problema noastră inițială. E vorba mereu de a crede sau nu în istorie. Dacă admiti, ca mine, că mișcarea istorică este o totalizare perpetuă, că fiecare om este în fiice clipă totalizator și totalizat, filozofia reprezintă efortul omului totalizat de a recăpăta sensul totalizării. Nici o știință n-o poate înlocui, căci orice știință se aplică unui domeniu al omului deja conturat (découpe). Metoda științelor este analitică, aceea a filozofiei nu poate fi decît dialectică. În calitatea ei de interogație asupra practicii, filozofia este în același timp o interogație asupra omului, adică asupra subiectului totalizator al istoriei. Are puțină importanță dacă acest subiect este sau nu descentrat. Esențial nu este ceea ce s-a făcut din om, ci ceea ce face el din ceea ce s-a făcut din el. Ceea ce s-a făcut din om, acestea sînt structurile, ansamblurile semnificative (signifiants) pe care le studiază științele umane. Ceea ce face el, este istoria însăși, depășirea reală a acestor structuri printr-o practică (praxis) totalizatoare. Aici se articulează filozofia. Practica (praxis) este în mișcare sa o totalizare completă; dar ea nu ajunge niciodată decît la totalizări parțiale ce vor fi la rîndul lor depășite. Filozoful este acela care încearcă să gîndească această depășire.

Pentru asta el dispune de o metodă, singura care-l poate face să-și dea seama de ansamblul mișcării istorice într-o ordine logică: marxismul. Marxismul nu este un sistem încheiat; e o sarcină, un proiect de împlinit. Pentru tot felul de rațiuni, s-a produs în împlinirea acestei sarcini o anume stagnare. Marxștii au refuzat mult timp să înțelegă noile cunoștințe asupra omului și de aici o sărăcire a marxismului. Chestiunea, astăzi, este de a ști dacă vrem să-i redăm viața, lărgindu-l, aprofundîndu-l, sau dacă preferăm să-l lășăm să moară. A renunța la marxism, asta ar însemna să renunțăm să înțelegem trecerea. Ori eu cred că sîntem mereu în trecere, mereu pe cale de a dezagrega producînd și de a produce dezagregînd; că omul este continuu dezorientat (déphasé) în raport cu structurile ce-l condiționează, pentru că el este altceva decît ceea ce îl face să fie ceea ce este. Nu înțeleg deci să ne oprim la structuri: pentru mine acesta este un scandal logic.

— *Vi s-a reproșat adesea o frază pronunțată într-un interviu în Le Monde. Spuneai că nici o carte nu rezistă înaintea unui copil care moare de foame. Vreți, în încheiere, să vă explicați în privința asta?*

J. P. S.: Nu poți să scrii dacă consideri că literatura e totul. Nu cunosc scriitor care să fi gîndit vreodată altceva. Cînd apărăm angajarea, nu o făcăm pentru a reduce

însămnațea literaturii, ci, dimpotrivă, pentru a-i îngădui să cucerească toate domeniile activității umane. În același timp, chiar dacă admitem că foamea nu este nimic altceva decît cuvîntul « foame », e foarte evident că realitatea, întreaga realitate, contestă literatura și că în nume sens literatura nu e nimic. Nu vreau să spun cu asta că n-au fost din toate timpurile cărți și copii careureau. Vreau să spun numai că între foamea copilului și o carte, distanța este incommensurabilă. Chiar dacă ceea ce mă împinge să scriu e emoția pe care am încercat-o în fața foamei, nu ajung niciodată să umplu acest gol. Pentru a lupta împotriva foamei trebuie schimbat sistemul politic și economic și literatura nu poate juca în această bătălie decît un rol foarte secundar.

Un rol secundar și care cu toate acestea nu este nul. Există o ambiguitate a cuvîntelor: pe de o parte nu sînt decît cuvinte — « literatură »; pe de altă parte ele spun ceva și în felul lor ele lucrează asupra a ceea ce înfățișează, ele modifică. Literatura trebuie să speculeze această ambiguitate. După cum încurajezi un aspect sau altul, faci literatură de propagandă sau o reduci la acel nimic ce ea nu vrea să fie. Nu cred că se poate scrie fără să resimți această contradicție. Aș zice chiar că ea este motorul literaturii. O poți observa la toate nivelurile. Omul umil în viața lui privată și care scrie pentru a se răzbuna — mă gîndesc de pildă la Leon Bloy — știe foarte bine că nu se răzbună. Și, cu toate acestea, dorința de răzbunare e ceea ce-l face să scrie.

Dar dacă menții form ambiguitatea, dacă nu sacrifici nici unul, nici altul din aspectul cuvîntelor, ești pe calea cea bună pentru a face literatură adevărată: o contestăte care se contestă ea însăși. Scriitorii de la *Tel Quel* știu asta. Numai că ceea ce contestă el, o limbajul ca instrument de comunicare și expresie. Ei tind astfel la un fel de pozitivism literar ce corespunde pozitivismului semnelor de care vorbeam adineori. Eu văd aici o demisie. Căci dacă suprimi comunicația, suprimi, de asemenea, literatura, care nu trăiește decît din această depășire.

BERNARD PINGAUD

Este Sartre depășit?

Istoria merge repede. Când succesorii noștri vor arunca o privire asupra epocii actuale, vor fi cu siguranță uimiți de importanța schimbărilor care s-a produs în peisajul intelectual, între 1945 și 1965. În cursul acestor douăzeci de ani limbajul reflecției filozofice s-a schimbat. Filozofia care triumfă imediat după război sub numele de « existențialism », se estompează astăzi în fața științelor umaniste, și această estompare este însoțită de apariția unui nou vocabular. Nu se mai vorbește de « conștiință » sau de « subiect » ci de « reguli », de « cod », de « sistem »; nu se mai spune că omul « dă un sens » ci că sensul « este dat omului »; nu mai sîntem existențialiști, ci structuraliști.

Polemica recentă provocată de un număr special al revistei *L'Arc* închinat lui Jean-Paul Sartre este un semn caracteristic al acestei evoluții. Sartre ocupă, nu numai în Franța ci în lume, o poziție pe care poate nici un scriitor n-a cunoscut-o înaintea lui. Nu există eveniment important în legătură cu care mărturia sau părerea lui să nu fie invocate. « Ce gîndește despre aceasta Sartre? »: lăta întrebarea pe care și-o pun atît cei care îl susțin cît și cei care îl critică. Asupra evoluției lumii socialiste, asupra războiului în Algeria, asupra Gaullismului, asupra Vietnamului, Sartre a formulat aprecieri răsunătoare care au provocat întotdeauna numeroase comentarii. Am fi deci ispititi să spunem că, din 1945 și pînă astăzi audiența lui n-a încetat să crească. Dar pe măsură ce creștea prestigiul scriitorului și al omului politic — și oricine știe că pentru Sartre a scris sau a luat poziție e unul și același lucru — pare evident că influența filozofului, puterea lui asupra gîndirii contemporane au mers diminuînd. Fapt din care rezultă o stinghereală care s-a făcut dar simțită cu ocazia premiului Nobel. Cînd vrem să ne descotorosim de o personalitate, o îngropăm sub flori. Dar ce facem dacă ea refuză să se lase îngropată? Declinînd invitația Academiei suedeze, Sartre a dat să înțeleagă celor care voiau să-l transforme de viu în statuă că el nu con-

sideră sarcina lui încheiată. Demodat pentru unii, mai actual ca niciodată pentru alții, Sartre joacă în 1967, un rol care îi convine destul de mult: cel al unui om care stingherește. Este prea devreme ca să vorbim de el dacă ne gîndim că unele din cele mai importante opere ale lui (*Flaubert*, partea a doua din *Critica rațiunii dialectice*, urmarea *Cuvintelor*) sînt încă în curs de elaborare. E prea tîrziu dacă ne gîndim că succesiunea lui este de pe acum deschisă. Mulți o scot la capăt făcînd elogiul omului și păstrînd distanța față de gîndirea lui. Pentru ei, Sartre este un om care se îndepărtează. Dar prezența lui nu s-a făcut niciodată mai simțită decît în această îndepărtare și tocmai aceea care denunță falimentul sartrismului nu știu aproape niciodată cu ce să-l înlocuiască.

Această stinghereală ține pe de o parte de evoluția lui Sartre. Denunțînd în *Cuvin*, tele ceea ce el numește vechiul său « delir », Sartre ne invită el însuși să împărțim viața lui în două epoci: aceea care precede descoperirea « praxisului » și aceea care îi urmează. Conform acestei împărțiri, a existat mai întîi un Sartre literar și individualist, care se credea diferit, excepțional, hărăzit destinului obscur și privilegiat în același timp al creatorului — apoi un Sartre militant, eliberat de himerele sale « mistice », convins de aici înainte să nu mai fie decît un om printre oameni, « făcut din oamenii toți și care face cît ei toți, precum oricine face cît el ». În această perspectivă gloria actuală a lui Sartre ar fi rodul unei neînțelegeri: Istoria îl va fi jucat festa de a-l face celebru tocmai în momentul în care dorea să intre în rînd. Și totodată « delirul » lui și-ar afla o paradoxală justificare: « Deoarece am pierdut șansa de a muri necunoscut, mă mîngîi singur cu gîndul că trăiesc rău cunoscut ». Prietenii lui Sartre știu cît de mult îl apasă în cele din urmă această glorie — de care lumea îl crede atît de lacom — și cu ce tenacitate urmărește vechiul lui vis de a nu fi Sartre. Dar este, e un fapt, prizonier involuntar al propriei sale figuri, și asta favorizează multe confuzii.

Rămîne de adăugat că trecînd de la o poziție la alta, n-a renegat nimic din convingerile sale profunde. Sartre nr. 2 poate oricît să-l dezavueze pe Sartre nr. 1, asupra esențialului îi rămîne credincios și cîine ar îndrăzni să-l facă din asta o vină? În politică, ca și în literatură, pe scena publică ca și în cărțile sale, prin vocea lui se exprimă întotdeauna o subiectivitate, gîndirea sa se dezvoltă întotdeauna plecinđ de la o anumită idee a conștiinței. Cînd încearcă în *Critica rațiunii dialectice* să arunce o punte între existențialism și marxism, nu o face pentru a înlocui prima sa filozofie cu alta, ci pentru a o integra într-o concepție mai largă, furnizînd marxismului baza concretă care după opinia lui îi lipsește. Nu vom explica deci stinghereala pe care o mărturisesc reacțiile tineretului față de Sartre, opunîndu-l pe autorul *Cuvintelor* celui care a scris *Grața*. Trebuie numai să reținem din această opoziție că ea justifică în ochii unui cititor neprevenit o viziune diferită a operei lui Sartre. Generația căreia îi aparțin a văzut născîndu-se și evoluînd această operă. Ea a urmărit, ca să spun așa, a trăit avaturile ei succesive. Pentru noi, Sartre este înalte de toate un martor — martorul unei istorii care a fost și nu a încetat să fie a noastră. De aceea sîntem încă gata să ne recunoaștem în ceea ce va scrie el mîine. Pentru cineva care

Îl descoperă azi, Sartre este tot atât de bine autorul *Criticii*... ca și cel al *Greșei* sau al *Zidului*, dramaturgul care a scris *Prizonierii din Altona* ca și *Uși închise*, militantul care a semnat manifestul celor 121, ca și scriitorul care visa să trăiască « momente perfecte » și să scrie o povestire « frumoasă și dură ca oțelul ». Trăsăturile esențiale ale sartrismului sînt actualmente fixate. Putem să realizăm o vedere generală a lui căreia e îndoielnic ca operele viitoare, chiar dacă i-ar aduce noi dezvoltări, să-i provoace mari schimbări. Pe scurt, Sartre aparține de acum « unei alte generații ».

Acest decalaj îndeamnă pe noii cititori ai lui Sartre să nu mai deosebească așa cum putem noi s-o facem, un vechi Sartre și un Sartre recent, ci să separe ceea ce pentru Sartre — și pentru noi — formează un tot: o atitudine politică plină de actualitate și un demers filozofic a cărei inspirație pare depășită. Aici intervine fenomenul pe care-l evocam la începutul acestor rânduri. O mutație s-a produs în cursul ultimului deceniu, care face caduce, în ochii multor intelectuali, marile principii ale sartrismului. La această mutație au contribuit de-a valma noul roman, răspîndirea cercetărilor lingvistice și psihanalitice, interesul brusc arătat științelor umaniste și, în special, etnologiei, ca și o dezvoltare în noile condiții ale marxismului. Lévi-Strauss, Lacan, Barthes, Foucault, Althusser, iată numele noilor « idoli ». Ar fi prematur să pretindem că lucrările acestor cercetători converg. Dar cel puțin o inspirație comună se face simțită, aceea pe care Roland Barthes a caracterizat-o într-o zi vorbind de « omul structural ». Se știe că pentru structuralist, totul e *diferență*. Elementele nu există decît prin raporturile care le țin unite. A descifra aceste raporturi și a constitui plecînd de la ele modele, care la rîndul lor vor permite să desenăm funcțiuni, aceasta este, rezumată în mare, activitatea structuralistului. Ea implică, așa cum notează tot Barthes, « o oarecare revizuire a noțiunii de istorie ». Într-adevăr ea se exercită într-un timp presupus imobil, diacronia (altfel spus, istoria) fiind considerată ca o « pură succesiune de forme ». În mod corelativ, accentul pus pe structură duce la dispariția, sau cel puțin la estomparea (Lacan vorbește de « descenterarea ») subiectului. Într-o primă etapă, subiectul care la Sartre creea sensul, apare numai ca cel care îl descoperă. Într-o a doua etapă, el se descoperă prins el însuși în « sistemul » pe care-l explică, simplu slujitor al structurii. Nu mai acționăm, sîntem acționați; nu mai vorbim, sîntem vorbiți. Totul se petrece ca și cum sensul ar străbate omul, purtat de aceste reguli, aceste structuri care constituie lumea în care trăim.

Criză a istoriei, criză a subiectului — acestea sînt cele două simptome ale transformării la care asistăm. Ceea ce i se reproșează în definitiv lui Sartre este optimismul pe care-l conține concepția lui despre istorie, umanismul pe care-l relevă concepția sa asupra subiectului. O asemenea dezbatere pune în discuție însuși viitorul filozofiei. « Omul structural » își așteaptă încă filozoful. Bunăvoința cu care a fost primită cartea lui Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile* este semnul evident al acestei nerăbdări. Dar de la o « arheologie a științelor umaniste » la filozofie, rămîne un

pas de făcut și toată problema e să știm dacă acest pas poate fi făcut. Pentru unii, Sartre este ultimul filozof. Nu că va fi deci necesar să i se găsească un succesor: antropologii vor împlini cu bine sarcina. Alții cred, dimpotrivă, că, dacă Sartre marchează sfîrșitul erei « metafizice », el deschide poarta unei noi filozofii, mai mult teoretică decît existențială; dar această filozofie trebuie abia definită.

Într-un interviu publicat ca anexă în numărul din *L'Arc* și care a făcut mare viilă, Sartre a luat foarte clar poziție împotriva tendințelor noi. Recunoscînd importanța progreselor realizate de științele umaniste, el consideră totuși imprudente și mistificatoare consecințele pe care vor unii să le tragă de aici. « Structuralismul », așa cum îl vulgarizează ziarile sau revistele, așa cum se răspîndește el în domeniile cele mai puțin științifice ale gîndirii, constituie în ochii lui ultima ideologie burgheză. Sartre respinge pretenția științelor, fie ele și umaniste, de a înlocui filozofia, pretenția savanților, fie ei lingviști, psihanalisti, sau etnologi, de a se debarasa de istorie și de subiect. El susține că « succesiunea formelor » (a structurilor) trebuie să asculte de o lege internă. Fiecare depășind-o și conservînd-o pe cea precedentă, legătura lor, istoria îi apare ca o mișcare de *totalizare* al cărui agent totalizator (dar totalizat el însuși, ca făcînd parte din propria lui istorie) nu poate fi decît omul. « Important, spune Sartre, nu este ceea ce s-a făcut din om, ci ceea ce face el din ceea ce s-a făcut din el ». Renunțînd să filozofăm, altfel spus, renunțînd să ne punem întrebări asupra omului, aceasta ar însemna să filozofăm totuși, dar pe de-a-doua, înlocuind vechiul pozitivism al faptelor cu un soi de « pozitivism al semnelor ». Analiza structurilor nu ne va da vreodată altceva decît ceea ce este deja totalizat. Numai dialectica ne permite « să înțelegem sensul totalizării ». De aceea marxismul rămîne pentru Sartre filozofia de nedepășit a timpului nostru.

I s-a reproșat mult lui Sartre caracterul global al criticii sale. După unii, el ar fi asimilat pentru nevoile unei cauze nedemne, demersuri intelectuale foarte diferite unele de altele. Nu cred că această obiecție poate fi serios luată în considerație. « Amalgamul » este totdeauna un procedeu simplificator și este normal ca un specialist să fie mai înțelegător la caracterul particular al cercetării sale. Althusser este marxist, Foucault nu e. Lacan și Lévi-Strauss, fiecare în domeniul lui — psihanaliza și etnologia — utilizează aportul lingvisticii moderne dar în scopuri foarte diferite. Nu e însă mai puțin adevărat că acestor patru cercetători, ca și lui Roland Barthes în domeniul criticii, ca și scriitorilor de la revista *Tel Quel*, conceptul de « structură » le-a dat ocazia să capete o nouă viziune asupra problemelor care-i preocupă. Toți au în comun, cel puțin faptul că resping o filozofie a conștiinței în favoarea unei filozofii a *diferenței*. Toți cred într-o anume logică a *semnelor*, a cărei manifestare privilegiată este limbajul. Toți cred în supremația *sistemului* asupra subiectului. Acum douăzeci de ani erau grupați cu ușurință sub eticheta de « existențialism » filozofi atît de diferiți ca Sartre, Jaspers, Gabriel Marcel sau Heidegger. Fiecare dintre acești filozofi protesta, pe bună dreptate împotriva apropierii care i se părea că trece cu vederea deosebiri esențiale. Dar mîsurînd distanța care-i desparte de gîndirea

nouă, vedem bine astăzi că opțiunea lor fundamentală era aceeași. Nimic surprinzător deci dacă Sartre la rândul său reunește într-o aceeași critică pe cei care împărțesc o altă opinie.

Acestea fiind zise, trebuie evident să încercăm a merge mai departe. Făcând să apară în plină lumină cearta care-i opune pe partizanii structurii celor ai istoriei, Sartre ne obligă să măsurăm de asemeni ceea ce îi unește, sau cel puțin să conturăm limitele pozițiilor respective. Nu e adevărat cum a amintit Lacan, că psihanaliza, chiar atunci când pare să identifice inconștient și structură, escamotează pur și simplu istoria și subiectul: e vorba mai degrabă de o deosebire de accent. De asemeni, dacă pentru a construi o teorie a limbii, lingviștii moderni au fost nevoiți să o considere mai întâi sub aspectul ei sincronie, ambiția unei lingvistice diacronice n-a fost niciodată cu adevărat abandonată, ci dimpotrivă tocmai ea este aceea care pare să inspire lucrările cele mai recente. Invers, s-a putut observa că *Critica rațiunii dialectice* conține « numeroase și frumoase exemple de analiză structurală ». Este semnificativ, de altminteri, că unul din ultimele numere ale revistei lui Sartre, *Les Temps Modernes* se intitulează: « Probleme de structuralism ». Problema raporturilor dintre structură și istorie este pusă aici de cîteva ori și în special în legătură cu Marx. După cum remarcă sociologul Maurice Godellier, viața socială în întregime este descrisă în *Capitalul*, în termeni de « structuri ». Se poate spune deci că problema pusă de Marx era tocmai problema noastră: e vorba însă de a ști cum, prin jocul intern al contradicțiilor dintre structuri, sistemul în ansamblul lui se modifică. Dialectica nu e altceva decît « analiza tuturor raporturilor interstructurale posibile » (Jean Pouillon). Bineînțeles pentru ca aceste raporturi să funcționeze trebuie să lăsăm să intre în joc ceea ce numim « praxis »: nu există element constituit fără element constituent. Dar Jean Pouillon în remarcabila prezentare pe care a scris-o pentru numărul special din *Les Temps Modernes* observă că este imposibil să fixăm o prioritate, să spunem cine guvernează de fapt, cine decide, praxis-ul sau structura: « Aceste două noțiuni sînt complementare și opoziția lor nu e poate mai radicală decît este aceea a două fețe ale unei aceleiași realități ». Altfel spus, relația dintre praxis și structură « este ea însăși structurală ».

N-ar trebui să fie imposibil de gîndit o asemenea relație. Cunoaștem deja unele exemple de acest fel. Cel mai impunător este fără îndoială cel care opune, în fizică, teoria ondulatorie și teoria corpusculară. Știm astăzi că aceste două teorii sînt amîndouă în același timp adevărate. Și totuși ele par să se excludă tacit: nu putem să ne reprezentăm un corpuscul care să fie totodată și undă, nici o undă care să fie corpuscul. Așa cum scrie Bachelard în *Noul spirit științific*, aceste două imagini « nu ajung cu adevărat să se întîlnească. Ele nu sînt clare decît dacă sînt izolate. Trebuie pe scurt să rămîmă și una și cealaltă imagini, fără să aibă pretenția de a reprezenta realități profunde. Aceste imagini vor fi totuși instructive dacă știm să le luăm ca două surse de analogii, dacă ne deprindem să le gîndim una prin cealaltă tot atît de normal pe cît le limităm una prin cealaltă. »

Se pare că « structură » și « praxis » pot fi considerate și ele drept « imagini instructive », menite « să se limiteze una prin cealaltă ». Teoria istoriei ar trebui atunci să se împace cu o *indeterminare obiectivă* ansoagă celei pe care Heisenberg a introdus-o în fizică. În această perspectivă — pe care o evoc aici cu titlu de ipoteză — poziția lui Sartre se relevă ambiguă. Cine vrea să răspundă cinstit la întrebarea pusă în capul acestui articol va trebui să spună da și nu. Nu, Sartre nu este depășit în măsura în care menține fermă exigența unei dialectici istorice care singură poate articula structurile unele în altele. Da, Sartre este depășit în măsura în care teoria sa despre praxis, integrată unei filozofii a conștiinței, face această articulație imposibilă. Dacă, așa cum scrie Sartre « orice dialectică istorică se sprijină pe un praxis individual », istorie și structură sînt condamnate să se opună ireductibil. Dar dacă concepem dialectica ca pe o teorie generală a contradicțiilor dintre structuri, dacă, prin urmare, deplasăm accentul de la subiect (de la conștiință) spre *sistemul* în care el este prins și care îl constituie tot atît cît și el constituie acest sistem, fără îndoială va fi mai ușor să menținem în același timp ambele imagini, și să elaborăm o teorie a istoriei în care structură și praxis să nu mai fie contradictorii ci complementare.



GRIGORE C. MOISIL

structuralismul și dialectica

Se pare că s-a iscat o discuție: diferitelor curente care în discipline variate pun accentul pe studiul structurilor li se opun argumente care le condamnă în numele dialecticii.

Dat fiind că tendința de a acorda un loc proeminent studiului structurilor a apărut în ultimii patruzeci de ani în științele matematice, cred că nu este nepotrivit să încerc să lămuresc pentru ce mulți matematicieni susțin că obiectul matematicilor este studiul structurilor și pentru ce această tendință a matematicilor moderne nu poate fi în nici un chip considerată ca o ieșire a acestei științe din făgașul ei dialectic, nici ca o izolare a matematicilor de real.

Orice om cu oarecare știință de carte și foarte numeroși oameni cu prea puțină știință de carte sînt bine informați asupra faptului că matematica ar fi o știință a numărului, a mărimilor, a cantității.

Cuvîntul cantitate va fi întrebuițat în tot acest articol în înțelesul ce i-l dă omul cel mai puțin obișnuit cu limbajul filozofic. O cantitate sau o mărime se măsoară cu metrul sau kilogramul, cu kilowatul sau cu ora, eventual cu kilogrammetrul sau cu kilowatora. Rezultatul măsurii este un număr.

Această concepție pe care o vom numi «înțelegerea metrică» a matematicilor are două consecințe, atât pentru «omul de pe stradă» cit și pentru istoricul și filozoful matematicilor.

Pe de o parte matematica este considerată ca foarte aptă de a ne informa asupra ceea ce unui numesc «lumea fizică». Luțea unui tren, a unui automobil sau a unui avion se exprimă în kilometri pe oră și oricine vrea să aibă o astfel de informație, fie pentru a-și da seama de performanța vehiculului, fie pentru a-și organiza viața practică.

Un zgîrie-nori te impresionează prin cît este de înalt: cîți metri? Un parc prin cît este de întins: cîte hectare? Sînt unele mărimi zguduitoare demari: depărtarea stelelor, luțea luminii. Altele tulburătoare de mici: mărimea atomilor, precizia ce se cere unei lucrări de mecanică fină.

Matematica ultimelor secole s-a dezvoltat ca o matematică a mărimilor. Descartes a redus problemele de geometrie la probleme de calcul: geometria analitică. O

mărimă depinde de altă mărime: cînd una crește și cealaltă crește; sau poate: cînd una crește cealaltă scade. Se spune atunci că o mărime este funcție de cealaltă. Leibnitz și Newton au introdus un instrument matematic pentru a caracteriza variația mărimilor: lățala lor de variație, derivata unei funcții, calculul diferențial și integral.

Înarmați cu aceste importante instrumente matematice: funcție, derivată, integrală, toate fondate pe ideea de număr, matematicienii au purces la înțelegerea cantitativă a lumii. Rînd pe rînd.

Fenomenele cerești: apariția eclipselor și dispariția cometelor, mișcarea planetelor în jurul soarelui, ziua și noaptea, iarna și vara, toată astronomia s-a supus legilor matematice, iar rezultatele numerice ale măsurătorilor au coincis cu o impresionantă precizie cu prevederile calculului.

Mecanica s-a coborît din cer pe pămînt. Mișcările mecanismelor celor mai complicate și stabilitatea construcțiilor de formele cele mai năstrușnice ascultă de legile matematice, adică numeric exprimabile.

Mișcarea obuzelor, a navelor, a avioanelor și a rachetelor se fac tot după legi matematice, numerice.

Propagarea căldurii, a sunetului și a luminii, transmiterea energiei electrice pe sîrmă și fără sîrmă, spectrele date de o prismă, fenomenele din tuburi electronice, din tranzistori, întrebunînșarea energiei atomice în scopuri criminale sau în scopuri pașnice, toate acestea se supun unor legi ce exprimă relații între mărimi.

Matematica, știință a numerelor și mărimilor, domina tehnica.

Dar această înțelegere a matematicilor a început în ultima jumătate de veac să fie perimată.

Ceea ce s-a numit multă vreme matematica modernă: algebra, topologia, algebra topologică și topologia algebrică, nu se mai supune categoriei cantității. La acest lucru, matematicienii meditează de vreo treizeci de ani. Universitățile și-au schimbat programele de cursuri nu printr-o evoluție lentă ci printr-un salt brusc. Cei ce nu știu că s-a întîmplat un anume eveniment în istoria matematicilor, tot atât de important ca cel de pe vremea lui Galilei — Descartes — Leibnitz — Newton sînt priviți de cei ce știu acest lucru cu respectul la care au un drept netăgăduit bătrîni venerabili, ce trăiesc într-o lume de mult apăsă.

Spus cu violență filozofică sau numai înțeles și fructificat, adevărul cel mare pentru matematicieni este că astăzi nu mai este categoria cantității regulatorul suprem al matematicilor. Locul i l-a luat categoria structurii.

O schimbare atât de mare a cerut aproape 100 de ani.

În primul rînd să nu credem că înlocuirea categoriei cantității prin categoria structurii că fir conducător al matematicilor a scos numărul din matematică. Nu. Lucrul s-a întîmplat așa. Oamenii au pus sute și sute de mii de ani ca să învețe să numere: 2, apoi 3, apoi 4. Sînt popoare care la 5 adorm. Arhimede a scris un tratat să arate că se pot număra și obiecte foarte numeroase. Cit boabele de nisip.

Discret a apărut 1, despre care filozofii eleni spuneau uneori că n-ar fi un număr, ci izvorul numerelor. Pe 0 l-au introdus Arabii. Mulțimea

0, 1, 2, 3, ... ș.a.m.d.

are în ea ceva misterios. Misterul e că numărăm oricît «și așa mai departe». Așa se introduce infinitul.

Cu infinitul s-a sfîrșit. Nu mai puteam număra mai departe. Abia în a doua jumătate a secolului, Cantor a arătat că putem. Sînt două mirări asupra infinitului. Prima: partea nu e mai mică decît totul. Numerele cu soț

0, 2, 4, 6, ... ș.a.m.d.

sînt numai o parte (am zice, jumătate) din numerele naturale; jumătatea cealaltă sînt cele fără soț

1, 3, 5, ... ș.a.m.d.

Dacă le numărăm

0 2 4 ... ș.a.m.d.

1 3 5 ... ș.a.m.d.

vedem că sînt tot atîtea numere cu soț sau fără.

Dar dacă facem numărătoarea așa

0, 1, 2, 3, ... ș.a.m.d.

0, 2, 4, 6, ... ș.a.m.d.

sînt tot atîtea numere cu soț cît sînt la un loc cele cu soț sau fără.

Deci partea poate fi egală cu totul.

A doua mirare. S-ar părea că dacă avem două infinități de obiecte ele au tot atîtea obiecte una și cealaltă: o infinitate. Această afirmație este falsă. Există infinități diferite cantitativ, există mai multe numere transfinite.

Ideea de număr, obișnuit sau sfîrșit, este definită de Cantor cam așa: ceea ce rămîne dintr-o mulțime cînd facem abstracție de natura și ordinea elementelor ei.

O mulțime? Cuvîntul pare misterios de cînd s-a aflat că există în matematici o teorie a mulțimilor. Cuvîntul are însă înțelesul lui obișnuit de totalitate, grupare, colecție, gloată, grămadă, ansamblu.

Ceea ce se poate face printr-un proces de abstracție este să uităm natura elementelor: cuțite sau creioane, găluști sau vapoare.

Pentru a avea ideea de număr, Cantor ne învață să uităm, să facem abstracție, nu numai de natura elementelor ci și de așezarea lor, de ordinea lor.

Aritmetica transfinită, adică teoria numărării mulțimilor infinite decuantifică ideea de număr.

Al doilea grup de idei fundamentale ale matematicii numerice era cel al conceptelor de continuitate, de limită, de aproximare. Pot aproxima un număr dacă mă apropiez de el, adică dacă am un șir de numere care se apropie din ce în ce mai mult de numărul la care mă gîndesc. Aceasta este limita de care se apropie aproximațiile lui. Și proprietățile aceluia număr le cunosc prin felul cum se comportă aproximațiile, dacă aceste proprietăți variază cu continuitate.

Proprietățile care nu se schimbă atunci cînd un corp se deformează continuu, adică fără lîpturi sau tăieturi, s-au numit proprietăți topologice și capitolul ce le studiază numit cîva timp Analysis Situs este numită azi Topologie.

A varia foarte puțin, a avea o variație foarte mică, ideea de mic și de mare, de puțin și de mult, de aproape și de departe, de a te apropia, de a te apropia, de a tinde către o limită, sînt idei cantitative. Totuși, de la începutul ei Topologia dădea teoreme care aveau un caracter straniu, nealocul lor, tocmai prin faptul că ele nu aveau un caracter cantitativ. S-a și vorbit de multe ori că Analysis Situs ar avea un caracter ce pe atunci, pe la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, era numit calitativ. Era ceva curios în faptul că prin mijloace cantitative se demonstau proprietăți cu intenție calificate drept calitative.

Prin 1905 Maurice Frechet, 1912 Hausdorff, 1925 Kuratowski, 1938 A. Weil: a trebuit o treime de secol ca topologia să-și dea pe față caracterul ei net necantitativ.

Idelle de bază ale calculului diferențial și integral: cea de lățală și accelerație — adică de derivată — cea de integrală: lungime, arie, volum, astăzi și ele se încadrează în analiza matematică modernă, abstractă sau generală a cărei guvernare este încredințată

structuri. Dar aceste capitole nu s-au putut dezvolta fără să se stabilească o fuziune între două direcții care acum vreo 30 de ani păreau opuse: matematica continuului: topologia și matematica discretului: algebra. Fuziunea a dat și o algebra topologică și o topologie algebrică.

Algebra, teoria numerelor și geometria algebrică se dezvoltaseră ca studii unor făpturi în întregime absente în opera de cercuare a naturii pe care timp de vreo trei secole o întreprinsese calculul diferențial și integral. Uitase că ideea de grup o găsim în cristalografie. Iar din toată matematica, poate înaintea numărătorii, omul primitiv se desfășurase privind simetria cristalelor, zgîrlind ornamente simetrice, ritmind bătaiele tobelor.

Ritmii și simetria sînt structurile pe care le citește teoria grupurilor, capitol al algebrei. Abstractă și pură algebra devine din ce în ce mai abstractă și mai pură. Dar nu fiindcă era abstractă interesa algebra abstractă. Matematica a fost și va fi de-a pururi abstractă. Asta este meseria ei. Algebra abstractă născută cu Steinitz puțin înainte de primul război mondial și cu Emmy Noether imediat după, felus obsedat același refren, inventat în parte de Hilbert în « Fundamentele geometriei »: să considerăm trei specii de lucruri pe care le vom numi puncte, drepte, plane.

În voic supărătoarea frază citată, Hilbert nu vrea să spună că omul n-a ajuns la ideea de punct, sau de dreaptă, sau de plan în urma unei experiențe de sute de mii de ani. El nu făcea istoria matematicii, ci dădea o definiție la prezent: în această carte cuvintele « punct », « dreaptă », « plan » nu vor avea decât acele proprietăți ce se deduc din definiții. A doua oară, ideea de număr, dar aici amplificată prin cea de mărime, se definea structural, deci era subsumată ideii de structură. De atunci au apărut și « geometrii » cu un număr finit de puncte și altele fără puncte deloc. Geometria, fosta știință a măsurării pămîntului, fosta artă a demonstrației corecte, fostul cîmp de investigație ce se pretau metodelor numerice (geometrie analitică, geometrie algebrică, geometrie diferențială, geometrie integrală) era concepută « ex ovo » ca un sistem de relații, ca o structură. Fraza hilbertiană vroia să spună: obiectele studiate de geometrie nu sînt cele pe care le măsurăm și le numim puncte, drepte, plane după experiența milenară ce o avem despre ele, ci sînt elementele unei mulțimi ce o anume structură: cea indicată de axiome. Tot așa în teoria mulțimilor elementele sînt dezbărate de orice proprietate a lor, alta decât cea dată de axiome. Tot astfel azi în toată matematica.

Oare mecanica și fizica matematică, cu toate ramurile lor, încetează ele să facă obiectul preocupărilor matematicienilor?

Citui de puțin.

Matematica mistică rămîne un capitol al matematicii structurale. Deosebit de important. Cel mai important? Vom avea răbdare. În orice caz ideile ei de temelie sînt gîndite adevărat. Rezultatele matematicii structurale fructifică și matematica clasică și toate științele care lucrează cu o matematică metrică. Înțelegerea fenomenului fizic este mai adîncă.

Curios este că tehnica azi cere o matematică structurală.

În mașinile de calcul electronic digitale numărul nu apare ca rezultat unei măsurări, ci este număr pur.

Această înțelegere a matematicii ca știință a structurilor justifică o muncă mai veche: logica matematică și una mai nouă lingvistica matematică.

Posibilitățile existenței logicii matematice, disciplină ce există dinainte ca matematica să fi intrat sub regia categoriei structurii și a lingvisticii matematice, născută mult după, îi s-a făcut și li se face o obiecție pe care matematica metrică nu o poate înlătura.

Liste fără îndoială că ideea de mărime nu domină logica formală clasică = silogistica aristotelică, nici logica propozițiilor școlii stoice, nici logica matematică modernă. Pentru a o spune altfel: logica nu este fondată pe numeric.

Lingvistica în epoca marilor ei transformări de astăzi ne va duce în mijlocul problemei pe care vrem s-o abordăm.

Filologii și filozofi preamăresc sau hulesc lingvistica structurală. O acuză că ocupându-se de sincronii neglijează diacronia. Noi nu am amănunțit structuralismul matematic decât spre a ne apropia de structuralismul lingvistic. Despre acesta vrem să spunem cîteva vorbe începînd cu una care nu va supăra multă lume: numai pe lingviști. Maro! merit al lingvisticii structurale este că ea alimentează cu lingvistică, lingvistica matematică.

Acost merit îl împarte cu teoria traducerii automate.

Lingviști aduc azi matematicienilor aceeași învinuire pe care le-o aduceau (poate că continuă să le-o aducă) fizicienii. O teorie matematică a unor fenomene fizice fără îndoială că aduce ceva nou: subsumarea lor unor principii generale. Că unele fapte mari pot fi prezise astfel? S-a întîmplat și cu planeta descoperită prin calcul de Le Verrier, și cu propagarea undelor electromagnetice, tot prin calcul întrevăzută; poate și pozitronii au fost detectați înții de teorie; și deplasarea spre roșu și curbarea razelor luminoase în preajma soarelui. Se știe. Se spune.

Ceea ce se uită: teoria ne permite să prevedem întîmplările de toate zilele: fără strălucire dar de o netăgăduită importanță: din cele cîteva determinări (drept foarte exacte), ale poziției unei stele, ale unei planete, ale unei comete, deducem prin calcul toată infinitatea de poziții ale ei de-a lungul vremilor. Din cîteva experiențe făcute cu un oțel în laborator, deducem că un pod va rezista la trecerea a mii și mii de trenuri. Mai puțin spectaculos decât prevederile de zile mari ale teoriei, sînt prevederile cotidiene. Dar nu mai puțin importante.

O teorie matematică în lingvistică ar trebui să servească aceluiași scop: să permită traduceri automate, rezumări automate. Dar pentru a o putea face îl trebuie și lingvisticii matematice timp. Și încredere. Și multă și lungă muncă de apropiere. Aceasta este lingvistica structurală. Este indicația: lingvistica matematică nu se face numai de matematicieni, ci mai ales de lingviști (care știu matematică).

S-a remarcat unii: structuralismul descoperă structuri gramaticale: dar limba este în continuă evoluție. Studiind numai fenomenele sincronice, structuralismul renunță la explicația diacronică a formelor actuale. Devine un catalog. Uită caracterul dialectic al limbii.

Oare asta n-ar aminti paradoxele lui Zenon? Mișcarea neagă existența unei poziții la un moment dat? A transcrie pe înțelesul tuturor mecanica nu e acesta scopul nostru.

A face istoria limbii nu înseamnă a-ți interzice să precizezi: în 1729 limba românească era . . . (urmează descrierea poate lungă, poate foarte lungă); în 1767 era . . . ; în 1792 și așa mai departe. A descrie prezentul nu înseamnă a nu studia tendințele ce se manifestă: în mecanică studiem « iuteala la un moment dat » și « accelerația la un moment dat ». A studia sincronia gramatică înseamnă a face o secțiune în istorie, a studia diacronie: înseamnă a compara mai multe secțiuni: foarte apropiate în timp, ele indică tendințele, destul de îndepărtate, ele dezvăluie schimbările. A putea explica marile schimbări prin cursul istoriei, a da seama de acest flux prin forțele interne și prin cele externe, aceasta înseamnă a înțelege structuralismul așa cum îl înțeleg matematicienii.

Matematica greacă nu putea domina mișcarea; de aceea filozofilor elini li se părea atît de des mișcarea irațională; matematica ultimilor secole nu se ocupă decât de mișcare; nimeni nu mai îndrăznește să-i nege raționalitatea. Aceasta este un bun cîștig. El se integrează în matematica structurală, o dată cu înădărea în această matematică a conceptelor de număr, de funcție, de iuteală — derivata ș.a.

Abia cînd vom cunoaște exact gramatica limbii românești din anul . . . abia atunci vom avea o metodă de a studia gramatica aceleiași limbi din alți ani și comparîndu-le vom avea o gramatică istorică exactă a limbii noastre. Marea dificultate este că cunoașterea trebuie să fie exactă.

Mișcarea recompuși, ca în film. Filozoful ne poate dovedi că nu aceasta este mișcarea. Și poate chiar că nu are dreptate. Este cert că nu către aceasta vrem să mergem ci către găsirea legilor reale ale schimbării limbii: continue cînd este continuă, discontinue cînd sare brusc.

Lingvistica structurală permite însă și acceptarea unui aspect turburător de nou al lingvisticii și al tehnicii: intrarea lingvisticii în strînsă legătură cu tehnica.

Traducerea automată și rezumarea automată permit « controlul prin practică » al teoriei lingvistice. Al celei care este făcută. Asta sperie.

Tehnica calculului cere construcția de limbi noi artificiale. Este în acest fapt ceva ce ne poate delecta ca un roman științifico-fantastic: oamenii, ca să vorbească cu mașinile, sînt siliți să inventeze limbi ce pot fi înțelese de mașină. Sînt mașini care stau, care sînt scoase de pe piață, fiindcă omul n-a creat încă limba în care să se înțeleagă cu ele. Mii de oameni în zeci de centre lucrează la inventarea de limbi noi; cu nume straniu: FORTRAN, ALGOL, COBOL, PLAIN, LIAPAS, ALGEC.

Sînt oare lingviști cei ce lucrează la construcția de limbi noi? Desigur de altă factură. Și dacă nu sînt, oare vor rămîne lingviști izolați în turnul de hîrtie fiindcă crearea de limbi noi, artificiale, pentru dialogul om-mașină, este o ocupație barbară, nedemnă de cei ce simte fluiditatea limbilor naturale? Va rămîne lingvistica în forma vetustă și respectabilă? Nani, nani, pușor.

Dar lingvistica structurală nu este legată de acceptarea formei impietrite. Nici genetica nu este.

Aciții ribonucleici și dezoxiribonucleici diferă mult de gene: ei sînt corpuri chimice definite care aduc din lumea atomilor, moleculelor și valențelor și caracterul lor invariabil și caracterul lor dialectic. Și obediția lor față de cantitate și subsumarea lor categoriei structurii.

Aceeași teorie a codurilor și a informației veghează și la dezvoltarea geneticii și la cea a lingvisticii: caută o descifrare și cel ce scormonește misterele codului genetic și cel al limbii Maya.

Este oare de mirare că matematicianul nu se sperie nici de structuralismul sociologic, nici de cel etnografic? Că nu confundă structuralismul matematicizat cu fixismul unei filozofii permenidizante?

Aici se vede o dificultate introdusă de limbaj. Un cuvînt: structură, poartă cu el tot felul de amintiri și de subînțelegeri.

Am fost întrebat o dată: nu este principiul identității contrar dialecticii? Era să-i răspund: este, pentru cel ce n-a înțeles nici dialectica, nici principiul identității. Că este foarte probabil că omul a trăit zeci de milioane de ani izolat în lumea mobilă anume permanente, asta este altceva. De aceea principiul logic al identității poartă în el amintirea unui principiu de permanență. Acela da, se opune unei dialectici rudimentare. Dar azi? După ce omenirea a învățat de acum două mii de ani și silogistica lui Aristor, și geometria lui Euclid? Și cînd de mai multe sute de ani descrie mișcarea utilizînd principiul identității?

Dar, oricît de frumoase ar fi ele, omul nu poate găsi numai în metafore. Cînd metafora este înlocuită cu modelul, identitatea nu exclude mișcarea, structuralismul nu se opune dialecticii.

Ceea ce nu înseamnă că pentru altceva nu găsește noi metafore. Care și ele se vor încorseta și vor deveni modele. Și așa mai departe.

ION PASCADI

Citindu-l pe Louis Althusser

Încercarea lui Louis Althusser¹ de a stabili, pe baza unei atente cercetări a surselor și evoluției marxismului, filiațiile de idei ce pot fi stabilite între acesta și pozițiile structuralismului ni se pare deosebit de fertilă întrucît ea introduce cu autoritate în dezbaterile internaționale o perspectivă proprie asupra operei lui Marx. Desigur raportarea la structuralism nu poate fi făcută global, acesta din urmă nefiind unitar (lucru precizat chiar de gânditori nemarxiști care subliniază că diferenții săi reprezentanți « nu sînt îmbarcați pe puntea aceleiași corăbii și nu se îndreaptă spre același promontoriu »²), dar străduința de a stabili unele coordonate ale acestui raport este în orice caz utilă.

Inițiativa lui Althusser s-a bucurat de succes cu atît mai mult cu cît ea permitea stabilirea unui dialog direct cu reprezentanții diferitelor orientări structuraliste care se revendicau de asemenea de la Marx, promișind nu numai o riguroasă stabilire a adevărului istoric, ci și conturarea unei perspective științifice asupra numeroase probleme implicate cum ar fi concepția asupra istoriei, sensul și funcțiile ideologiei, înțelegerea corectă a noțiunii de umanism. Cuprinzînd articole despre *Tînrul Marx*, *Manuscrisele din 1844*, *dialectica materialistă*, *marxism și umanism*, *umanismul real*, volumul «*Pour Marx*» pare la prima vedere doar o cercetare istorică a evoluției concepțiilor lui Marx, care de altfel va fi continuată în cadrul culegerii *Lire le Capital*. O analiză mai atentă scoate însă la iveală faptul că precizările istorice, încercările de periodizare a evoluției lui Marx, a influențelor suferite, dincolo de interesul științific real pe care-l prezintă, sînt extrem de bogate în implicații teoretice de cea mai mare actualitate.

O studiere a operei lui Marx « dinîuntru » ei a permis desigur o cunoaștere mult mai profundă și riguroasă a înseși structurii concepției sale, fără ca aceasta să însemne o înfundare a acesteia într-o epistemă unică și irepetabilă, deci fără vîltor — așa cum crede Michel Foucault³ aducînd periculoase elogi « curajoșilor eforturi » ale marxistului Althusser.

În concepția lui Althusser ideile lui Marx nu sînt rupte de istorie ci au aut o evoluție internă, și sînt ulterior dezvoltate în lucrările lui Lenin și a altor gânditori marxiști, astfel că o identificare a poziției sale cu a celor gânditori structuraliști care pun accentul pe atemporalitatea și invarianța sistemelor nu este posibilă.

¹ Louis Althusser, *Pour Marx*, François Maspero, Paris 1966.

² Jacques Lacan en parle tout de même à Gilles Lapouge, *Le Figaro littéraire*, Jeudi 29 décembre 1966.

³ Vezi în acest sens și studiul lui Sylvie de Bon, *Un positivisme désespéré: Michel Foucault, Les Temps Modernes*, No 248, Janvier, 1967.

Nu e mai puțin adevărat însă că, după cum remarcă în mod justificat și Cesare Luporini¹, reducerea extremă de către Althusser a influenței hegeliene asupra lui Marx, părerea după care între operele lui de tinerețe (1840–1844) și cele de maturitate ar exista o ruptură radicală, ca și afirmațiile după care revoluția teoretică săvârșită de Marx s-ar reduce la trecerea de la filosofie la studierea structurilor economice ale capitalismului în secolul al XIX-lea, oarecum separat de evoluția concepțiilor și pozițiilor sale politice, sînt discutabile. În realitate, după cum subliniază numeroși cercetători (Adam Schaff, Roger Garaudy, Galvano della Volpe, A. Ulbo, L. Pajitnov), deși trecerea de la democrașismul revoluționar și concepția filosofică influențată de Hegel și Feuerbach către comunismul științific și materialismul dialectic marchează un salt calitativ, ea nu rupe total firul care-l lega de concepțiile sale anterioare. O concepție nouă nu se naște decît rareori prin distrugerea tuturor elementelor de la care a pornit, a nega dialectic nu înseamnă a desființa, iar mutarea centrului de greutate al preocupărilor asupra unui alt domeniu (economie politică) nu a presupus, în cazul lui Marx, contestarea valorii celulei (filozofia).

De altfel că nu este așa o dovedește însăși istoria de decenii a marxismului, faptul că autorul *Capitalului* n-a încetat o clipă să colaboreze de aproape, să revadă și să scrie chiar părți ale lucrărilor filosofice ale lui F. Engels (*Anti-Düring, Dialectica naturii*). Și apoi, dacă în lucrările de economie politică, concepțiile filosofice ale lui Marx nu apar explicit decît în cîteva rînduri, ele există implicit și sublinierea lor de către Lenin constituie în acest sens o prețioasă indicație. După cum o demonstrează lucrări ca cea a lui Rozental² închinată problemelor filosofice ale *Capitalului*, chiar dacă aici nu poate fi găsită o expunere organică a dialecticii, ea este prezentă în toate analizele istorice, economice, pe care Marx le face. După cum remarcă și Galvano della Volpe, «acestea implicau o logică dialectică totalmente diferită de cea hegeliană sau idealistă în genere»³.

Cercetarea evoluției lui Marx în perioada 1845–1857 – denumită de Althusser perioadă de «maturizare» – este și ea o mărturie a faptului că apariția și dezvoltarea sistemelor filosofice nu poate fi privită doar prin prisma discontinuității, că cercetarea sincronică a structurilor unei gândiri trebuie integrată în analiza diacronică a evoluției acesteia într-o epocă dată. Din acest punct de vedere nu cred deci că Althusser are dreptate în critica globală, pe care o face autorilor numărului special al revistei *Recherches internationales à la lumière du marxisme* închinat *Tinărului Marx* atunci cînd afirmă că ei pornesc de la o «teologie teoretică», de la «autoînțelegibilitatea ideologiei» acuzîndu-i că au efectuat o «lecție orientată» (p. 53). Desigur apelul la rigoare, pentru a nu confunda etapele evoluției gândirii lui Marx este justificat, dar după cum arătam în recenzia⁴ aceleiași reviste, concepția marxistă nu apare inițial ca o clădire gata finisată, ci ca una care se construiește.

Pe această bază înțelegerea operelor de tinerețe ale lui Marx nu poate fi făcută în sine, ruptă de ansamblul concepției sale care constituie un tot ale cărui etape, chiar dacă se structurează diferit, nu se izolează și nu se contrapun.

Făcînd aceste rezerve cu privire la aprecierile lui Althusser în legătură cu evoluția lui Marx, regretăm că filosoful francez n-a aplicat cu consecvență propriul său principiu metodologic de studiere a ideologiilor, ceea ce ar fi evitat unele interpretări forțate: «Trebuie deci – scria el – să punem unei ideologii întrebarea întrebărilor ei, pentru a înțelege, la acest nivel intern, sensul răspunsurilor sale. Dar această problematică este ea însăși un răspuns nu numai la propriile ei întrebări-probleme interne, dar și la

problemele obiective puse de timpul său ideologic» (p. 64). O asemenea analiză ar fi evidențiat faptul că evoluția gândirii lui Marx nu a fost condiționată doar de adoptarea tineretă a unei alte structuri, ci de necesitățile vieții sociale, ale luptei politice, care amănă cercetarea științifică a structurilor orînduirii capitaliste, fără a nega prin aceasta patosul ideologic-politic care conducea la această înțepîndere: situarea pe pozițiile proletariatului. Am vrea să remarcăm în acest sens că de multe ori interesante și prețioase nu sînt atît concluziile și răspunsurile pe care Louis Althusser le dă pe baza interpretării textelor marxiste, cît mai ales întrebările și principiile metodologice după care se conduce.

CONCEPTUL DE ISTORIE

Un interes deosebit îl prezintă concepția lui Louis Althusser asupra conceptului de istorie. Ridicîndu-se în mod justificat împotriva istoricismului facil, după care oamenii sînt exact așa cum îi cere momentul istoric, și afirmînd că în realitate ei fac istoria fără să o știe, Althusser nu observă însă – după cum remarcă pe bună dreptate Sartre – că «există o contradicție permanentă între structura practico-inertă și omul care se descoperă condiționat de ea. Fiecare generație, la în raport cu aceste structuri, o altă distanță, și tocmai această distanță permite schimbarea structurilor înseși»⁵.

Este adevărat că dintr-un anumit punct de vedere omul este produsul structurilor acționînd în numele ei și pierzînd «controlul» asupra relațiilor care s-au constituit istoricește, pe de altă parte însă posibilitatea lui de intervenție în modificarea ei nu a lipsit niciodată, nici chiar atunci cînd omul necunoscînd legile obiective de dezvoltare acționa spontan în virtutea lor. Capacitatea de a domina (chiar numai parțial) această structură a stat la baza tuturor revoluțiilor sociale, iar ea este cu atît mai mare cu cît interrelațiile și sensurile evolutive ce se degajă devin conștiente, ca rod al unei cercetări științifice.

Sub raport metodologic este evident că cercetarea unei structuri istorice poate presupune – pentru analiză – o anumită izolare, în așa fel încît istoria să apară ca o altitudine de structuri paralele care trebuie, pentru a fi bine înțelese, să fie interpretate din interiorul lor. Aici de altfel concepția lui Lévi-Strauss după care «ceva ce poate fi adevărat din interiorul unei culturi și din punctul de vedere acestei culturi nu mai este adevărat cînd încercăm să-l analizăm dinafară»⁶ se întîlnește nu numai cu Althusser, dar și cu Sartre și este în concordanță cu opinia lui Marx. Problema este însă de a avea o dialectică înțelegere asupra unității sincroniei cu diacronia, astfel desprîndu-se nu numai structura unei societăți date, ci și sensurile evoluției ei.

Afirmînd că o atare poziție ține de concepția hegeliană asupra timpului⁷, Althusser se va ridica în mod eronat împotriva «preținsei istoricități a marxismului», abătîndu-se de la dialectica discontinuității și continuității. Este adevărat că orice societate se prezintă ca o structură, că «realul este structura cunoscută sau de cunoscut» (p. 257) cum spune Althusser și că în interiorul acesteia – din necesitățile analizei – pot fi decupate ansambluri semnificative, grupuri de existențe relativ omogene. Acesta este cazul de pildă al raporturilor economice, al relațiilor de rudenie, al limbii sau al faptelor estetice. O analiză sumară dovedește însă că nu e cu puțință să oferim o falsă atemporalitate diverselor structuri, cînd acestea au apărut, s-au constituit, într-un anumit moment istoric al unei evoluții diacronice și, ca atare, un formalism anistoric

¹ Cesare Luporini, *Teoria e campo ideologico*, Rinscisa, 27 gennaio 1967, p. 17.

² H. Rozental, *Vaprosul dialektiki v Kapitala Marksia*, Moskva, 1955.

³ Galvano della Volpe, *Dialectica in luce*, Rinscisa, 17 feb. 1967, p. 49.

⁴ Vezi *Lupta de clasă* nr. 5 1961.

⁵ Jean-Paul Sartre répond, *L'Arc*, nr. 30 p. 93–94.

⁶ Cf. Lévi-Strauss – în actualul număr p. 76.

⁷ Louis Althusser, *Esquisse du concept d'histoire*, *La pensée* nr. 121, juin 1965.

nu poate fi susținut decât în anumite limite precise ale analizei. Lucrul acesta este recunoscut și de Jean Starobinski¹ care arată că substanța immanentă a operei depășește substanța relației dintre elementele ei, dar tensiunea acesteia depinde de un vector istoric. Desigur fenomenele structurate pot fi cercetate sub raport metodologic separat, chiar dacă ele nu corespund într-un totuși realității, mult mai bogată și mai complexă în interrelații decât schema ei. După cum remarcă însă pe bună dreptate Lucien Sebag, «unele versiuni structurale, fie sincronice, fie diacronice asupra diferitelor fenomene îi corespunde o versiune istorică»².

Cercetarea concepției lui Marx asupra istoriei este semnificativă în acest sens și *Capitalul* reprezintă o admirabilă replică adresată economiei politice clasice a lui Adam Smith și David Ricardo pentru care categoriile economice de avere, diviziune a muncii, credit, bani erau eterne și imuabile, când în realitate ele sînt produse istorice și temporare. Pentru a ajunge la structurile abstracte din *Capitalul*, Marx a străbătut după cum se știe un imens material istoric concret și numai necesitățile de analiză l-au condus la ceea ce Althusser numește «minuirea structurilor abstracte ale sistemelor, independent de validitatea lor» (p. 82), «invarianța structurilor» (p. 215) etc. Este adevărat că o asemenea abordare este prezentă la Marx și ea facilitează enorm înțelegerea totalului structurat prin intermediul unor categorii simple, dar această simplitate este obținută prin ridicarea de la abstract la concret, iar invarianța unei structuri la un moment dat este condiția transformării ei în decursul devenirii istorice. Este dar însă că atunci cînd Marx face disecția producției de mărfuri ajungînd la structura ei cea mai simplă, marfa, această operație de analiză este făcută cu scopul ca apoi să poată fi reconstituit sintetic totuși care a fost descompus și căutate sensurile și legile evoluției sale. De altfel și Louis Althusser sublinia că «simplicitatea nu este originară; dimpotrivă întregul structurat este cel care dă sens categoriei simple sau care, la capătul unui îndelungat proces și în condiții excepționale, poate produce existența economică a anumitor categorii simple» (p. 201). Istoria este deci pentru el «realul concret», cu grija de a nu amesteca istoria care antrenează după ea «noțiunile», cu cunoașterea transitorică a acestei realități și această poziție, chiar dacă prezintă riscul unui oarecare pozitivism după cum arată Michel Amiot³, nu poate fi identificată — cum face Sartre — cu poziția lui Foucault, care este subordonată unei discontinuități totale, care face diversele structuri incommunicabile între ele.

IDEOLOGIE ȘI ȘTIINȚĂ

Discutînd despre concepțiile lui Louis Althusser privitoare la ideologie trebuie să facem dintr-un început precizarea că el se referă — fără a face însă distincții necesare — doar la un sens al termenului și anume la cel prezent în operele de tinerete ale lui Marx și Engels, după care ideologia reprezintă o reflectare mistificată și denaturată a realității. În realitate chiar în operele de mai tîrziu ale lui Marx, Engels, Lenin și în uzanța comună există după cum remarcă și Jean Suret-Canale⁴ și un al doilea sens al noțiunii care desemnează totalitatea sistemelor de idei și reprezentări ale unei societăți date, cuprîndînd deci estetica, morala, dar și știința propriu zisă, politica, dreptul. Lucrările de maturitate ale lui Marx, cele pe care Althusser le consideră reprezentative pentru adevăratul marxism, îndeosebi celebra *Introducere la critica economiei politice* scrisă în 1859 folosesc termenul de ideologie tocmai în acest al doilea

sens, integrîndu-l raportului dintre bază și superstructură: «O dată cu schimbarea bazei economice are loc, mai încet sau mai repede, o revoluționare a întregii uriașe superstructuri. Atunci cînd cercetăm asemenea revoluționări, trebuie să facem întotdeauna o deosebire între revoluționarea materială a condițiilor economice juridice, politice, religioase, artistice, într-un cuvînt formele ideologice (subl. ns.) în care oamenii devin conștienți de acest conflict și îl rezolvă prin luptă»⁵.

Desigur patosul antispectacul al lui Althusser este întreguțal justificat și în acest sens combaterea ideologiei (luată în prima ei accepție) este bine venită. În această accepție între ideologie și știință există într-adevăr o opoziție, iar evoluția gîndirii lui Marx s-a eliberat de toate reprezentările mistificate, iluziile, concepțiile idealiste. Din păcate însă Althusser, vorbind indistinct, și făcînd abstracție de cea de-a doua accepție a noțiunii de ideologie, de fapt cea mai răspîndită și avînd o valoare de necontestat — o opune științei. În concepția lui ideologia este un sistem de reprezentări care în cea mai mare măsură nu au nimic de-a face cu «conștiința», ele se impun ca structuri imensei majorității a oamenilor fără a trece prin conștiința lor. După cum spunea el, «ele sînt obiecte culturale percepute-acceptate-suportate și ele acționează funcțional asupra oamenilor printr-un proces care le scapă» (p. 239—240).

Fără îndoială asemenea situații sînt reale și ele marchează momentele în care omul nu reușește să depășească structura care îl domină, acționînd spontan dar, paralel cu acestea, îndeosebi în epoca contemporană un spor de luciditate și înțelegere a locului indivizilor sau grupurilor sociale în cadrul structurilor de ansamblu este evident, ceea ce duce la creșterea posibilității lor de intervenție activă. De altfel nici Althusser nu neagă faptul că ideologia există și va continua să existe în societatea comunistă (acum el trece pe nebagate de seamă la cel de-al doilea sens al noțiunii întrucît se referă la artă, morală, filosofie etc.), dar în orice caz îi acordă un rol subordonat, considerînd că problemele reale nu le poate rezolva decât știința. O asemenea ierarhie a valorilor culturii spirituale nu ni se pare întemeiată întrucît unitățile ierarhiei nu sînt de fapt comparabile și ea nici nu este utilă, cu atât mai mult cu cît, în actuala perioadă de dezvoltare a științei și tehnicii, influențele unei atitudini pragmatice nu numai în teorie, dar și în modul de gîndire al oamenilor în viața curentă se fac simțite. Înșiși Althusser face precizarea că «ideologia (ca sistem de reprezentări de masă) este indispensabilă oricărei societăți pentru a forma oamenii, a-i transforma și a-i face în stare să răspundă exigențelor condițiilor lor de existență» (p. 242). Am adăuga că, pentru a putea face asta, ideologia trebuie să fie ea însăși științifică și să posede nu numai o funcție «practico-socială» cum crede Althusser, ci și una teoretică, de cunoaștere.

Dacă gînditorul francoz opune ideologia științei considerînd că cea dintîi este abia treapta primară pentru cea de a doua, el nu va nega însă posibilitatea unei cercetări științifice a ideologiei. Principiile anunțate de dinșul în acest sens sînt de cel mai mare interes metodologic și prezentarea lor succintă mi se pare extrem de utilă. În primul rînd — arată el — orice ideologie trebuie considerată ca un tot, unificat intern prin problematica sa proprie, în așa fel încît nu poate fi extras nici un element fără a-l altera sensul. Sensul acestui tot depinde nu de un adevăr diferit de ea, ci de raportul său cu cîmpul ideologic existent cu problemele și structura socială care o susține și pe care le reflectă. Principiul motor al dezvoltării unei ideologii singulare nu rezidă deci în sinul ideologiei înșei ci în afara ei, dincolo de ideologia particulară: autorul ei ca individ concret și istoria efectivă care se reflectă în această dezvoltare individuală conform legăturilor complexe ale individului cu această istorie. Un asemenea mod de a cerceta ideologia asigură într-adevăr rigoare și exactitate opunîndu-se specu-

¹ Jean Starobinski, *Notă chestia: Structuralism și critica. II. Săgătorie 1965*, p. XX.

² Lucien Sebag, *Istoria și structura, Ideologie et réalité, Les Temps Modernes*, nr. 195, Aout 1962, p. 295.

³ Michel Amiot, *La relativisme culturaliste de Foucault, Les Temps Modernes*, nr. 241, Janvier 1967.

⁴ Jean Suret-Canale, *Marxisme et humanisme La nouvelle critique* 172, Fevrier, 1966.

⁵ Marx, Engels, *Opere* 3. Ed. politică, 1962, p. 9.

lației sterile, aproximațiilor și analogiilor simpliste ca și subiectivismului care se infil-trează adesea și, din acest punct de vedere, nu poate fi decât salutat și însușit. Nu este mai puțin adevărat însă că, în strădunia de a lega strâns ideologia particulară de cîmpul ideologic și relațiile ideale pe care le exprimă, există riscul de a se pierde din vedere faptul că există și o autodezvoltare a lumii ideilor, că în afara factorilor determinanți, esențiali, intervine și un anumit coeficient de subiectivitate, legat de structura intimă a personalității autorului ideologiei analizate, ori aceste elemente trebuiesc adăugate pentru a obține o imagine corespunzătoare. În orice caz apelul la maxima rigoare posibilă nu trebuie nesocotit.

SENSUL UMANISMULUI

Cele mai multe comentarii le stîrnește desigur poziția lui Louis Althusser în legătură cu sensurile noțiunii de umanism. Pornind de la ideea lui Marx că în analiza lui asupra capitalismului el ține seama de structura lui obiectivă și nu de la consi-derente sentimentale cum ar fi mila, indignarea în fața nedreptății, dorința de a îmbu-nățași situația omului (în mod evident subiective), Althusser ajunge să susțină că filosofiei marxiste i-ar fi propriu un « antiumanism teoretic » (p. 237). Această afirmație se întemeiază la Althusser pe critica ascuțită pe care Marx o făcea în *Ideologia germană* teoriilor despre o « esență umană » abstractă, despre om în general și evident o asemenea înțelegere speculativă a umanismului este străină marxismului. Combătînd însă ideea unui « om abstract » Marx sublinia că în realitate există indivizi concreți, aparținînd unor grupuri și clase sociale definite, ori tocmai pe această bază trebuie încercat conceptul de umanism. După cum arăta el criticîndu-l pe Feuerbach acesta « se menține în domeniul teoriei și consideră pe oameni nu în conexiunea lor socială dată, nu în cadrul condițiilor lor de viață existente, care au făcut din ei ceea ce sînt — fără să mai vorbim de acest fapt, el nu ajunge nicodată pînă la oamenii reali, activi, ci se oprește la abstracția „om“ »¹.

De asemenea, după Althusser, termenul de umanism socialist ar fi impropriu întrucît s-ar baza pe o inegalitate teoretică reunind un termen ce ține de domeniul ideologiei (în sensul discutat în paragraful anterior), umanismul, cu un altul ce ține de domeniul științei, socialismul (p. 229). Observăm aici o confuzie evidentă de planuri, nu lipsită de consecințe atît teoretice cît și practice.

Întemeietorii marxismului au subliniat într-adevăr în nenumărate rînduri că demonstrația lor pornea nu de la considerente subiective, de la dorințe și proiecte ideale cum se întîmpla acest lucru la socialiștii utopici, ci de la o analiză obiectivă a esenței și structurii societății capitaliste, de la tendințele logice ale dezvoltării acesteia. A recunoaște și a sublinia patosul antispeculativ al marxismului nu înseamnă însă nici-decum anti-umanism teoretic, pentru că cercetarea științifică a capitalismului presupunea implicit o concepție despre om, despre destinul lui, iar în spatele disecției lucide a unei orînduirii se poate descifra cu ușurință o atitudine pasionată, bazată pe un umanism profund, care pentru prima dată în istorie căpăta un caracter profund științific. După cum arăta Michel Simon, introducerea termenului de « anti-umanism teoretic » nu putea decât să încurce lucrurile, iar Louis Althusser care « a vrut să amintească în mod convingător că marxismul pe plan teoretic (și aceasta atrage după sine nenumărate consecințe practice), nu este o simplă continuare a filosofiei care, precum Kant sau Fichte, se întemeiază pe o idee abstractă și speculativă asupra esenței umane » ar fi făcut mai bine să scrie că « marxismul nu este o antropologie specu-

lativă »². În acest sens trebuie deci subliniat cu toată tăria — după cum o fac majoritatea filosofilor marxști — că « marxismul este un umanism »³, că el presupune intervenția activă a omului în transformarea propriului său destin, deoarece « dialectica marxistă și umanismul marxist nu au nimic comun cu tabloul idilic al realizării de la sine a valorilor »⁴, iar înțelegerea marxismului « numai ca o « metodologie a inițativei istorice » înseamnă a-l reduce unilateral la unul din aspectele sale »⁵.

În înțelegerea poziției lui Althusser trebuie să ținem seama de faptul că acesta militînd — din păcate printr-o formulare nefericită și confuză — pentru o abordare concretă și științifică a realității, nu va nega existența și chiar necesitatea istorică a umanismului. După cum arată el, « recunoașterea acestei necesități nu este pur speculativă. Numai pe aceasta își poate întemeia marxismul o politică privind formele existente, care ar fi ele: religie, morală, artă, filosofie, drept și umanismul însuși în primul rînd » (237). De asemenea, nu putem să nu fim de acord cu grija gînditorului francez că problemele reale ale organizării formelor vieții economice, politice sau individuale ale membrilor societății socialiste trebuie rezolvate prin ele însele și nu prin simplul apel la lozinci sau intenții, ceea ce nu negă însă caracterul științific al concepției umanis-mului socialist care stă la baza acestor rezolvări. Acceptăm rigorea teoretică pentru care pledează Althusser, dar nu credem, ca unul dintre adepții săi, că « în definirea umanismului mai mult decît rațiunea, predominantă ar fi pasiunea, sentimentul »⁶. O concepție multilaterală, străină de îngustime, este singura corespunzătoare opinii-ului-se atît unei atitudini lipsite de stringență logică a conceptului cît și de tensiunea profund umană a afectelor. Cercetarea structurii orînduirilor sociale se împletește astfel strîns cu poziția umanistă în numele căreia are loc analiza.

¹ Michel Simon, *Pour un travail toujours plus fecond sur des bases théorétiques toujours mieux assurées, Les Cahiers du communisme*, 5/6, 1966, p. 123.

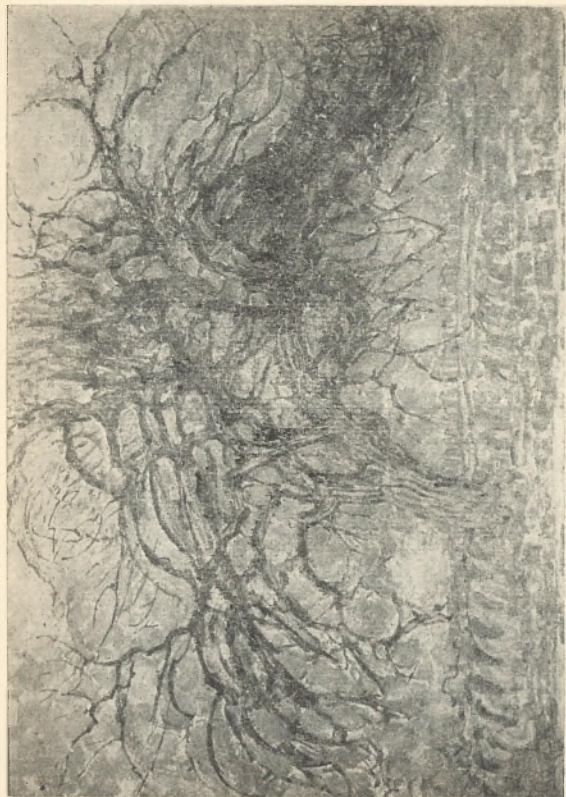
² Adam Schaff, *Marxismus und das menschliche Individuum*, Europa Verlag, Wien, Frankfurt, Zürich, 1965, p. 221.

³ C. I. Gulian, *Problematika omului (Eseu de antropologie filozofică)* Ed. politică Buc. 1966, p. 159.

⁴ Lucien Sève, *Pour un développement créateur du marxisme, Cahiers du communisme* 5/6 1966, p. 98.

⁵ Jéau Ibarola, *À propos de l'humanisme: théorie et empirisme, La nouvelle critique*, 171 Décembre 1965, Janvier 1966, p. 82.

¹ Marx, Engels, *Opere* 13, Ed. politică Buc. 1962, p. 45

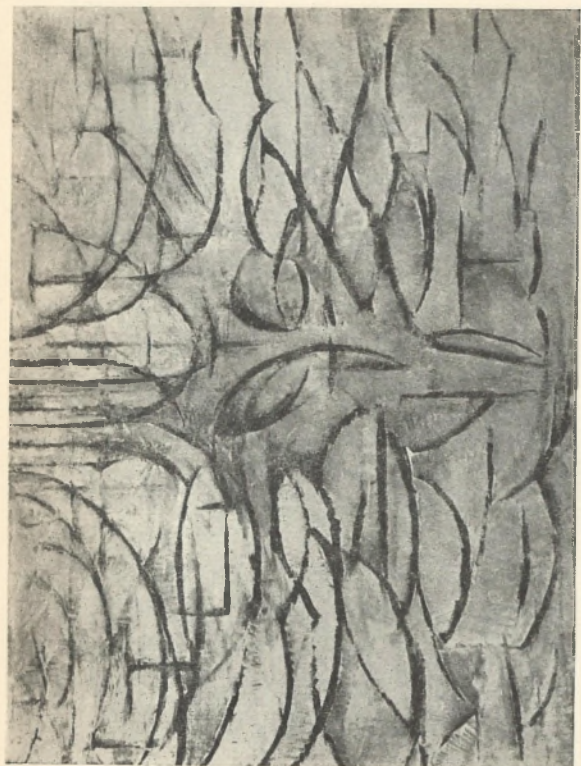


Copacul roșu

MONDRIAN



Copacul argintiu



Marul în floare

Structuralismul în istoria și critica literară

CONSTANTIN MĂCIUCĂ

Precursori

Formalismul rus deschide în critica literară mondială seria cercetărilor structuraliste care s-au intensificat puternic în ultima vreme. Deși orientările structuraliste mai noi s-au îndepărtat de profilul labil al formalismului rus, acesta a continuat să rămână în atenția criticii, atât prin înflorirea decisivă avută asupra dezvoltării Cercului lingvistic de la Praga, cât și prin activitatea lui Roman Jakobson care a fost nu numai un promotor al curentului, ci a contribuit în ultimele decenii în largă măsură la dezvoltarea ideilor acestuia. Publicarea amplului studiu monografic *The Russian Formalism* (1955) semnat de Victor Ehrlich — care deși manifestă un evident respect față de maestrul său Roman Jakobson, nu evită nici obiecțiile critice, unele remarcabile — a îndreptat încă o dată atenția asupra începuturilor structuralismului. Recent a fost editată la Paris sub titlul *Théorie de la littérature*, o culegere de lucrări cu caracter programatic ale principalilor exponenți ai formalismului rus: V. Șklovski, R. Jakobson, H. Ichenbaum, I. Tîlianov, B. Tomașevski, O. Brik, V. Propp, schițând istoria scurtă, dar întempestivă a Opoiazului și delimitându-i principiile metodologice.

Formalismul rus s-a dezvoltat între anii 1915—1930, promovat de Cercul lingvistic din Moscova și mai ales de Opoiaz (Societatea pentru studierea limbii poetice), fondată la Petersburg (1917). Principalii protagoniști ai grupării sînt de formație lingvistică (V. Șklovski, Roman Jakobson, iar ceilalți au o solidă pregătire de specialitate), lingvistica prin două puternice centre de iradiere: J. A. Baudoin de Courtenay (profesor la universitățile din Kazan și Petersburg, printre altele) și F. de Saussure (profesor la universitatea din Geneva) fiind punctul de plecare al structuralismului în critica literară. Aceasta explică de ce principală preocupare a formalismului rus — cel puțin pentru prima perioadă — a constituit-o poezia și studierea limbii poetice. Evident influența lui Baudoin de Courtenay se detectează autoritar la începuturile mișcării (în deosebi la Șklovski), în timp ce înflorirea lui de Saussure (distincția între *le signifié* și *le signifiant*) se deslășește în operele mai tardive, în special ale lui Jakobson și Tîlianov.

Formalismul rus irumpe impetuos, profund protestatar — și ca orice debut cu excese pe care ulterior le-a amendat — ca o reacție împotriva simbolismului pentru a elibera poezia « de teoriile subiectivismului estetic și filozofic și a o aduce pe calea studiului științific al faptelor » (Ichenbaum). Formaliștii s-au revendicat ca exponenți ai pozitivismului care, erijîndu-se în repudiatori ai speculațiilor, transferă cercetarea literară pe solul ferm al investigației științifice. Considerînd că factorii sociali și

psihologici nu înlesnesc abordarea sistematică a creației literare, evitau luarea în considerare a acestora, arătându-și exclusivistă atenția asupra structurii intrinsecă a operei, privită ca o entitate. Coexistența operei literare cu o anumită ambianță socială era considerată (evident eronat) fortuită, între cei doi factori neexistând un raport notabil: « Mai ales asupra acestui punct formalisti se deosebesc de predecesorii lor: după ei, opera nu se poate explica nici pornind de la biografia scriitorului, nici de la analiza vieții sociale contemporane » (Eichenbaum). Formaliștii pledau pentru autonomizarea literaturii de « seriile » culturale, pentru eliberarea ei de orice principii filozofice sau estetice. Singurul scop al teoriei literare ar fi studiul fenomenului literar în elementele lui specifice. Scopul formalistilor ocolia pedant acele zone ale literaturii organice atașate de viața socială ca reportajul sau memorialistica, fixându-se doar asupra operelor de ficțiune.

Respingând relația dialectică fond-formă, refuzând să vadă în formă organizarea unui conținut, adepții Opoiazului și-au construit sistemul metodologic redefinind conceptul de formă — fundamental pentru orice explicație ulterioară — înțelegând ca o unitate concretă, integrată și dinamică. Forma își creează astfel propriul ei conținut în afara oricărei alte corelații. Elementele componente ale operei nu au valoare egală, unitatea formei nu este rezultatul adăririi mecanice, ci rezidă în sudarea tuturor părților constituente de către un factor dominant care le subordonează, le integrează printr-o anumită funcție proprie. Forma trăiește și se definește prin funcția ei literară. (Ideea de funcție este preluată de formalisti din concepția lingvistică a lui Baudouin de Courtenay care consideră că valoare de fapt lingvistică nu are decât elementul ce îndeplinește o anumită funcție, de opoziție, relație, etc.). Formele și funcțiile alcătuiesc sisteme — fiecare operă de artă fiind un sistem de procedee dinamice integrate (Tomasevski, Šklovski, Tînianov), iar sistemele omogene se înscriu în serii: seria literaturii, de pildă, delimitată în raport cu seriile altor zone culturale (muzică, arte plastice, etc.), politice, etc. Deși formaliiștii ruși nu explorează insistent noțiunea de sistem — recte de structură — și nu determină clar factorii unificatori ai acestuia, ei au meritul de a contribui într-o largă măsură la reactualizarea noțiunii, în sensul în care a fost ea adoptată de structuralism.

Formaliștii ruși au redus, așadar, sfera criticii la examinarea funcțională a procedeeelor stilistice de la cuvânt — care se autonomizează nu numai față de vorbirea curentă, ci și față de text — până la elementele stilistice complexe (subiect, personaj, etc.). Înțelegerea importanței pe care o are funcția procedeeului literar în teoria formalistă este posibilă numai prin explicarea altor concepte fundamentale, aflate într-o strânsă conexiune: *automatizarea, singularizarea, motivarea*.

Marcind distincția dintre « imaginea ca mijloc practic de a gândi » și « imaginea poetică », mijloc de a produce impresii de mare intensitate emoțională, rezultatul unei operații de abstractizare, Šklovski subliniază faptul că amândouă sînt supuse în cadrul procesului percepției unei ineluctabile uzuri, se automatizează, în sensul că devin simboluri ale obiectelor, pentru a le întui sensul nu mai este nevoie de a le gândi și vedea în ansamblul lor, fiind recunoscutibile după câteva sumare trăsururi, uneori după o singură trăsătură. Automatismul, indispensabil pentru gândirea curentă, este nociv pentru artă al cărei rol este tocmai de a-l distruge, restituind obiectului potențialul expresiv. Pentru a birui inerțiile habitudinii este nevoie de *deformarea* obiectului pentru a seduce privirea să-l scruteze atent. Limbajul poetic se constituie prin abateră intenționată de la normele uzuale, prin descoperirea unor noi formule de organizare, surprinzătoare prin ineditul lor, necesitînd un efort sporit de cuprindere și înțelegere. Este procedeeul *singularizării*, sintetizat de Šklovski în aceste rînduri: « Și iată că pentru a da senzația de viață, pentru a simți obiectele, pentru a face sensibilă căpița este piatră, există ceea ce se numește arta. Scopul artei este de a da senzația

obiectului ca viziune, nu ca recunoaștere: procedeeul artei este procedeeul singularizării obiectelor, iar procedeeul constă în obscurizarea formei, în sporirea dificultății și a duratei percepției. Actul percepției în artă este un scop în sine și trebuie să fie prelunge-rit, într-un mijloc de a simți ceea ce obiectul poate deveni, ceea ce este « devenit » nu mai este important pentru artă. Singularizarea se realizează prin transferarea obiectului din seria semantică specifică într-o altă sferă semantică, prin extragerea lui din contextul obișnuit, integrându-l într-o configurație inhabituală, care-i oferă posibilitatea unei explorări emoționale fertile.

Motivarea este conceptul care explică organizarea materialului într-o anumită formă literară și determină rolul diverselor procedee în structura operei. Motivarea este delimitată de Tomasevski « drept sistemul procedeeelor care justifică introducerea motivelor particulare și a ansamblurilor lor ». S-a acordat o mare atenție definirii pe bază comparativă a motivului literar, determinarea motivelor stilistice dinamice și statice, a leit-motivului, precum și studierii celorlalți factori stilistici ca făcând (ansamblul motivelor în succesiunea lor cronologică), subiectul (succesiunea motivelor în opera literară), procedeeul măști, etc. În analiza consacrată *Montalei* lui Gogol, cuprinzînd multe observații pertinente, Eichenbaum consideră că remarcabilă noutate este motivată exclusiv prin procedeeul stilizării grotesci.

Pentru orice structuralist noțiunile *sincronie* și *diacronie* sînt fundamentale. Unele grupări (școala lingvistică descriptivă) au absolutizat structurile sincronice, tăind orice legătură cu diacronia (evoluția). Formaliștii ruși nu au separat factorul sincronie de cel diacronic, în poziția lor se desfacează, de pe o parte, influența lui Veselovski, care acordase o mare atenție problemelor evoluției literare, iar pe de altă parte a lui Baudouin de Courtenay, care nu separa structura statică a limbii de dinamica ei, considerînd dimpotrivă aspectul sincronie ca o formă specială a evoluției. Concepția lui Baudouin de Courtenay în această problemă o regăsim în formarea lui I. Tînianov și I. Jakobson, sintetizînd poziția Opoiazului: « Știința diacronică a reformulat la rîndul său noțiunea de aglomerație mecanică a fenomenelor pe care știința sincronă a înlocuit-o prin noțiunea de sistem, de structură. Sincronismul pur se dovedește acum o iluzie: fiecare sistem sincronie conține trecutul și prezentul său care sînt elemente structurale inseparabile ale sistemului... Opunînd sincronia față de diacronie, se opune noțiunea de sistem noțiunii de evoluție; ea își pierde importanța de principiu pentru că noi recunoaștem că fiecare sistem ne este în mod obligatoriu prezentat ca o evoluție și că, pe de altă parte, evoluția are în mod inevitabil un caracter sistematic ».

Idolul accepțiunii date operei de artă ca sistem autonom, formaliiștii ruși au repudiat accepțiunea clasică a istoriei literare pe motiv că se ocupă de « geneza fenomenelor literare », ignorînd « evoluția literară » (Tînianov), concept-o ca « succesiunea dialectică a formelor »: « Noi studiem istoria literară în măsura în care are un caracter specific și în limitele în care ea este autonomă și nu depinde direct de alte serii culturale » (Eichenbaum). Detășată de factorii sociali și psihologici, « în afara noțiunilor de progres și de succesiune naturală a mișcărilor literare » (Eichenbaum), istoria literară se reduce la o istorie a genurilor literare, a sistemelor de procedee, a modificării funcției mijloacelor de expresie. Succesiunea formelor literare nu este dictată de imperativul unor conținuturi, ci se explică prin tendința spre noutate a literaturii (« Noua formă nu apare pentru a exprima un conținut nou, ci pentru a înlocui vechea formă care și-a pierdut caracterul estetic » — Šklovski). Noțiunea fundamentală a evoluției literare devine aceea de substituție a sistemelor așa cum precizează I. Tînianov: « Dacă admitem că evoluția este o schimbare a raportului între termenii sistemului, adică o schimbare a funcțiilor și elementelor formale, evoluția este o substituție de sisteme. Aceste substituții păstrează de-a lungul epocilor un ritm lent sau sacadat, și ele presupun nu o reînnoire și o îmbunătățire bruscă și totală a elementelor formale, dar crearea unor noi

funcții a acestor elemente formale. Istoria literară este studiată numai ca succesiune a formelor literare, prezidată de o dialectică a formelor și funcțiilor, reducibilă după terminologia formalistă la motivarea artistică. Istoria literaturii ar fi în ultimă instanță istoria motivațiilor artistice.

În special din ultima etapă a Opoiazului s-a încercat să se stabilească o relație între seria literară și fenomenul social-cultural (« Istoria literaturii sau a artei este în mod intim legată de celelalte serii istorice » — Tîniianov — Jakobson). Relația este luată în considerare numai pentru a explica de ce la un moment dat funcția dominantă a aparținut unui procedeu, nu altuia. Oda, de pildă, răspundea gustului epocii lui Lomonosov, dar se perimase ulterior. Viața socială poate explica prin urmare « geneza, prezența unei forme lingvistice oarecare » (Tîniianov), dar fără să aibă reperculsiuni asupra conținutului de idei al operei.

Ce loc ocupă formalismul în teoria literară a secolului al XX-lea?

Indiferent de incongruențele sale, de fisurile existente în încercarea de constituire a unei metode unitare (Sklovski) însuși a recunoscut ulterior inconsistența unor principii formaliste și a semnalat exagerările inerente unei orientări care și propunea să reformeze radical teoria literară, nu se poate tăgădui faptul că Opoiazul a găsit audiență în rândurile formalistilor, principiile sale fiind preluate de « integraliștii » polonezi și mai ales de « Cercul lingvistic de la Praga ». Una din tezele fundamentale ale structurărilor pragheze — aceea a limbii ca sistem funcțional — este evident preluată din arsenalul de argumente al Opoiazului, după cum aceeași sorginte o are și ideea că sistemul lingvistic și funcțiile sale nu se pot concepe în afara diacroniei. Și mai evidentă este influența în explicația dată limbii poetice, a cărei expresie se autonomizează în raport cu limba literară. Studiul limbii poetice este înțeles ținând seama de coeziunea la care este supusă de automatizarea percepției, iar sistemul sincronic este studiat în determinarea lui diacronică.

Insistența asupra formei operei de artă a determinat o serie de studii temeinice asupra mijloacelor de expresie, unele dintre ele remarcabile. Se impun atenției cu preemptions, într-o enumerare succintă, studiile Despre teoria prozei, *Matéria și stil în Război și pace* de Tolstoi și chiar mai recenta lucrare Tolstoi de V. Sklovski; *Melodia versului liric rus*, Anna Ahmatova de B. Eichenbaum, *Teoria literaturii*, *Asupra versului* de B. Tomașevski, *Problema limbii poetice*, *Dostoievski și Gogol* de I. Tîniianov, *Morfologia basmului* de V. Propp etc. Prin aceasta s-a atras atenția asupra necesității de a aprofunda investigația într-un domeniu insuficient explorat de cercetarea literară anterioară. Important este de asemenea faptul că mijloacele artistice nu sînt studiate numai ca elemente ale unui sistem sincronic închis, ci și evolutiv, ca un sistem deschis, în stare de îmbogățire nu numai în extensiune, ci și prin recurența procedurilor, prin reluarea lor, revitalizezate cu noi funcții semnificative. Noutatea însăși a operei de artă, proclamată ca definitoriu criteriu de valoare, nu poate fi respinsă în sine fiindcă noutatea poate fi un atribut indispensabil al creației, dar i se poate reproșa, pe de o parte, restrîngerea ei doar la sfera mijloacelor artistice, ignorînd că noutatea subordonează alte elemente de conținut și cele formale; pe de altă parte reducerea valorii unei opere doar la noutatea ei este dezmintită de istoria literaturii care demonstrează perenitatea multor scrieri a căror valoare rezidă nu în inovație, ci în originalitatea viziunii artistice slujită de un talent viguros.

Reacție împotriva interpretărilor sociologice, formalismul rus, ca o serie de alte orientări literare structuraliste, eșuează în esență într-o estetică asociată. Singura relație cu viața socială se stabilește, după opinia formalistilor, doar prin latura verbală a literaturii (I. Tîniianov). În istoria esteticii adevărul că orice operă literară se dezvoltă într-un cadru social, pe care mai fidel sau mai deformat îl reflectă în forme specifice, a dobîndit caracterul unei axiome. Victor Ehrlich în studiul consacrat Opoiazului își

declară în esență dezacordul cu poziția estetizantă a acestuia. Factorul social este însăși condiția de existență a literaturii. René Wellek care nu poate fi în nici un caz suspectat de tendințe sociologice, în a sa *Teorie a literaturii* insistă asupra faptului că « literatura este o instituție socială », respingînd în egală măsură tendințele extremiste de estetizare a literaturii sau de vulgarizare sociologică. Estetica marxistă a relevat natura complexă și relația dialectică dintre conținut și formă.

Menționînd pozitiv interesul formalistilor pentru evoluția mijloacelor de expresie, sector în care a stimulat investigația creatoare, subliniem în același timp precaritatea unei concepții care reduce istoria literară la istoria procedurilor artistice. Istoria literaturii trebuie să fie istoria ei ca formă a conștiinței sociale, alături în conexiune cu mișcarea socială a timpului. Wellek printre alții, în studiul său *The Concept of the Evolution in Literary History* reproșează formalistilor, pe bună dreptate, de a fi detașat procedeele stilistice de celelalte componente ale operei literare și de a fi investit cu valoare estetică numai sistemul stilistic.

Formalismul rus, grupare reprezentativă pentru estetica « artă pentru artă », este vulnerabil în esența lui. A tăgădui însă marile cîștiguri realizate în domeniul studiilor mijloacelor stilistice ar fi greșit. Analiza stilistică multilaterală — efectuată în strînsă relație cu conținutul operei — este obligatorie pentru exegeza literară. Prin meritele obținute în această unică direcție Opoiazul și-a cîștigat totuși drept de cetate în istoria teoriei literare.

MIHAIL NASTA

Roman Jakobson

Lingvist de seamă al epocii noastre, poate cel mai marcant teoretician al poeziei limbajului, R. Jakobson s-a născut la Moscova în 1896. Numele său este legat în primul rînd de activitatea unei grupări de pionierat, Cercul lingvistic de la Moscova (1915—1920). Aici, încă din anii studiilor universitare, înfrîul Jakobson avea prilejul să pună în aplicare și să diversifice teme de investigație și principii de analiză lingvistică pe care în domeniul lingvisticii i le sugerase Baudouin de Courtenay (profesorul său la Universitate) și marile Ferdinand de Saussure, iar în domeniul filozofic fenomenologia lui Husserl și asociaționismul. Simultan, frămîntările vieții literare — artistice din perioada primilor ani al statului sovietic, atmosfera spontan revoluționară din estetică și din laboratoarele creației artistice, s-au dovedit a fi stimulente înegalabile pentru primirea studiilor de lingvistică și poetică generală. Maiakovski, care i se adresează direct în unul din poemele sale, i-a oferit lui Jakobson nenumărate prilejuri de a verifica « în ce fel respiră versul, scandarea din mers a compozițiilor sale, repoeziează cuvîntul. Hlebuitov, artist de o mare sensibilitate acustică, îi ajută să verifice pe viu în domeniul corelațiilor de sunete, existența unor « infinitesimale din lumea poeziei », trăsăturile distinctive care opun binar fonemele și determină întrebuintarea lor funcțională. Așa cum va mărturisi el însuși ulterior, este preocupat tot mai mult de ideea raporturilor dintre « imagini acustice și imagini asemantice ». Desfășoară de asemenea o vie activitate în cadrul școlii așa-zisilor « for-

malîști), alături de Tomaşevski, Jirmunski, Propp, Tîniaiov, studiază «pe teren» probleme de folclor şi antropologie rusă.

Trimis ca ataşat cultural la Praga, dezvoltă doctrina fonologiei şi întemeiază alături de maestrul său, Trubeţkoî, *Cercul lingvistic de la Praga*, care prin intermediul revistei sale *Travaux du Cercle* devine un adevărat bastion al structuralismului modern. Este doctor al universităţii din Praga în 1930, titular al catedrei de Filologie rusă din 1933, apoi şi al celei de literatură cehă veche la universitatea din Brno. Printre lucrările sale semnificative din perioada interbelică, în afară de contribuţiile speciale de lingvistică, amintim *Despre versificaţia lui Briusov* (1922), *Despre versuri ceh în comparaţie cu cel rus* (1923), *Folclorul ca formă specială de creaţie* (1929), *Despre caracteristicile unităţii lingvistice euroasiatice* (1931); articole şi studii variate, referitoare la structura verbului şi teoria cazurilor (puncte de sprijin pentru morfologia structurală), metrica poeziei orale serbocroate, legile prozodice, dimensiunile artei lui Puşkin şi Pasternak etc.

Capital este aportul adus de R. Jakobson la editarea postumă a monografiei lui N. Trubeţkoî, *Principii de bază ale fonologiei*, Praga 1939, a doua mare sinteză structuralistă după cursul lui de Saussure.

Apropierea primejdiei naziste l-a constrins pe R. Jakobson să părăsească Cehoslovacia. Un timp va preda în Danemarca, apoi în Norvegia, la universităţile din Oslo şi Uppsala. Cu acest prilej desăvârşeşte concepţia sa despre funcţiile şi mecanismul comunicării verbale în celebra lucrare *Limbaul copiilor, afazia şi legile fonetice generale*, Uppsala 1941. Înaintarea naziştilor prin Norvegia alungă şi din această ţară pe pribegii suspecţi. R. Jakobson ia parte la o adevărată expediţie de evaziune care va răzbi la Ocean prin Nordul îndepărtat. Refugiaţii ajung cu o navă în Statele Unite. Aici, la New York, predă cursuri la două universităţi, exercitând o influenţă hotărâtoare şi asupra unor antropologi ca Lévi-Strauss, asupra unor specialişti în limbi finougice ca Th. Sebeok ş.a. După cîteva ani, petrecuţi în ambianţa cosmopolită de la New York, unde se infiripase încă dinainte un alt *Cerc lingvistic* cu o susţinută activitate — care continuă să publice revista cea mai reprezentativă din domeniul lingvisticii mondiale: *Word* («Cuvîntul») din 1950 se stabileşte la universitatea Harvard, ca titular al catedrei de limbi şi literaturi slave.

De la această dată şi pînă astăzi, cu o continuitate remarcabilă, R. Jakobson a dezvoltat direcţiile de bază ale doctrinei sale, asimilînd cele mai noi descoperiri din domeniul teoriei informaţiei, al ciberneticii, lingvisticii matematice, psihologiei percepţiei. De fapt, cine vrea să aprofundeze analizele sale, cu implicaţii bogate pentru teoria «comportamentului verbal» şi semiotica generală, trebuie să parcurgă cîteva din lucrările pe care le-a publicat după 1940, în deosebi cele scrise în rusă şi engleză, într-un limbaj de o concizie aproape inegalabilă, cu formulări incisive şi referiri la majoritatea domeniilor de creaţie artistice: arte plastice, cadrele cinematografice, interpretarea scenică — pentru a nu mai vorbi de istoria curentelor literare şi de raportarea la momentele decisive din formarea limbilor naţionale.

O precizie maximă ating descrierile şi decantările jakobsoniene odată cu dezvoltarea paralelă a învăţămintului său la prestigiosul *Massachusetts Institute of Technology*; aici va fi pus la punct cel mai perfecţionat aparat pentru analiza fonemelor:

«*sonograph*-ul. Paralel cu aplicaţiile, împreună cu doi străluciţi discipoli ai săi, R. Jakobson elaborează lucrările de sinteză *Preliminarii pentru analiza vorbirii* (1952, cu numeroase reeditări) şi împreună cu M. Halle, *Fundamentele limbajului* (Haga 1956). Partea a doua din această monografie îi aparţine exclusiv lui R. Jakobson şi ne oferă esenţialul filozofiei moderne a limbajului, formulat în capitolele despre cele două aspecte ale actului de comunicare verbală — *selecţia şi combinarea* — şi despre *polaritatea (littera metaforă şi metonimie)*.

Spaţiul restrîns nu ne îngăduie să mai caracterizăm, nici măcar în treacăt, zecile de contribuţii care oglindesc activitatea de filolog şi lingvist a lui R. Jakobson, desăvîrşită între 1950—1967.

În domeniul poeziei generale am vrea numai să menţionăm participarea sa la numeroase întruniri savante şi congrese. Au devenit aproape tradiţionale cuvîntările sale de încheiere (un fel de bilanţuri, intitulate de obicei *Retrospects* — consideraţii retrospectivă). Una din ele *Lingvistica şi poezia* a fost tradusă în româneşte (v. «Probleme de stilistică», Bucureşti 1964); la fel de bogată în elaborări sintetice şi analize de amănunt este comunicarea *Gramatica poeziei* (apărută în rusă în volumul *Poetics*, — actele unui colocviu care a dezbătut această temă la Varşovia, publicate în 1962).

Numeroase interviuri, analize recente şi articole mai vechi ale autorului prezentat de noi au mai publicat în ultima vreme şi periodicele franceze: *Tel Quel*, *Arts*, *L'homme* ş.a. Din iniţiativa şi sub egida lui R. Jakobson apare la Haga *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*.

Pentru formulările sale teoretice, referitoare la esenţa mesajului poetic şi la funcţiile limbii, ne mărginim să trimitem la principala culegere de studii, traduse în franceză: R. Jakobson, *Essais de linguistique générale* (Paris, Editions de Minuit), precum şi la versiunea românească susmenţionată *Lingvistica şi poezia*, Bucureşti, 1964. Încă din 1962 a apărut la Haga primul din seria celor şapte volume de *Scrisori alese* («Selected Writings», vol. I) care urmează să reunească, grupate pe domenii, (Fonologia, Poetică, Teoria limbajului, Filologia slavă comparată etc.), majoritatea operelor lui R. Jakobson.

Nu putem încheia această scurtă prezentare fără să menţionăm interesul deosebit şi simpatia caldă manifestate de R. Jakobson pentru activitatea lingviştilor români, pentru problemele limbii şi culturii noastre, pentru climatul de omie şi pentru realităţile social-culturale pe care le-a elogiat sugestiv după fiecare din vizitele făcute în ţara noastră (în 1959, 1960, 1962). Cu însuşeţirea caracteristică naturii sale deschise, vehemente şi receptivă, a stimulat relaţiile de schimb dintre universităţile şi institutele de lingvistică din România şi cele din Statele Unite (Harvard, Massachusetts, Chicago). Împreună cu prof. Boris Cazacu a întreprins o analiză pătînzătoare a poemului eminescian *Revedere*, publicată în *Cahiers de linguistique thiorique et appliquée* (nr. I din 1962). O serie de lingvişti şi cercetători români (I. Petrovici, A. Rosetti, A. Graur ş. a.) i-au dedicat lui R. Jakobson articole omagiale cu prilejul aniversărilor sale, sărbătorite pe plan internaţional în 1956 şi 1966.

În cadrul *Congresului internaţional de lingvistică* ce se va desfăşura la Bucureşti în august 1967 raportul general despre *Legăturile dintre lingvistică şi alte discipline învecinate* va fi prezentat de R. Jakobson.

Probleme ale studiului literaturii și lingvisticii

1. Problemele imediate care confruntă știința literaturii și a limbii trebuie puse de pe o bază teoretică stabilă. Ele cer o pădșire definitivă a montajelor mecanice care combină din ce în ce mai frecvent noi proceduri metodologice cu metode vechi sterile și introduc în mod ipocrit psihologismul naiv și alte rămășițe sub deghizarea unei terminologii noi.

Nu poate exista nici un fel de compromis cu eclecticismul academic, sau « formalismul » școlastic care înlocuiește analiza printr-o simplă enunțare a terminologiei și catalogării fenomenelor. Încercări de a transforma studiul literaturii și al limbii, care sînt științe sistematice, în speculații accidentale și anecdotice trebuie să înceteze.

2. Istoria literaturii (sau artei) este intim legată de alte serii istorice: fiecare din acestea trebuie să se stabilească o corelație riguroasă între seriile literare și celelalte serii fără ca mai înainte aceste legi să fie studiate.

3. Evoluția literaturii nu poate fi înțeleasă dacă este întinsecată de probleme care se interferează episodic din afara sistemului — problema de geneză literară (așa-numitele influențe), sau extra-literară. Aceste materiale folosite în literatură, fie că sînt literare fie că sînt extra-literare, pot fi doar obiectul cercetării științifice dacă sînt analizate în termenii funcției pe care o îndeplinesc în cadrul lucrării.

4. Alți în lingvistică cît și în istoria literară, o distincție pronunțată între dimensiunea sincronă (statică) și dimensiunea diacronică a constituit o ipoteză fertilă, operativă, arînd caracterul sistematic al limbii — sau al literaturii — în fiecare moment precis al vieții ei. Astăzi, progresele analizelor sincronice ne sîlesc să reconsiderăm principiile analizelor diacronice. Știința diacroniei a reformulat la rîndul ei ideea unei aglomerări mecanice a fenomenelor, pe care știința sincronă le-a înlocuit cu ideea unui sistem sau structurii. Istoria sistemului este a înșădi un sistem. Sincronia pură, se poate vedea astăzi, nu este la rîndul ei decît o iluzie: fiecare sistem sincronic conține trecutul și viitorul lui ca elemente structurale inseparabile ale sistemului. (Pe de o parte: arhaismul ca un aspect al stilului; ansamblul fenomenelor literare și lingvistice a apărut perimat, o limbă pe moarte. Pe de altă parte: tendințele neologice din limbă și literatură păreau să fie o inovație în sistem.)

Opoziția dintre analiza sincronă și cea diacronică a contrapus noțiunea unui sistem noțiunii de evoluție. Ea și-a pierdut importanța fundamentală astăzi cînd recunoaștem că fiecare sistem este prezent în mod necesar pentru noi ca o evoluție, și fiecare evoluție are un caracter sistematic în mod inevitabil.

5. Noțiunea unui sistem literar sincronic nu coincide cu noțiunea naivă de epocă literară, deoarece el este constituit nu numai din lucrări de artă apropiate în timp, ci și de lucrări așose în cadrul sistemului din literatură străine sau din epoci anterioare. Nu este suficient să catalogăm fenomene coexistente, acordîndu-le fiecare drepturi egale. Importantă este ierarhia semnificațiilor pentru o epocă dată.

6. Stabilirea celor două noțiuni diferite a vorbirii și limbii și analiza interrelațiilor lor, adoptată de către școala din Geneva, s-a dovedit extrem de fecundă pentru lingvistică. Aplicarea acestor două categorii (norma curentă și afirmația individuală) la literatură, și studiul interrelațiilor lor, constituie o problemă crucială. Și în acest caz afirmația individuală nu poate fi socotită în afara legăturilor cu complexul normelor curente. Cercetătorul care izolează aceste două noțiuni între ele deformează inevitabil sistemul valorilor estetice, și pierde orice posibilitate de a stabili legile lui imanente.

7. Analiza legilor structurale ale limbii și literaturii ne duc negreșit la o tipologie a numărului limitat de structuri care au existat în realitate (sau, în cazul analizelor diacronice, a modurilor de evoluție a structurilor).

8. Demonstrația legilor imanente ale istoriei literare (sau limbii) ne îngăduie să descriem fiecare substituie efecăce a unui sistem literar sau lingvistic prin altul. Dar nu explică ritmul evoluției și nici direcția pe care o ia cînd e confruntată cu mai multe căi de dezvoltare teoretic posibile. Legile imanente ale evoluției literare (sau lingvistice) ne dau o ecuație nedeterminată, care face posibilă mai multe soluții — limitate ca număr, fără îndoială, dar neîmpunînd nici un răspuns unic. Problema concretă a direcției sau cel puțin a dominantei alese, nu poate fi rezolvată fără o analiză a corelației dintre seriile literare și celelalte serii sociale. Această corelație — sistemul sistemelor — are puorile sale legi structurale care trebuie studiate. Să analizăm corelația sistemelor fără să îi seama de legile imanente ale fiecărui sistem, constituie o gravă eroare metodologică.

(1928)

V. ȘKLOVSKI

Construcția nuvelei și a romanului

Începînd acest capitol, trebuie să spun, înainte de orice, că n-am găsit încă definiția nuvelei. Adică nu pot spune încă ce calitate trebuie să caracterizeze motivul, nici cum trebuie să se combine motivele pentru a obține un subiect. Nu e suficientă o simplă imagine, o simplă paralelă, nici chiar simpla descriere a unui eveniment, pentru ca să avem impresia că ne aflăm înaintea unei nuvele.

În articolul precedent am încercat să arăt legătura care există între procedeele de compoziție și procedeele stilistice generale. Am schițat în special tipul construcției unde motivele se acumulează în paliere succesive. Acest gen de acumulare este, într-adevăr nesfârșit ca și romanele de aventuri care-l folosește. Așa se explică nenumeratele volume din *Rocambole* ca și volumele romanelor *După douăzeci de ani* și *Vicentele* de *Bréglona* de *Alexandre Dumas*. Așa se explică și că un asemenea tip de navelă are nevoie de un epilog. Nu poți încheia fără să accelerezi terminarea povestirii, fără să schimbi scara timpului.

De obicei toată seria navelor se găsește strânsă într-o navelă cadru. În romanele de aventură, răpirea, recunoștința, căsătoria se realizează în pofida obstacolelor, slujind adesea ca armătură navelor principale. Iată de ce, la sfârșitul *Aventurilor lui Tom Sawyer*, Marc Twain declară că nu știe cum să-și încheie istoria căci, fiind vorba de un băietandru, ea nu se poate termina cu o căsătorie, așa cum se sfârșește de obicei un roman despre oameni mari. Din această pricină scriitorul arată că își va încheia cartea când se va ivi prilejul. După cum știm povestea lui Tom Sawyer se prelungește cu povestea lui Huck Finn (un personaj secundar devine eroul principal), apoi cu un alt roman care folosește procedeele romanului polițist și, în sfârșit, cu un alt trileta, ce împrumută procedeele folosite în *Cinci săptămâni în balon* de Jules Verne.

Dar ce este oare necesar ca să percepem navela ca terminată?

Făcând o analiză e ușor de constatat că o construcție în paliere se dublează cu o construcție circulară sau, mai bine zis, cu o construcție în buclă. Descrierea unei iubiri împărtășite și fericite nu poate da naștere la o navelă; dacă reușește acest lucru nu va fi decât în opoziție cu navela tradițională care zugrăvesc o dragoste avînd de învins stăvile în calea ei. De pildă A. iubește pe B., B nu iubește pe A.; când B. începe să iubească pe A., A. nu mai iubește pe B. Raporturile lui Evghenie Oneghin cu Tatiana sînt construite după această schemă; o motivare psihologică complexă explică de ce eroii nu sînt atrași în aceeași clipă unul de altul. Boiardo motivează același procedeu prin vrăji.

Există un număr de navela care nu sînt decât dezvoltarea unor calambururi. Povestirile despre originea numelor, țin, de pildă, de acest tip de navelă. Eu personal l-am auzit pe un bătrîn locuitor din împrejurimile Ohtei afirmînd că numele de Ohta se datorește exclamației lui Petru cel Mare: Oh! ta! Cînd numele nu se pretează la o explicație prin calambur, el este împărțit în nume proprii inexistente. De pildă, Moscova (Moskva) derivă din numele Moș și Kva, lausa din la și Usa (În povestirile despre întemeierea Moscovei).

Motivul e departe de a fi întotdeauna dezvoltarea unei formule lingvistice. Contrazicerea datinilor, obiceiurilor încălețenite, poate și ea slui drept motiv. Iată un detaliu din folclorul militar (se amestecă aici și elemente lingvistice): gaura balonetei se numește virolă și se povestește că tinerii soldați se plîng: « Mi-am pierdut virola ». Apariția luminii care nu fumează (electricitatea) a generat un motiv asemănător pe care-l regăsim în altă poveste oțestească: soldații după ce fumaseră în cazarmă îl conving pe sergent că fumul vine de la bec.

Motivul falselor imposibilități se întemeiază și el pe o contradicție. Într-o prevestire, de exemplu, această contradicție se stabilește între intențiile personajelor, care caută să evite prezicerea, și faptul că ea se împlinește totuși. În cazul motivului falselor imposibilități, prezicerea se realizează cu toate că lucrul ni s-a părut cu neputință; ea se împlinește însă datorită unui joc de cuvinte. De exemplu urstoarele, făgăduindu-i lui Macbeth că nu va cunoaște înfrîngerea atîta vreme cît pădurea nu va porni împotriva lui și că nu va primi moartea din partea unui om « născut din femeie » — atunci cînd soldații atacă castelul său, ei înalță pe după crengi, pe care le țin în mină,

iar cel ce-l omoară pe Macbeth nu-i « născut » fiindcă fusese smuls din pîntecele mamei. Același lucru se poate spune despre romanul lui Alexandru: l s-a prezis că nu va muri decît pe pămînt de fier sub cer de os. El moare pe un scut, sub un acoperiș de fildeș. Tot așa și la Shakespeare: l s-a prevestit regelui că va pieri la Ierusalim și el se stinge în încăperea unei minăstiri numită Ierusalim.

Se pot găsi și alte motive derivate din contraste: « lupta dintre tată și fiu », « fratele, soțul proprii sale surori » (în varianta sa, Pușkin aduce acest motiv al elementului popular la o formă mai complexă), « soțul la căsătoria nevastei lui ». Motivul « răufăcătorului nevîzut » pe care Herodot l-a inclus în *Istoria* sa, are drept suport același procedeu: ni se prezintă la început o situație falsă legire, apoi o soluție spirituală. Povestile, unde se pornește de la o enigmă care e descifrată, se leagă de același caz ca și cele unde se rezolvă problema și se săvîrșesc acte de vitejie. Mai tirzlu, literatura arată o înclinație specială pentru motivul falsului răufăcător, al răufăcătorului nevinovat. Acest gen de motive implică următoarea succesiune: nevinovatul se află în situația de a fi acuzat, este acuzat și în sfârșit achitat. Citeodată se ajunge la achitare datorită confruntării mărturiilor mincinoase (ca în cazul Suzanei în povestile lui Camoëns sau ca în povestile lui Mineav); alteori intervine un martor de bună credință.

Dacă nu ni se prezintă deznodămîntul, nu avem impresia că ne găsim în fața unui subiect. Aceasta e ușor de observat în *Diavolul șchiop* de Lesage, în care anume tablouri sînt lipsite de subiect.

Caracterul finit rezultă din faptul că după ce am fost înșelați de-o falsă aparență ni se dezvăluie adevărata situație. Astfel formula este respectată. Dimpotrivă, navela destul de lungi pot să ne pară neterminate. Găsim o asemenea semi-navelă la sfârșitul capitolului X: Ea începe prin povestirea unei serenade unde se intercalează versuri:

« ... Dar să lăsam deoparte aceste cuplete, urmă el; ai s-auzi acum altfel de muzică. Urmărește cu privirea pe cei patru oameni care au apărut deodată în stradă; privește-i cum năvălesc asupra simfonistilor. Aceștia își fac scut din instrumentele lor, care, neputînd rezista loviturilor, zboară în zăndări. Acum vezi cum sosește în ajutorul lor doi cavaleri, dintre care unul e chiar patronul serenadei. Cu cîtă furie se avarile asupra agresorilor! Dar aceștia din urmă, care-s deopotrivă cu ei în lămdinare și în vitejie, li primesc așa cum se cuvine. Cum le mai lucesc săbiile l privește, unul dintre apărătorii simfoniei cade; e cel care a dat concertul; e rănit de moarte. Văzînd aceasta, tovarășii lui o ia la fugă; de asemenea, toți cei care au atacat caută să scape, și toți muzicanții dispar; nu mai rămîne pe loc decît nenorocitul cavalier, care, de pe urma serenadei, s-a ales cu moartea. În același timp, privește și la copila acadelui; e după sturul ferestrei sale, de unde a văzut tot ce s-a petrecut; domnișoara e atît de mîndră și de increzută în frumusețea ei, destul de comună, înclt, în loc să deplîngă acest rezultat nenorocit, nemilosoase feliicită de ceea ce s-a întîmplat și se socotește și mai înclntătoare. Dar asta nu-l tot, urmă el: privește acum la alt cavalier, care se oprește în stradă, lîngă cel scîldat în tînge, pentru a-l ajuta, dacă-i cu putință; dar în timp ce-i absorbit de această grijă caritabilă, iată-l surprins de o patrulă care opare: uite cum îl duc la închisoare, unde va sta tot atît de multă vreme cît ar fi trebuit să stea adevăratul ucigaș al mortului. »

Cîte nenorociri se întîmplă în noaptea aceasta! zise Zombulo »¹. Al impresia că navela nu-i terminată. Citeodată se adaugă la aceste tablouri-navela ceea ce aș numi un sfîrșit iluzoriu. De obicei descrieri ale naturii sau ale vremii furnizează materialul acestor finaluri iluzorii, așa cum le găsim în povestile de Crăciun pe care *Satyriconul* l-a făcut celebre: « Frigul se făcea mai înșepător ». Cît despre

¹ Lesage: *Diavolul șchiop*, ELU, 1966, p. 126

fragmentul din Lesage, propun cititorului să invente cel puțin descrierea nopții la Sevilla sau cea a cerului nepăsător și să i le adauge.

Vom clasa separat nuvelele cu sfârșit negativ. Trebuie în primul rând să explic termenul. În cuvintele «stola», «tolu», sunetele a, u, sint terminații, desinențe, rădăcina «stol» fiind radicalul. La nominativ singular găsim cuvântul «stol» fără desinențe, dar percepem această absență a desinenței în comparație cu alte forme ale flexiunii și ea ne indică un caz. O putem numi formă negativă (termenul lui Fortunatov) desinență zero (în terminologia lui Baudoin de Courtenay). Aceste forme negative sint destul de frecvente în năvelă și mai ales în cea a lui Maupassant.

De exemplu: mama face o vizită copilului ei natural, încredințat unei familii de la țară. Copilul a devenit un plugar din topor. Cuprinsă de deznădejde, mama fuge la riu și cade în apă. Fiul, neștiind cele petrecute, scormone fundul apei cu o prăjină și, agățând rochia, o scoate la suprafață. Năvela se termină aici. Cititorul o compară fără să-și dea seama cu nuvelele de tip tradițional care posedă o «terminație». În această privință vom menționa (e mai mult o părere decît o afirmație), că romanul de moravuri francez din epoca lui Flaubert a folosit din plin, ca procedeu, descrierea unei acțiuni în veci neîmplinită (*Educația sentimentală*).

În genere, năvela este o combinație de construcții în buclă și în paliere, complicată în plus prin diferite dezvoltări.

Dintre operele complete ale lui Cehov, întotdeauna cel mai uzat e volumul de nuvele. Publicul larg citește mai ales primele povestiri de Cehov, nuvele numite de autor «Variete». Dacă încerci să le povestești, temele lui Cehov par a fi foarte banale. Autorul istorisește viața micilor funcționari, a micilor comercianți. Aceste moravuri erau dinainte cunoscute cititorului. Ele fuseseră descrise de Leikin, de Gorbunov. Pentru cititorul contemporan au aerul magazinului de antichități. Succesul nuvelor lui Cehov se poate explica prin construcția subiectului. Literatura rusă a lucrat puțin asupra subiectului nuvelei. Timp de ani de zile, Gogol aștepta niște anecdote pentru a le dezvolta în romane și nuvele. Din punctul de vedere al subiectului, construcțiile lui Gonciarov sînt destul de slabe. În expunerea romanului *Oblomov*, Gonciarov face ca un număr de oameni foarte felurii să-l viziteze pe erou în aceeași zi; cititorul ar putea crede că personajul duce o viață foarte agitată.

Rudin al lui Turgheniev, nu-i decît o năvelă, un singur episod urmat de mărturisirile lui Rudin.

Doar nuvelele lui Pușkin au un subiect bine construit. Nuvele mondene monotone ca cele scrise de Marlinski, Kalasnikov, Vonliarillarski, Solobub și Lermontov constituie aproape jumătate din producția literară, în secolul XX.

Nuvelele lui Cehov rup de această tradiție. Puțin originale în ce privește temele, se deosebesc net de nenumeratele studii «fiziologice» care rivalizează pentru primul loc cu nuvela mondenă. Cehov își organizează nuvelele pe un subiect precis și clar, căruia îi dă o soluție neașteptată. Confuzia servește ca procedeu principal al compoziției. Povestirea *La baie de aburi* capătă întreaga ei valoare atunci cînd știi că în vechia Rusie nihilisții și clerul purtau părul lung. A trebuit să fie îndepărtate toate tăburile secundare pentru ca să se poată produce confuzia. De aceea acțiunea se petrece la baie. Pentru a sublinia conflictul, autorul alege epoca postului, cînd problemele clerului sînt de actualitate. Replicile părintelui diacon, luat drept un nihilist, sînt întocmite în așa fel încît cititorul e surprins să afle că e vorba de un diacon și nu de un nihilist. Totuși, găsim această revelație legitimă fiindcă ea ne lămurește biologia nedeslușită a diaconului. Pentru a include deznădămintul în povestire, pentru a accentua recunoșterea, e necesar ca personajele să se intereseze de acest deznădămint. În cazul nostru bărbierul e necăjit, căci cu tot respectul postului în vederea împărăției, el l-a insultat pe un cleric, înșelindu-se în privința acestuia, din cauza părului lung,

și crezînd că avea gîrgăuni. Ne găsim aici în fața unei ecuații stabilite după reguli și unde toate părțile se leagă funcțional. Năvela *Grasul și slabul* are două pagini. Subiectul se bazează pe inegalitatea socială care desparte doi colegi de școală. Situația este cu desăvîrșire elementară dar ea se dezvoltă cu ajutorul unui artificiu neașteptat și adecvat. Întîi, prietenii se îmbrățișează și se privesc cu ochii plini de lacrimi. Pentru amîndoi surpriza e plăcută. Slabul spune în grabă ce-l mai face familia, într-un stil amical și prolix. În mijlocul nuvelei, adică la sfîrșitul primei pagini, slabul află că grasul a devenit consilier secret. Între ei se cascade o prăpastie de inegalitate socială; ea ne pare cu atît mai adîncă cu cît cei doi amici ne sînt deosebiți prezentări fără nici un fel de apartenență socială, în afara oricărei condiționări. Slabul reîncepe să vorbească despre familia sa; blîugie aproape aceleași fraze dar la un ton de raport. Raportuția replicilor arată diferența datorită suprapunerii care se poate face și luminează astfel construcția nuvelei. Paralelismul este prezent de-a lungul întregii povestiri, care se termină printr-un dublu deznădămint. Paralelismul este prezent de-a lungul întregii povestiri, puși unul în prezența celuilalt. Grasului îi este aproape greață de polietea fratelui său amic, el întoarce capul și îl întinde mina înainte de-a pleca. Slabul îi atîrîne trei degete, îl salută din tot trupul și se apucă să ridice un chinez, hi, hi, hi. Novasta lui zîmbește. Nathaniel, fiul, pocnește din tocuri și lasă să-i cadă șapca. Pentru toți trei surpriza e plăcută.

Forate des Cehov violează forma stereotipă, tradițională. Una din nuvele, *O noapte de groază*, povestește cum o persoană găsește niște sicrii în orice locuință intră și chiar în propria sa casă. O mistică elementară colorează începutul nuvelei. Numele povestitorului e Parastov ¹. El trăiește la Uspenie ² lîngă Moghila ³, în casa unui funcționar, cu numele de Cadavrov ⁴. Pentru a alterna schematizarea procedurii, autorul adaugă: «decî, într-unul din colțurile cele mai pustii ale Arbatului» ⁵.

Această îngrămădire de spaime stereotipe face ca sfîrșitul povestirii să ni se pară cu totul neașteptat. Finalul folosește contradicția între sicriul, obiect mistic, atribuit al nuvelei de groază și sicriul, simplă marfă a unui negustor de pompe funebre. Negustorul ca să scape de confiscarea bunurilor a ascuns sicriile la prietenii săi.

Remarcabila năvelă a lui Cehov *Un bărbat cunoscut* este bazată pe dublul raport cu același obiect: ea nu utilizează inerția altui gen. O prostituată părăsește spitalul. Lipsește de vîșmintele profesionale, de jacheta ei scurtă, la modă, de pălăria ei cea mare și de pantofii eleganți de seară, ea se simte goală, nu mai este profesionistă Wanda, ci Anastasia Kanavchin, cum scrie pe buletinul ei de populație. Trebuie să facă rost de bani. După ce-și pune amanet pe o rublă ultimul ei inel, Wanda-Anastasia, această femeie dublă, se duce la dentistul Finkel, una din vechile ei cunoștințe. Pe drum își face un plan: va intra ca o furnică în cabinetul dentistului și-i va cere rîzînd 25 de ruble. Dar ea poartă o rochie obișnuită. Intră și întreabă cu sfială: «Doctorul e acasă?». Scara îi pare luxoasă, zărește oglinda care îl reflectă chipul, fără pălărie mare, fără jachetă la modă, fără pantofi de seară. Wanda intră la medic și, intimidată, spune că o dor dinții.

Cu degetele lui îngălbenite de tutun, Finkel îi murdărește buzele și gingiile și-i scoate o masea. Wanda îi dă ultima ei rublă.

¹ Parastov-Panhiidin în textul rus

² Uspenie — Sîrbtoarea morților

³ Moghila — Mormint.

⁴ Cadavrov — Trupov în textul rus.

⁵ A. P. Cehov, *Opere*, Vol. II, Ed. Cartea rusă, 1955, p. 105

Ideea principală a nuvelei este aceea că fiecare are o existență dublă. Sîntem în fața unor profesii diferite, prostituată și dentist, și femeia se prezintă ca o nonprofesionistă la un profesionist. Prin faptul că Wanda este îmbrăcată diferit ni se amintește mereu situația ei schimbată. În miezul tuturor acestor lucruri găsim rușina, rușina de a spune cine sîntem, rușina care ne face să alegem durerea. Întreaga nuvelă se rezumă la această temă.

Nuvelele lui Cehov au aparținut la început seriei inferioare a literaturii, au fost publicate în ziarul umoristic, Marea glorie literară a lui Cehov începe cu apariția pieselor de teatru și nuvelelor lungi. Astăzi, trebuie nu numai să-l redăm la cît îl realizăm pe Cehov; e probabil că în cursul unei astfel de analize, toți vor recunoaște că Cehovul critic este cel perfect din punct de vedere formal.

II

Paralelismul este alt procedeu folosit în construcția nuvelei. Îl observăm în textele lui Tolstoi.

Pentru a face dintr-un obiect un fapt artistic, trebuie să-l extragi din seria faptelor de viață și, pentru «asta, trebuie, înalte de toate, să pui în mișcare» obiectul, așa cum Ivan cel Groaznic își «trece omenii în revistă». Trebuie să extragi obiectul din învelișul asociațiilor obișnuite. Trebuie să răscuțim obiectul așa cum întorc un lemn în sobă. În cartelul lui Cehov găsim următorul exemplu: Cinea, luînd-o timp de 15—20 de ani pe aceeași stradă, citea zilnic firma: «Mare sortiment de păștrăvi». Și se întreba de fiecare dată cine poate avea nevoie de un mare sortiment de păștrăvi. Într-o zi firma e scoasă și rezemată de zid; atunci omul citește «mare sortiment de trabucuri». Poetul scoate toate firmele din locul lor, artistul este instigatorul revoltei obiectelor. La poezii, obiectele se răscuț, aruncîndu-și vechile nume și se încărcă cu un înțeles suplimentar, odată cu numele nou. Poetul se servește de imagini, de tropi, pentru a face comparații; numește, de pildă, focul o floare roșie, sau aplică un nou epitet vechiului cuvînt, sau spune, ca Baudelaire, că leșul sta cu picioarele desfăcute ca o femeie lubrică. Astfel poetul operează o deplasare semantică; el scoate noțiunea din seria semantică unde se găsea și o plasează, cu ajutorul altor cuvinte (al unui trop) într-altă serie semantică; simțim astfel nouitatea, punerea obiectului într-o nouă serie; cuvîntul nou îmbracă obiectul ca o haină nouă, firma este scoasă. Este unul din mijloacele de a face obiectul perceptibil, de a-l transforma într-un element al operei de artă. Crearea unei forme în palier este un alt mijloc. Obiectul se dublează și se triplează datorită proiecțiilor și opozițiilor sale. «O, măr mic, unde te rostogolești? O, micuță mamă, am chef să mă mărit!» cîntă vagabondul din Rostov, continuînd firește tradiția cîntecelor de genul: «Micuț măr vrea să cadă de pe pod, micuța Katia vrea să plece de la masă». Dispunem aici de două noțiuni care nu coincid, dar care se exclud reciproc din seria de asociații obișnuite.

Cîteodată obiectul e dedublă sau divizat. Alexandr Blok împarte cuvîntul drum de fier în «jale de drum,» «jale de fier». În operele sale, formalizate ca niște compoziții muzicale, Tolstoi a exemplificat și tipul de singularizare care constă în a denumi obiectul printr-un nume neobișnuit ca și tipul construcției în palier. Am mai scris înainte în legătură cu singularizarea la Tolstoi. Acest procedeu are o variantă care constă în oprirea asupra unui singur amănunt al tabloului și a-l accentua; aceasta duce la o deformare a proporțiilor obișnuite. Astfel descriind o bălăie, Tolstoi dezvoltă detaliul unei guri umede care mestecă. Accentul pus pe acest detaliu creează o deformare specială. În cartea sa despre Tolstoi, Constantin Leontiev n-a înțeles procedeu.

Dar, în mod obișnuit, Tolstoi întrebuițează un alt procedeu: el refuză să recunoască obiectele și le descrie ca și cum le-ar vedea pentru prima oară. El descrie decurul drept niște bucăți de carton pictat, anafura ca pe chiflă sau spune, în cei priveste pe creștini, că-l mîncă pe propriul lor Dumnezeu. Presupun că acest procedeu e generat de tradiția literară franceză, poate de *Huronul*, numit *noivul* al lui Voltaire, sau de descrierea curții regale, datorată sălbătecului Chateaubriand. În orice caz, Tolstoi a privit în mod ciudat operele lui Wagner, descriîndu-le din punctul de vedere al țărănului deștept, adică din punctul de vedere al unei persoane, care, ca și sălbătecul francez, nu se poate referi la asociațiile obișnuite. De altfel vechiul roman grec cunoștea și el acest procedeu cînd descria orașul din punctul de vedere al țărănului (Veselovski).

În poezia folclorică recentă, uneori se justifică paralelismul; astfel paralelismul răspîndit «a lui — a căia iarbă în picioare» se explică prin faptul că îndrăgostiții calcă pe iarbă cînd se plimbă împreună.

Următoarea frază subliniază paralelismul cal-om în *Holstomer*: «*Cadavrul viu al lui Serpuhovski care s-a mai vînturat prin lume, și a mai mîncat și a mai băut a fost vîrît în pămînt mult mai tîrziu. Pielea, carnea, oasele lui n-au fost de nici un folos nimîndui*»¹.

Legătura între cele două elemente ale paralelei se justifică prin faptul că Serpuhovski a fost altădată proprietarul lui Kolstomer. În *Cei doi husari*, paralelismul se exprimă prin titlu și prin cîteva amănunte: dragoste, joc de cărți, atitudine față de prieteni. Legătura între părți este motivată prin rudenția dintre personaje.

Dacă am compara procedeele tehnice ale lui Tolstoi cu cele ale lui Maupassant, am observa că maestrul francez omite al doilea membru al paralelei. În nuvelele lui, Maupassant trece sub tăcere acest al doilea element, ca și cum l-ar subînțelega. Acest al doilea membru poate fi ori structura tradițională a nuvelei (deformată de Maupassant în nuvelele «fără sfîrșit») ori atitudinea convențională a burgheziei franceze față de viață. De exemplu, în mai multe nuvele el descrie moartea țărănului; această descriere este simplă dar foarte neobișnuită; criteriul de comparație este bineînțeles descrierea morții unui orășan, dar această descriere nu este înfățișată în aceeași nuvelă. Uneori acest element complementar este introdus sub forma unui raport emoțional al povestitorului.

Opozițiile între anumite personaje sau anumite grupuri de personaje în romanele lui Tolstoi reprezintă un exemplu mai complex de paralelism. Astfel în *Război și pace* opozițiile se sînt împedite: 1) Napoleon-Kutuzov; 2) Pierre Bezuhov-Andrei Holkonski și totodată Alexei Rostov care servește drept axă de referință și unuia și altuia. În *Anna Karenina*, se opune grupul Anna-Vronski grupului Levin-Kitty; legătura dintre aceste două grupuri este motivată de rudenie. Este o motivație obișnuită la Tolstoi și, poate, la toți romancierii; Tolstoi scria el însuși că făcuse din bîtrînul Holkonski «tatăl tînrului strălucit (Andrei) pentru că l-ar fi fost prea greu să descrie un personaj fără nici o legătură cu celelalte». Există un alt procedeu pe care Tolstoi aproape că nu l-a folosit și care constă din a face să participe același personaj la combinații diferite (procedeu preferat de romancierii englezi). Episodul cu Petrușka și Napoleon, unde acest procedeu servește la singularizare, este mai curînd o excepție. În orice caz în *Anna Karenina*, membrii paralelei au o atît de slabă legătură între ei, încît doar necesitatea estetică o poate explica.

Tolstoi utilizează rudenia nu numai pentru a stabili un paralelism dar și pentru a șoia construcția în palier. Ne sînt prezentați cei doi frați Rostov și sora lor care

¹ L. N. Tolstoi: *Opere*, vol. III, Ed. «Cartea rusă» 1956, p. 302

sînt diferite realizări ale aceluiași tip. Uneori Tolstoi îi compară ca în pasajul care precede moartea lui Petia. Nikolai Rostov este portretul simplificat, întărit al Natașei. Stiva Oblonski ne descoperă un aspect al structurii mintale a Annei Karenina; legătura ne este dezvăluită prin cuvîntul «un pic» pe care Anna îl pronunță cu glasul lui Stiva. Stiva se situează pe un palier inferior în raport cu sora lui. Aici rudenia nu slujește ca să lege caracterele: în romanul rău, Tolstoi a înrudit, fără să se sinchisească, personaje pe care le concepe separat. Aici are nevoie de rudenie pentru a construi în palier.

Procedul tradițional care constă în a descrie un frate nobil și altul criminal, arată că în tradiția literară prezentarea unor rudeni nu implică neapărat diferite proiecții ale aceluiași caracter. De altfel se introduce uneori o motivație: unul dintre ei se întîmplă să fie un bastard (Fielding).

Ca întodeauna în artă, totul nu este aici decît o motivație impusă de regulile meseriei.

III

Culegerea de nuvele a precedat romanul contemporan: această afirmație nu implică existența unei legături cauzale; se stabilește mai curînd un fapt cronologic.

De obicei, există încercarea de a crea o legătură, dacă n-ar fi decît în mod formal, între părțile care formează culegerea. Nuvelele particulare se pun în interiorul unei alte nuvele, pentru a constitui părțile acesteia. Culegerile *Panciaturan* *Kallia* și *Dimna*, *Hidopadesa*, *Poveștile Papagalului*, *Cei 7 viziri*, *1001 de nopți*, corpul georgian de nuvele din secolul XVIII, *Cartea înțelepciunii și minciunii* și multe altele sînt alcătuite în același mod.

Se pot stabili mai multe tipuri de nuvele care slujesc drept cadru altor nuvele sau care sînt, mai degrabă, o modalitate de a include o nuvelă în alta. mijlocul cel mai răspîndit este de a povesti nuvele sau basme pentru a înfrîza îndeplinirea unei acțiuni oarecare. Astfel, prin poveștile lor, cei 7 viziri îl rețin pe rege, împiedicîndu-l să-și execute fiul; în *1001 de nopți*, Șeherezada amină prin poveștile ei clipa propriilor sale execuții; în culegerea de basme mongole de ori ine budistă *Ardji Bardji*, statulele de lemn, care sînt treptele unei scări, împiedică, prin poveștile lor, suirea pe tron a regelui iar al doilea basm include alte două; în *Poveștile Papagalului*, pasărea, o ocupă cu basmele pe femeia care vrea să-și înșele soțul și o reține astfel pînă la sosirea acestuia din urmă. Ciclul de basme din interiorul culegerii *1001 de nopți* e construit după același sistem al înfrîzierii: sînt povești înaintea de execuție.

Putem considera discuția cu ajutorul poveștilor ca a doua modalitate de a introduce o nuvelă în alta: poveștile sînt citate pentru a demonstra o idee iar noul basm servește ca obiecție față de cel precedent. Acest procedeu ne interesează prin faptul că se extinde și asupra altor materii care pot fi incluse în povestire. Așa se întrodue versuri și aforisme.

Trebuie să menționăm că aceste procedee sînt pur cărtărești, lungimea textului nu îngăduie tradiției orale să lege părțile cu ajutorul unor mijloace asemănătoare. Legătura între părți este atât de formală încît doar un cititor o poate percepe. Creația numită populară, adică anonimă, lipsită de conștiință personală, n-a putut cunoaște decît un tip elementar de legătură. Romanul de cînd a apărut ca gen, și chiar înainte de asta, tinde către expresia scrisă.

În literatura europeană, găsim destul de timpuriu culegeri de nuvele prezentate ca un tot și legate printr-o nuvelă care le servește drept cadru.

Culegerile de origine orientală, datorate Arabilor și Evreilor, au permis Europeanilor să cunoască numeroase povestiri străine puse astfel față în față cu nuvele similare scrise

de localnici. Simultan se creează în Europa o modalitate originală de a încadra nuvelele, modalitate în care narațiunea este un scop în sine.

Vreau să vorbesc de Decameron.

Decameronul, ca și posteritatea sa literară, este încă foarte diferit de romanul european al secolelor XVIII și XIX, pentru că aceleași personaje nu leagă episoadele particulare. Mai mult: aici nu găsim personajul; atenția se concentrează asupra acțiunii, agentul nu este decît cartea de joc care permite subiectului să se dezvolte. Afirm, fără să încerc pentru moment, să aduc dovezi în sprijinul părerii mele, că această situație s-a prelungit multă vreme. Gil Blas de Lesage are un caracter atît de puțin entuziast încît îl incită pe critici să considere că scopul autorului a fost să prezinte un om de condiție mijlocie. Nu-i adevărat. *Gil Blas* nu-i un om, este un fir care leagă episoadele romanului, și acest fir e cenușiu.

În *Poveștile din Canterbury* legătura între acțiune și agent e mult mai puternică. Romanetele picarești folosesc din plin procedul încadrării.

Este interesant să urmărim soarta acestui procedeu în opera lui Cervantes, Lesage, Fielding și, după deformarea sa, la Stein, în romanul european modern.

IV

Am mai spus că dacă luăm o nuvelă anecdotică într-adevăr reprezentativă, vom vedea că are un caracter finit. Dacă într-o nuvelă o situație greș se poate produce prin răspunsul potrivit, dat unei enigme, vom găsi tot complexul de elemente complementare: motivația acestei situații, răspunsul eroului și o anumită soluție; acesta este în genere cazul nuvelor «prin viclenie». Unei persoane care a săvîșit o crimă i s-a tăiat, de pildă, o suviță de păr; criminalul taie și el cite o suviță de păr tuturor însoțitorilor săi și astfel își salvează viața; același procedeu în povestea similară despre nana însemnată cu creță (*1001 de nopți*, Andersen). Subiectul formează aici o buclă pe care au fost brodate fie descrieri, fie digresiuni psihologice, dar rămîne un obiect al înșuși finit. Cum am spus în pasajele dinainte se pot grupa mai multe nuvele într-o construcție mai complexă, incluzîndu-le într-un cadru sau legîndu-le de același trunchi.

Dar procedul compoziției prin «înșirare» este și mai răspîndit. În acest caz se apleacă mai multe nuvele, fiecare formînd un tot și sînt reunite printr-un personaj comun, Povestea polisilabică, care impune eroului mai multe înșirări, adoptă de pe acum o compoziție prin înșirare. O poveste integrează motivele altele tocmă cu ajutorul înșirării. Obținem astfel povești cuprinzînd două sau chiar patru povești. Putem stabili nămaidecît două tipuri de înșirare. În primul, eroul are un rol neutru, aventurile sînt cele care-l urmăresc, cît despre el, nu le caută. Întîlnim adesea acest fenomen în romanele de aventuri unde pirații își răpesc unul altuia o fată sau un adolescent, pe cînd vasul lor, neputînd ajunge la destinație, trece în timpul acesta prin nenamărate peripeții. Alte compoziții încearcă să lege acțiunea de agent și să motiveze aventurile. Aventurile lui Ulisse sînt motivate, deși în mod destul de artificial, prin minia zeilor care nu le lasă eroiilor timp de odihnă. Fratele arab al lui Ulisse, Simbad Marinarul, poartă în el înșuși explicația unui mare număr din aventurile sale: are patima călătoriilor și de aceea cele șapte piecări ale sale îngăduie să lege de soarta lui tot folclorul turistic contemporan.

Motivația «înșirării» în *Măgarul de aur* (Metamorfozele lui Apuleius) este curiozitatea lui Lucius care-și petrece vremea iscodind și ascultînd pe la uși. În legătură cu asta vreau să remarc că *Măgarul de aur* realizează o combinație între două procedee de «încadrare» și «înșirare». Se leagă prin «înșirare» episodul luptei cu sacalele,

povestirile despre metamorfoze, aventurile bandiților, anecdota despre măgarul din podul casei etc.; se introduc cu ajutorul încadrării povestirile despre vrăjitoare, celebra istorie despre Amor și Psyche și multe alte nuvele scurte. Se simte foarte des că părțile operelor construite cu ajutorul «însirării» au avut altădată o viață autonomă. Astfel când, după episodul măgarului ascuns în pod, i se precizează cititorului că această istorie este la originea cutărui proverb, se presupune că cititorul cunoaște povestea sau cel puțin schema ei.

Dar foarte timpuriu călătoria a devenit motivația cea mai frecventă a «însirării» și, în special, călătoria în căutarea unei slujbe. Unul dintre cele mai vechi romane spaniole viața lui *Lazarillo de Tormes* este construit în felul acesta. *Lazarillo* caută o slujbă și trece astfel prin tot felul de aventuri. S-a remarcat deseori că anumite episoade, anumite fraze din *Lazarillo* au devenit proverbiale; cred că erau înainte de a fi incluse în roman. Romanul se termină cu aventuri fantastice și metamorfoze; e un fenomen destul de răspândit fiindcă autorii, de cele mai multe ori, nu au idei constructive pentru a doua parte a romanului, care e adesea clădită pe un principiu cu totul nou; acesta e cazul lui *Don Quijote* de Cervantes și al lui *Guliver* de Swift.

În românește de SANDA RADIAN

ROMAN JAKOBSON,
CLAUDE LÉVI-STRAUSS

O analiză: «Pisicile» de Baudelaire

1. Les amoureux fervents et les savants austères
2. Aiment également, dans leur mûre saison,
3. Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
4. Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.
5. Amis de la science et de la volupté,
6. Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
7. L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
8. S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.
9. Ils prennent en songeant les nobles attitudes
10. Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
11. Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;
12. Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
13. Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
14. Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

Dacă ar fi să dăm crezare foiletonului «Le Chat Trott» al lui Champfleury, în care a fost publicat acest sonet al lui Baudelaire pentru prima dată («Corsarul» din 14 nov. 1847), el ar fi fost deja scris în luna martie 1840; or, contrar afirmațiilor unor «cegeti», textul din «Corsarul» și cel din «Florile răului» coincid cuvin cu cuvint.

În repartizarea rimelor poetul urmează schema *aBBA Cddc eeffGg* (în care versurile cu rime masculine sînt marcate prin majuscule, cele cu rime feminine prin minuscule). Această înălțuire de rime se împarte în trei grupe de versuri — două catrene și o sextină compusă din două terțene, formînd totuși o anumită unitate, deoarece dispoziția rimelor este condusă în sonete, așa după cum subliniază Grammont «de aceleași reguli aplicate și în strofa de șase versuri»¹.

Gruparea rimelor în sonetul citat este consecința a trei legi disimilatorii: 1. două rime plate nu se pot succeda; 2. dacă două versuri alăturate sînt diferite ca rimă, una dintre ele trebuie să fie feminină, cealaltă masculină; 3. la sfîrșitul strofelor acceptate, versurile feminine și masculine alternează: ⁴*sédentaires* — ⁸*fierté* — ¹⁴*hypnotiques*. Conform canonului clasic, rimele feminine se termină întotdeauna în silabă mută și rimele masculine în silabă plină; diferențele dintre cele două feluri de rime persistă și în pronunțarea curentă, care suprimă pe e caduc din silaba finală, ultima vocală plină fiind urmată de consoane în toate rimele feminine ale sonetului: *coustiers-sédentaires*, *ténèbres-funèbres*, *attitudes-solitudes*, *magiques-mystiques*. În timp ce toate rimele masculine se termină în vocală (*saison-maison*, *volupté-fierté*, *fin-fin*).

Diviziunea ternară a sonetului implică o antinomie între unitățile strofice cu două și cu trei rime. Ea este echilibrată de o dicotomie care împarte în două perechi de strofe, adică în două perechi de catrene și două perechi de terțene. Acest principiu binar, susținut la rîndul său de organizarea gramaticală a textului, implică o antinomie, de data aceasta între prima secțiune de patru rime și a doua de trei, și între primele două subdiviziuni sau strofe, de patru versuri și ultimele două strofe de trei versuri. Tocmai pe tensiunea dintre aceste două moduri de îmbinare și dintre elementele lor simetrice și asimetrice, se bazează compoziția întregului sonet.

Se observă un paralelism sintactic foarte net între cuplul de catrene, pe de o parte, și cel de terțene, de altă parte. Primul catren, ca și prima terțină, comportă două propoziții, dintre care a doua, relativă — introdusă în ambele cazuri prin «*ainsi*» pronume *qui*, — cuprinde ultimul vers al strofei și se referă la un substantiv masculin la plural, care are funcția de complement în propoziția principală («*Les chats*... sphinx»). Al doilea catren (și la fel a doua terțină) conțin două propoziții coordonate, dintre care, a doua, complexă, cuprinde ultimele două versuri ale strofei (⁷⁻⁸ și ¹³⁻¹⁴) și comportă o propoziție subordonată legată de principală printr-o conjuncție. În catren, această propoziție este condițională («*S'ils pouvaient*...); în terțină — comparativă («*ainsi qu'un*»). Prima este postpusă, a doua, incompletă, este incidentă.

În textul «Corsarului» (1847) punctuația sonetului corespunde acestei împărțiri. Și prima terțină și primul catren se termină prin punct. În a doua terțină și în al doilea catren, cele două versuri din urmă sînt precedate de punct și virgulă.

Aspectul semantic al subiectelor gramaticale întărește acest paralelism între cele două catrene, pe de o parte, și între cele două terțene, pe de alta.

¹ M. Grammont: *Petit traité de versification française*, Paris, 1909, p. 86.

I/Catrene: 1. Primul; 2. Al doilea. Terține: 1. Primul; 2. Al doilea.

Începutul și sfârșitul sonetului oferă mai multe corespondențe frapante în structura gramaticală. Numai la început și la sfârșit se găsesc două subiecte cu un singur predicat și un singur obiect direct. Fiecare dintre aceste subiecte și complemente posedă câte un determinant (*Les amoureux fervents, les savants austères — Les chats puissants et doux; des parcelles d'or, un sable fin — leurs prunelles mystiques*), iar cele două predicate, primul și ultimul din sonet, sînt singurele însoțite de adverbe, amîndouă provenite din adjective și legate printr-o rimă asonantă: ¹*Aiment également* — ¹⁴*Étoient vaguement*. De asemenea, numai al doilea predicat al sonetului și penultimul posedă o copulă și un atribut — atribut pus în relief printr-o rimă interioară: ⁴*Qui comme eux sont frileux*; ¹³*Leurs reins féconds sont pleins*. Strofele exterioare sînt deosebit de bogate în adjective: nouă în catren și cinci în terțină, pe cînd în strofele interioare găsim doar trei (*funèbres, nobles, grands*).

După cum am mai spus, numai la începutul și sfârșitul poemului subiectele fac parte din aceeași clasă cu complementul direct: și unul și altul aparțin genului animat în primul catren și genului inanimat în a doua terțină. Ființele, funcțiile și activitățile lor domină strofa inițială. Primul vers nu conține decît adjective. Printre ele, cele două forme substantivate care servesc de subiect — *Les amoureux* și *les savants* — lasă să se întrevadă rădăcinile lor verbale: astfel primele cuvinte ale poemului vor fi «cel care iubesc» și «cel care știi». În ultimul vers, înțîlinim situația inversă: verbul tranzitiv *Étoient* — cu funcția de predicat este derivat dintr-un substantiv. Acesta din urmă este înrudit cu seria de apelative inanimite și concrete care domină terțină și o deosebeste de cele trei strofe anterioare (...). În sfârșit, propozițiile subordonate din ultime versuri ale celor două strofe, conțin fiecare cîte un infinitiv adverbial și aceste două complemente directe sînt singurele infinitive din tot poemul: ⁸*S'ils pouvaient... incliner*; ¹⁴*Qui semblent s'endormir*.

După cum am văzut, nici sciziunea dicotomică a sonetului, nici împărțirea în trei strofe nu ajung la un echilibru al părților izometrice. Dar dacă am împărți care patrusprezece versuri în două părți egale, al șaptelea vers ar termina prima jumătate și al optulea ar marca începutul celei de a doua. Or, este semnificativ faptul că tocmai aceste două versuri de mijloc se disting în modul cel mai net prin construcția gramaticală, de tot restul poemului.

Astfel poemul ar putea fi împărțit în trei: cuplul mijlociu și două grupe izometrice, adică cele șase versuri care-l precedă și cele șase care-l urmează. Este deci un fel de distih inserat între două sextine.

Toate formele personale ale verbelor și pronumelor și toate subiectele propozițiilor verbale sînt la plural în tot sonetul, cu excepția versului șapte — *L'Érêbe les eût pris pour ses coursiers funèbres* — care conține singurul nume propriu al poemului și singurul caz unde verbum finitum (verb la mod predicativ) și subiectul său sînt amîndouă la singular. În plus, este singurul vers unde pronumele posesiv «se» se referă la un singur posesor.

Persoana a treia este unica persoană întrebuițată în sonet. Unicul timp verbal este prezentul, cu excepția versului șapte și opt unde poetul are în vedere o acțiune imaginară (*l' eût pris*), decurgînd dintr-o premisă ireală (⁸*S'ils pouvaient*)

Sonetul are o tendință pronunțată de a înzestra fiecare verb și fiecare substantiv cu un determinant. Toate formele verbale sînt însoțite de un complement (substantiv, pronume, infinitiv) sau de un atribut. Toate verbele tranzitive cer numai substantive (²⁻³*aiment... Les chats*; ⁶*cherchent le silence et l'horreur*; ⁹*prennent...*

attitudes; ¹⁴*Étoient... leurs prunelles*). Pronumele cu funcția de complement direct ului al șaptelea vers este singura excepție: *les eût pris*.

Nu mai în al șaptelea vers, subiectul și predicatul sînt la singular; observația poate fi lărgită: versurile din al doilea catren sînt singurele care pun la singular sau numai subiectul sau numai complementul direct și dacă în al șaptelea vers, singurul subiectului (*L'Érêbe*) se opune complementului direct la plural (*les*), versurile vecine înlocuiesc acest raport, întrebuițînd pluralul pentru subiect și singularul pentru complementul direct (⁶*Ils cherchent le silence et l'horreur*; ⁸*S'ils pouvaient... incliner leur fierté*). În celelalte strofe complementul direct și subiectul sînt la plural (²⁻³*Les amoureux*; ... et les savants... Aiment... Les chats; ⁹*Ils prennent... les... attitudes*; ¹³⁻¹⁴*Et les parcelles... Étoient... leurs prunelles*). Se va nota că în al doilea catren, singularul subiectului și al complementului obiect — coincide cu inanimatul, iar pluralul cu animatul. Importanța numerelor gramaticale pentru Baudelaire devine deosebit de mare datorită rolului jucat de opoziția lor în rimele sonetului.

În sfârșit, prin structura lor, rimele din al doilea catren se disting de toate celelalte rime ale sonetului. Printre rimele feminine, cea din al doilea catren — *ténèbres — funèbres*, este singura care opune două părți de vorbire diferite. De altfel toate rimele sonetului, în afară de cele din catrenul amintit, prezintă unul sau mai multe foneme identice care preced, imediat sau la o oarecare distanță — silaba tonică, de obicei, înzestrată cu o consoană de sprijin...

Pe de altă parte, cuvintele finale din al șaptelea și al optulea vers sînt alterative: ⁷*funèbres — fierté* și al șaptelea vers este legat de al cincilea: *ténèbres* repetă ultima silabă din *voleupt* și o rimă internă — ⁸*science — science* — întărește afinitatea între cele două versuri. Astfel, înseși rimele atestă o oarecare slăbire a legăturii între jumătățile celui de al doilea catren.

Vocalele nazale joacă un rol deosebit de important în textura fonică a sonetului. Aceste vocale, «parcă voalate de nazalizate», după expresia fericită a lui Grammont*, sînt foarte frecvente în primul catren (9 nazale, de la două la trei într-un vers) și mai ales în sextina finală (21 nazale cu o tendință ascendentă de-a lungul primei terține (...)) cu o tendință descendentă de-a lungul celei de a doua.

În schimb, al doilea catren nu are decît trei: una pe fiecare vers, în afară de al șaptelea, singurul vers al sonetului fără vocale nazale. De asemenea, în al doilea catren, rolul dominant fonic trece de la vocale la foneme consonantice, în special lichide.

Singur catrenul al doilea manifestă un excedent de foneme lichide, adică 23, față de 15 în primul catren, 11 în prima terțină, 14 în a doua. Numărul sunetelor (r) este ușor superior sunetelor (l) în catrene, și ușor inferior în terține. Versul șapte, care nu are decît două sunete (l) conține cinci (r), adică mai mult decît în orice alt vers al sonetului: *L'Érêbe les eût pris pour ses coursiers funèbres*. Amîncînd, după Grammont, prin opoziție față de (r), (l) «dă impresia unui sunet care nu este nici scris, nici scris, nici aspru, ci dimpotrivă cursiv, curgător, limpede».

Caracterul abrupt al sonetului (r), cu precădere al lui (r) francez, față de cel glisando al lui (l) reiese net din analiza acustică a acestor fenomene în studiul recent al domnisoarei Durand***; retragerea sunetelor (r) în fața sunetelor (l) însoțită în mod elocvent trecerea de la felinul empiric la transfigurările sale fabuloase.

* M. Grammont: *Traité de phonétique*, 1930, p. 384

** M. Grammont: *Traité*, p. 388

*** M. Durand: *La spécificité du phonème. Application au cas de R/L* — *Journal de Psychologie*, LVII, 1960, pp. 405-419

Primele șase versuri ale sonetului sînt unite printr-o trăsătură reiterantă: o pereche simetrică de termeni coordonați, legați prin aceeași conjuncție et:

1. *Les amoureux fervents et les savants austères*; 3. *Les chats puissants et doux*; 4. *Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires*; 5. *Amis de la science et de la volupté*, binarism al determinanților formînd un hîasm cu binarismul determinanților în versul următor — ⁶ *le silence et l'horreur des ténèbres*», care încheie construcția binară. Această construcție, comună tuturor versurilor din această sextină, nu mai apare ulterior, juxtapusele fără conjuncție sînt o variantă a aceleiași scheme: 2. *Aiment également, dans leur mûre saison* (complemente circumstanțiale paralele); 3. *Les chats... orgueil...* (un substantiv antepus altuia).

O asemenea pereche de termeni coordonați și rimele (nu numai cele exterioare care subliniază raporturile semantice, ca ¹ *austères*, ⁴ *sédentaires*, ⁵ *saison* — ³ *maison*, dar mai ales și cele interioare) servesc la cimentarea versurilor introducînd: ¹ *amoureux* — ⁴ *comme eux* — ⁶ *frileux* — ⁵ *comme eux*; ² *fervents* — ³ *savants*; ² *également* — ³ *puissants*; ⁵ *science* — ⁶ *silence*. Astfel, toate adjectivele ce caracterizează personajele din primul catren rimează între ele, excepție făcînd doar «doux».

O dublă figură etimologică, legînd începutul celor trei versuri — ¹ *Les amoureux* — ³ *Aiment* — ⁵ *Amis* — participă la unificarea acestei «similistroke» de șase versuri care începe și se sfîrșește printr-un cuplu de versuri ale cărîror prime emisihuri rimează între ele: ¹ *fervents* — ³ *également*; ⁵ *science* — ⁶ *silence*.

² *Les chats* — complement direct al propoziției ce cuprinde primele trei versuri ale sonetului, devine subiect subînțeles în propozițiile din următoarele trei versuri ale sonetului: ⁴ *Qui comme eux sont frileux*; ⁵ *Amis cherchent le silence*, lăsîndu-ne să înțelegem schițarea unei diviziuni a acestui șasi-sextet în două quasi-terține. «Distihul» mijlociu recapitulează metamorfoza pisicilor: din complement direct sau obiect (de dat aceasta subînțeles) în al șaptelea vers (*L'Érêbe les eût pris*) în subiect gramatical, tot subînțeles în al optulea vers (*S'ils pouvaient*). În această privință, versul opt se leagă de fraza următoare (*S'ils prennent*).

În general, propozițiile subordonate postpuse formează un fel de tranziție între propoziția subordonată și fraza ce urmează. Astfel, subiectul subînțeles, «pisici» din versul nouă și zece trimite la metafora «sfinx» în propoziția relativă din versul unsprezece (*Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin*) și, în consecință, apropiere acest vers de tropici ce apar ca subiecte gramaticale în terțina finală. Articolul nehotărît, cu totul absent în primele zece versuri, unde se înțelînesc patruzprezece articole hotărîte, apare numai în ultimele patru versuri ale sonetului.

Astfel, datorită trimiterilor ambigue ale celor două propoziții relative din versurile unsprezece și patruzprezece, cele patru versuri finale ne permit să înțelegem conținutul unui catren imaginar care ne dă impresia că ar «corespunde» adevăratului catren de început al sonetului. Iar terțina finală are o structură formală care pare reflectată în primele trei versuri ale sonetului.

Subiectul animat nu este niciodată exprimat printr-un substantiv, ci mai curînd prin adjective substantivate, în primul vers al sonetului (*Les amoureux, les savants*) și prin pronume personale sau relative în propozițiile ulterioare. Ființele umane nu apar decît în prima propoziție, unde dublul subiect le desemnează prin adjective verbale substantivate.

Pisicile, denumite ca atare în titlul sonetului, nu figurează în text ca nume, decît o singură dată în prima propoziție, cu funcție de complement direc: ¹ *Les amoureux...* et *les savants*... ² *Aiment*... *Les chats*... Nu numai cuvîntul «chats» nu mai apare în cursul poemului ci și inițiala suferitoare nu mai revine decît într-un singur cuvînt: ⁶ (*il jet-fô*). Ea dublează încă o dată prima acțiune a felinei. Această suferitoare surdă, asociată cu numele eroilor sonetului, este apoi evitată cu grijă.

Imediat după al treilea vers, pisicile devin subiecte subînțeles, ultimul subiect animat din sonet. Substantivul «pisici» în rolul de subiect, obiect (complement direct) și complement adnominal, este înlocuit prin pronume anaforice: ⁶ *ils* ⁷ *les*, ⁸ ¹² ¹⁴ *leur* (*s*); iar substantivele pronominale *ils* și *les* se referă la pisici. Aceste forme accesorii (adverbiale) se înțelînesc numai în cele două strofe interioare, în al doilea catren și prima terțină. În catrenul inițial le corespunde forma autonomă ⁴ *eux* (*bis*) care se referă numai la persoane umane din sonet, în timp ce ultima terțină nu conține niciun substantiv pronominal.

Cele două subiecte ale propoziției inițiale a sonetului au un singur predicat și un singur complement direct; în acest fel ¹ *Les amoureux fervents* et *les savants austères* sfîrșesc, ² *dans leur mûre saison*, prin a-și găsi identitatea într-o ființă intermediară — animalul care înglobează trăsăturile antinomice ale celor două condiții umane dar opuse. Cele două condiții umane se opun ca: senzaual/intelectual, iar mediația se face prin pisici. Din acest moment rolul subiectului este implicit (numat de pisici, care sînt în același timp savante și îndrăgostite).

Catrenule prezintă personajul pisicii în mod obiectiv, pe cînd terținele o transfigurează. Totuși, cel de al doilea catren diferă fundamental de primul și în general ale toate celelalte strofe. Formularea echivocă: *ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres*, duce la o confuzie semnalată în cel de al șaptelea vers al sonetului și dezvoltată în versul următor. Caracterul aberant al acestui catren, mai ales al jumătății sale și al celui de al șaptelea vers în deosebi, este accentuat de trăsăturile distinctive ale formel gramaticale și fonice a textului.

Afinitatea semantică între *L'Érêbe* («regiune întunecoasă învecinată cu Infernul»), substituit metonimic pentru «puterea întinericului» și în special pentru *Érêbe* — («frate al Nopții») și înclinarea pisicilor pentru *l'horreur des ténèbres*, coroborată prin similitudinea fonică între (tenebro) și (ereby) a dus aproape la o asemănare a pisicilor, eroinele poemului, cu imaginea care aproape produce spaimă de «*coursiers fûmbres*». În versul înșinuat *L'Érêbe les eût pris pour ses coursiers* e oare vorba de o dorință frustrată sau de o falsă recunoaștere? Semnificația acestui pasaj, asupra căruia criticii și-au pus mai multe întrebări¹, rămîne voit ambiguă.

Fiecare catren și fiecare terțină caută o nouă identificare a pisicilor. Dar dacă primul catren a corelat pisicile cu două tipuri de condiție umană, ele reușesc, grație mindriilor lor, să neghe noua identificare din cel de al doilea catren care încercase să le asocieze unei condiții animale — a unor cai de curse, plasati într-un cadru mitologic. De-a lungul poemului este singura echivalență negată. Structura gramaticală a pasajului acesta, care contrastează net cu altele din celelalte strofe, trădează caracterul său insolit: mod ireal, lipsă de epiteze calificative, subiect inanimat la singular, lipsit de orice determinant și care cere un complement animat la plural.

Oxymoron-uri aluzive, unesc strofele. ⁸ *S'ils POUVAIENT au service incliner leur fierté* (Dacă ar putea să-și frîngă mindria în sclavie) — dar ele nu pot s-o facă fiind ei adevărați PUTERNICI (⁹ *Puissants*). Ele nu pot fi ⁷ *LUATE* (⁷ *PRIS*) pentru a juca un rol activ, și iată că în mod voit ⁹ *IAU* (⁹ *PRENNENT*) ele înșele un rol pasiv pentru că sînt obstinate sedentare. ⁸ *Mindria* lor le predestinează, ⁹ *nobililor atitudini* ¹⁰ *A marilor sfinx*. ¹⁰ *Sfinxii* întinși și pisicile care li imită ⁹ *visind* se află uniți printr-o legătură paronomastică între cele două participii, de alfel singurele forme participiale ale sonetului...

Pisicile par să se identifice cu sfinxii, care, la rîndul lor ¹⁰ *par cã adorm*, dar comparativul iluzorie asimilînd pisicile sedentare și implicit toți cei care sînt ⁴ *ca ele* (omnifacții) ființelor supranaturale, cîștigă valoarea unei metamorfoze. Pisicile și

¹ Cf. *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, LXVII, col. 338 p 1509

ființele umane cu care sînt identificate se întîlesc în imaginea monștrilor fabuloși cu cap omensc și corp de animal. Astfel, identificarea negată este înlocuită cu o nouă identificare, tot mitologică.

⁹ *Visind* pisicile reușesc să se identifice ¹⁰ *marilor sfîxii*; un lanț de paronamzii, legate de aceste cuvinte -cheie și combinarea vocalelor nazale cu constrictivele dentale și labiale, întîresc metamorfoza...

În primul catren s-ar putea citi: ¹ *Les chats puissants et doux, orgueil de la maison*. Trebuie înțeles că pisicile mîndre de domiciliul lor, sînt încarnarea acestui orgoliu, sau casa este cea mîndră de locuitorii ei felini și încearcă la fel ca Ereb să-i domesticească? Oricum ar fi, ² *casă*, care circumscrie pisicile în primul catren, se transformă într-un deșert spațios ³ *fond des solitudes* («străfund al singurătăților») și frica de frig, apropiind pisicile «friguroase» și îndrăgostiții ⁴ *fervents (...)* găsește (precum găsește savanii) un climat apropiat de singurătatea austere ale deșertului torid (în felul îndrăgostiților pasionați) din jurul sfîxilor. Pe plan temporal ⁵ *la mûre saison* care rima cu ⁶ *maison* în primul catren și se apropia de aceasta prin semnificație, a găsit o opoziție netă în prima terțină: aceste două grupuri vizibil paralele (⁷ *dans leur mûre saison* și ¹¹ *dans un rêve sans fin*) se opun unul altuia, unul evocînd zilele numărate și celălalt eternitatea. Nu mai există în altă parte în sonet construcția nici cu *dans*, nici cu altă prepoziție adverbială.

Miracolul pisicilor domină cele două terține. Metamorfoza se desfășoară pînă la sfîrșitul sonetului. Dacă în prima terțină imaginea sfîxilor alungii în deșert sovia între adevăr și simulacru, în terțina următoare ființele animate dispar în spatele fărîmelor de materie. Sinedocele înlocuiesc pisicile-sfîxii prin părți ale corpului lor: ¹² *leurs reins*, ¹⁴ *leurs prunelles*.

Subiectul subînțeles al strofelor anterioare redevine complement în ultima terțină: pisicile apar mai întîi ca un complement implicit al subiectului — ¹² *Leurs reins féconds sont pleins* — apoi, în ultima propoziție a poemului, ele nu mai sînt decît un complement implicit al obiectului: ¹⁴ *Étoient vaguement leurs prunelles*. Pisicile se găsesc deci legate de complementul verbului tranzitiv în ultima propoziție a sonetului și de subiect în penultima propoziție, care este atributivă. Astfel se stabilește o dublă corespondență, pe de o parte cu pisicile, complement direct al primei propoziții din sonet și pe de altă parte cu pisicile — subiectul celei de a doua propoziții, deasemenea atributivă.

Dacă la începutul sonetului subiectul și obiectul (complementul direct) erau deopotrivă din clasa animalelor, cei doi termeni ai propoziției finale aparțin amîndoi clasei inanimatelor. În general, toate substantivele din ultima terțină sînt nume concrete din această clasă: ¹² *reins*, ¹² *étincelles*, ¹³ *parcelles*, ¹³ *or*, ¹³ *sable*, ¹⁴ *prunelles*, în timp ce în strofele anterioare toate apelativele neînsuflete, în afară de cele adnominale, erau abstracte: ² *saison*, ⁹ *orgueil*, ⁹ *silence*, ⁹ *horreur*, ⁹ *servage*, ⁹ *fierté*, ⁹ *attitudes*, ¹¹ *rêve*. Genul feminin inanimat, comun subiectului și obiectului din propoziția finală, 1-3 *farîme de aur*... *strălucesc*... *pupilele lor*» contrabalansează subiectul și obiectul, masculine și animate din propoziția inițială — 1-3 *Indrăgostiții*... și *savanii*... *Iubesc*... *Pisicile*. În tot sonetul ¹³ *parcelles* este unicul subiect la feminin și el contrastează cu masculinul de la sfîrșitul aceluiași vers, ¹³ *sable fin*, fiind singurul exemplu de gen masculin în rimele masculine ale sonetului.

În ultima terțină, ultimele fărîme ale materiei au rînd pe rînd locul complementului și subiectului. Ele sînt cele pe care o nouă identificare, ultima din sonet, le asociază cu ¹³ *nisipul fin* (¹³ *sable fin*) și le transformă în stele.

Reunind acum părțile analizei noastre, vom încerca să arătăm în ce fel diferitele nivele pe care ne-am situat se întrecute, se completează sau se combină dînd astfel

poemului un caracter absolut. Mai întîi, se pot distinge mai multe diviziuni ale textului, perfect clare, acît din punct de vedere gramatical cît și pe planul raporturilor semantice, între diversele părți ale poemului.

După cum arătăm mai sus, o primă diviziune corespunde celor trei părți care se termină fiecare printr-un punct și anume cele două catrene și ansamblul celor două terține. Primul catren expune sub formă de tablou obiectiv și static o situație admisă ca atare. Cel de-al doilea atribuie pisicilor o intenție interpretată de puterile Erebului și puterilor Erebului o intenție orientată asupra pisicilor, respinsă de acestea. Aceste două părți se referă la făptura pisicilor, privite «din afară»; în prima parte prin prisma unei pasivități față de sine sînt mai ales sensibili îndrăgostiții și savanii; în cealaltă, prin prisma unei activități percepute de către puterile Erebului. În schimb, ultima parte învinge această opoziție, recunoscînd pisicilor o pasivitate, asumată în mod activ și interpretată nu «din afară» ci «dinăuntru».

A doua diviziune permite celor două terține să se opună celor două catrene, făcînd astfel să apară o relație strînsă între primul catren și prima terțină și între al doilea catren și a doua terțină.

Într-adevăr:

1. Suma celor două catrene se opune celor două terține, în sensul în care acestea din urmă elimină punctul de vedere al observatorului (*îndrăgostiții, savanii, puterea lui Erebe*) și situează pisicile în afara oricăror limite spațiale și temporale.

2. Primul catren introduce aceste limite spațio-temporale (*maison, saison*); prima terțină le face să dispară (*Locul singurătății, vise fără de sfîrșit*).

3. Cel de-al doilea catren definește pisicile în funcție de întunericul în care se situează; cea de a doua terțină în funcție de lumina pe care o iradiază. (*strălucire, stele*).

În sfîrșit, o a treia diviziune se suprapune celei precedente, regrupînd de data aceasta într-un *hiasm* pe de-o parte catrenul inițial și terțina finală și pe de altă parte strofele interne: al doilea catren și prima terțină; în primul grup, propozițiile independente conferă pisicilor funcția de complement, în timp ce celelalte două strofe, chiar de la începutul lor, hărăzesc pisicilor funcția de subiect.

Or, aceste fenomene de distribuire formală au un fundament semantic. Punctul de plecare al primului catren este furnizat de vecinătatea pisicilor cu savanii sau îndrăgostiții în aceeași casă. O dublă asemănare decurge din această contiguitate («ce ei», «ce ei»). În terțina finală, de asemenea o relație de contiguitate evoluează pînă la asemănare: dar, în timp ce în primul catren raportul metonimic al locuitorilor felini și umani al casei fondează chiar raportul lor metaforic, în ultima terțină această situație apare într-un anumit fel interiorizată: raportul de contiguitate ține mai mult de sinedocă, de metonimie pură. Părțile corpului pisicii (*reins, prunelles*) pregătesc o evocare metaforică a pisicii astrale și cosmice, însoțită de trecerea de la definit la nedefinit (*également* — *vaguement*). Între strofele interioare analogia se bazează pe raporturi de echivalență, unul respins de cel de al doilea catren (*pisici și cai funebri*) celălalt, acceptat de prima terțină (*pisici și sfîxii*), fapt care duce în primul caz la refuzul contiguității (între *pisici* și *Ereb*), în al doilea caz la plămîna și stabilirea lor «în locul singurătăților». Deci, contrar cazului precedent, trecerea se face de la o relație de echivalență, formă întărită a asemănării, (deci o încercare metaforică), la niște relații de contiguitate (deci metonimice) fie negative, fie pozitive.

Pînă în prezent poemul ne-a apărut format din sisteme de echivalență care se suprapun și care oferă în ansamblul lor aspectul unui sistem deschis. Ne rămîne de cercetat un ultim aspect, sub care poemul apare ca sistem deschis, în progresie dinamică de la început pînă la sfîrșit.

Amintim că în prima parte a acestei lucrări, scosesem în evidență o împărțire a poemului în două sextine, separate printr-un distih a cărui structură contrasta puternic cu restul. Or, în cursul recapitulărilor noastre, am lăsat de-o parte această diviziune, deoarece în comparație cu celelalte, ea pare să marcheze etapele unei progresii de la real (prima sextină) la supranatural (a doua sextină). Această trecere se face de-a lungul distihului care, pentru un scurt moment, prin acumularea de procedee semantice și formale, antrenează cititorul într-un univers de două ori nereal, căci el împarte cu prima sextină, caracterul de exterioritate, anticipând, în același timp, rezonanța mitologică a celei de a doua sextine.

1 la 6	7 la 8	9 la 14
extrinsec		intrinsec
empiric	mitologic	
real	ireal	supranatural

Prin această bruscă oscilare de ton și de temă, distihul are rolul unei modulații dintr-o compoziție muzicală.

Scopul acestei modulații este de a rezolva opoziția implicită sau explicită, existentă de la începutul poemului, între intervenția metaforică și intervenția metonimică.

Soluția adusă de sextina finală constă în transformarea acestei opoziții chiar în sinul metonimiei, exprimând-o în același timp prin mijloace metaforice. Într-adevăr, fiecare din cele două terține dă o altă imagine despre pisici; cele două imagini se opun între ele. În prima terțină, pisicile închise în casă sunt eliberate pentru a se dezvolta spațial și temporal în deșerturile infinite și în visul fără sfârșit. Mișcarea merge dinăuntru în afară, de la pisicile *claustrate* la pisicile în *libertate*. În cea de a doua terțină suprimarea frontierelor este interiorizată de pisicile care ating proporții cosmice, deoarece ele tănuiesc în anumite părți ale corpului lor (*reins și prunelles*) nisipul deșertului și stelele cerului. În amindouă cazurile transformarea se face cu ajutorul procedeeelor metaforice. Dar cele două transformări nu sînt într-un echilibru complet: prima ține încă de aparență (*prennent... les attitudes... qui semblent s'endormir*) și de vis (*en songeant... dans un rêve*), în timp ce a doua conține intervenția cu adevărat, prin caracterul său afirmativ (*sont pleins... Étoilés*). În prima pisicile închid ochii ca să adormă; în a doua îi sînt deschise.

Cu toate acestea, amplele metafore ale sextinei finale nu fac decât să transpună la scară universală o opoziție care era implicit formulată în primul vers al poemului: *Îndrăgostiți și savanți* asamblează termeni ce se găsesc într-un raport contractat sau dilatat: bărbatul îndrăgostit, strîns unit de femeile precum savantul de univers; așadar, două tipuri de conjuncție, una din ele apropiată, cealaltă depărtată*. Același

* A. Benveniste, care a binevoit să citească acest studiu în manuscris, ne-a făcut atenție și asupra situației: « anotimpului rodii » (*la mûre saison*) care joacă de asemenea rolul de mediator între *les amoureux fervents* și *les savants austères*: într-adevăr, la maturitate ei se inclină, pentru a se identifica asemenea pisicilor. Căci, continuă Benveniste, pentru a rămâne *amoureux fervents* pînă la mûre *saison* înseamnă că te situezi în afara de viața comună, precum « les savants austères » din vocație: situația inițială a șonelui este cea a vieții nepămintene (totuși viața subterană este refuzată); situația se dezvoltă printr-un « transfer » asupra pisicilor, de la izolarea friguroasă spre marile solitudini înstelate, unde stînga și voluptatea sînt visuri fără sfârșit.

În sprijinul acestor remarcă, se pot cita anumite formule ale unui alt poem din *Florie rădău*: « Le savant amour... fruit d'automne aux saveurs souveraines » (*L'Amour du mensonge*).

raport este evocat și de transfigurările finale: « dilatarea » pisicilor în timp și spațiu, strîngerea timpului și a spațiului în făptura pisicilor. Dar și aici, cum am mai remarcat și înainte, simetria nu este completă între cele două formule: ultima reunește în ea toate opozițiile: *les reins féconds* amintesc de *voluptatea* îndrăgostiților, precum pisicile amintesc de *știința* savanților; *magiques* se referă la ferveoarea activă a unora, *mystiques* la atitudinea contemplativă a celorlalți.

Două remarci pentru a face o încheiere.

Faptul că toate subiectele gramaticale ale sonetului (cu excepția numelui propriu *L'Érêbe*) sînt puse la plural și că toate rimele feminine sînt forante cu ajutorul pluralului (inclusiv substantivul *solitudes*) este pus într-o lumină stranie (ca de altfel întreg sonetul) prin raportarea la cîteva pasaje din « *Foibles* »: « Multitudine, solitudine: oameni egali și convertibili pentru poetul activ și fecund... poetul beneficiază de acest incomparabil privilegiu, că poate, după voia sa, să rămînă el însuși sau nu... Ceea ce numesc oamenii dragoste este un lucru foarte mic, foarte strîmt și foarte plăpînd, în comparație cu această infailibilă orgie, cu această sfințită prostiție a sufletului, dăruindu-se în întregime, cu poezie și cu milă, neprevăzută care apare, necunoscutului care trece »*.

În sonetul lui Baudelaire, pisicile sînt inițial calificate drept puternice și blinde (*puissant et doux*), iar versul final apropie pupilele lor de stele. Crêpet și Blin** trimite la un vers de Sainte-Beuve: « ... l'astre puissant et doux » (1829) și regăsește aceleași epiteze într-un poem de Brizeux (1829), în care femeile sînt apostrofate astfel: « *Etres doux fois doués! Etres puissants et doux!* » (« Făpturi de două ori înzestrate, făpturi puternice și blinde! »).

Această apropiere ar confirma, dacă ar fi fost necesar, că pentru Baudelaire, imaginea pisicii este strîns legată de cea a femeii; cum arată de altfel explicit cele două poeme din aceeași culegere, intitulate *Le chat* și anume: *Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux* (care conține un vers revelator: *Je vois ma femme en esprit*...) și poemul *Dans ma cervelle se promène... Un beau chat fort, doux...* (care pune hotărît problema: *est-il fée, est-il dieu*). Acest motiv al pendulării între mascul și femeie este inclus de asemenea în urzeala poemului *Les chats*, unde apare îndărătul unor ambiguități intenționate (*Les amoureux... Aiment... Les chats puissants et doux... Leurs reins féconds...*). Michel Butor notează pe bună dreptate că la Baudelaire: « aceste două aspecte, femininitate, supervivilitate nu se exclud, ci, dimpotrivă, se leagă ». Toate personajele sonetului sînt de genul masculin, dar *Les chats* și alter-ego-ul lor *Les grands s'ifex* sînt androgini.

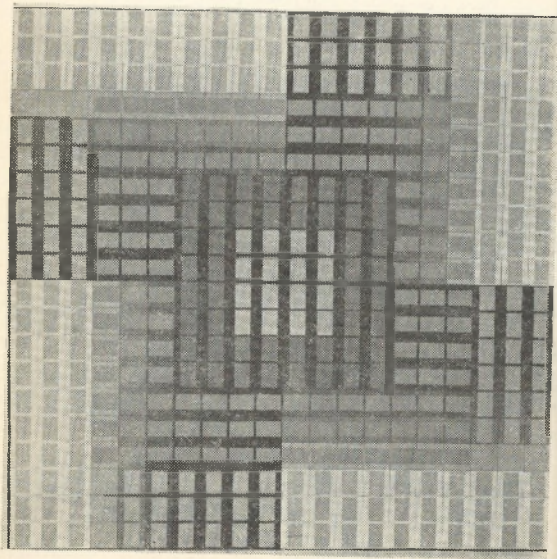
Această ambiguitate este subliniată de-a lungul întregului sonet, prin alegerea paradoxală a substantivelor feminine pentru așa zisele rime masculine. Din constelația inițială a poemului care-i altură pe îndrăgostiți și savanți, pisicile permit, printr-o mediație, să se elimine femeia, lăsînd să rămînă fațană față, dacă nu chiar contopii, poetul Felinelor eliberat de « dragostea strîmtă » și universul eliberat de « misteritatea savantului »**.

În românește de MICHAELA HORNET

* Ch. Baudelaire, *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1961, pp. 243 și urm.

** Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Édition critique établie par J. Crêpet et G. Blin, Paris, 1942, p. 413.

*** Din lipsă de spațiu, au fost omise din text unele analize de detaliu; tăieturile operate sînt indicate prin puncte de suspensie.



I. LOTMAN

Interpretarea literaturii trebuie să devină știință

Fiecare metodă științifică își are baza ei gnoseologică. Trebuie să ne referim la această problemă măcar pentru motivul că structuraliștii au fost învinuți și de mecanicism — de reducerea esteticului la matematică, și de relativism, și de toate păcatele capitale ale filozofiei. Întrucât stilul acuzării determină și stilul apărării, voi îndrăzni să amintesc adversarilor mei un citat. Paul Lafargue nota această afirmație, extrem de interesantă a lui Marx despre teoria cunoașterii științifice: «În matematica superioară, el (K. Marx — I.L.) găsea mișcarea dialectică în forma ei cea mai logică și în același timp cea mai simplă. El socotea, de asemenea, că știința atinge perfecțiunea numai atunci când reușește să se folosească de matematică»¹. I-aș întreba pe cei care văd în folosirea metodelor matematice calea către formalism și mecanicism: care este părerea lor față de această afirmație? Toți adversarii structuralismului (care au luat până acum atitudine în presă) aparțin partidei științifice a celor «mulțimi». Ei sînt convingiți că, în domeniul științelor umaniste și al metodologiei acestora, totul e în ordine, perfecțiunea a fost atinsă și nu rămîne decît ca această perfecțiune să fie păstrată. În ceea ce privește căutările de drumuri noi, chiar și cel mai blajin, V. Kojinov, își reprezintă faptele cam așa: nu e nici o nenorocire că unele capete înflăcărate încercă lucrurile: «Iasă-i să ajungă pînă la nucleul indestructibil», «se vor lovi de el și... se vor întoarce la metodologia «tradițională». În estetica structuralistă se încadrează în «partida nemulțumirilor»: ei sînt convingiți că acea perfecțiune de care vorbea Marx nici nu s-a apropiat încă de domeniul științelor umaniste. Ei nu sînt dispuși să «respecte», ci să caute. Înțelegînd mai bine decît oponenții lor imperfecțiunea experiențelor pe care le fac, caracterul lor nematur, premialabil, ei insistă totuși asupra unui lucru: necesitatea unei permanente cercetări în știință.

Baza metodologică a structuralismului este dialectica.

¹ Amintiri despre Marx și Engels, Gospolizdat, M. 1956, pag. 66.

Unul din principiile de bază ale structuralismului este renunțarea la analiză după principiul însușirii mecanice a indicilor: opera de artă nu e o sumă de indici, ci un sistem funcțional, o structură. Cercetătorul nu enumeră «indici», ci construiește modele de relații. Fiecare structură, unitate organică de elemente construite după un tip dat de sisteme, e la rândul ei numai un element dintr-o unitate structurală mai complexă, iar elementele ei proprii — fiecare în parte — pot fi privite ca structuri independente. În acest sens, ideea analizei după nivele, proprie în general științelor contemporane, este proprie în cel mai înalt grad structuralismului. De aici reiese că delimitarea strictă între analiza sincronică și cea diacronică (istorică), foarte importantă ca procedeul metodice, care a jucat la timpul ei un imens rol pozitiv, nu are un caracter principal, ci unul euristic. Studiarea straturilor sincronice ale sistemului permite cercetătorului să treacă de la empirism la structuralitate.

Etapa următoare însă este studierea funcționării sistemului. Mai mult decât atât, e limpede că atunci când avem de-a face cu structuri complexe (și arta ține de acestea), a căror descriere sincronică este în genere mai greu de făcut, dată fiind multitudinea de factori, cunoașterea stărilor anterioare este o condiție inevitabilă a modelării exacte. Prin urmare, structuralismul nu e adversarul istoricismului: mai mult, necesitatea de a înțelege structurile artistice independente (operele literare) ca elemente ale unor unități mai complexe: «cultură», «istorie», constituie o problemă primordială. Nu matematica și lingvistica în locurile istoriei, ci matematica și lingvistica împreună cu istoria — iată drumul cercetării structurale, iată cercul de aliați al istoricului și criticului literar.

Aceasta și definește raportul dintre structuralism și tradiția științifică precedentă. În URSS, structuralismul are tradiții profunde. Voi aminti numai cartea lui V. Propp *Morfologia basmului*, care este azi o lucrare științifică clasică, lucrările lui P. Bogatirev, M. Bahtin, A. Skaftimov etc. Structuraliștii nu se deosebesc de adversarii lor prin aceea că neagă chipurile «știința literară tradițională». Dar ei includ în noțiunea «tradiție» un conținut diferit. La noi nu s-a scris încă o istorie a științei literare naționale, dar când ea se va scrie vor ieși probabil la iveală multe lucruri «ce nici în vis măcar nu au văzut ai noștri înțelepți», cum spunea Hamlet. Dacă trecem cu vederea o serie de nume de învățați renumiți în viață, și ne referim numai la lucrările lui I. Tinianov, B. Tomașevski, B. Eichenbaum, G. Gukovski, V. Grib, L. Pumpsanski, G. Vinokur, S. Baluhadzi, A. Kulevskii, tânărul cercetător căzut pe front și ale multor alora, al căror loc și însemnătate se vor stabili când va fi studiată istoria științei literare sovietice, devine clar că nu poate fi vorba de vreo adversitate a structuralismului față de știința «tradițională». Structuralismul nu pretinde o situație privilegiată în știință, într-o știință autentică asemenea poziție neputând exista. Tendința către privilegiu e mai mult un păcat al criticilor structuralismului.

Totuși, în afară de baza gnosologică, fiecare curent își are izvoare științifico-etice proprii. Și asupra acestui fapt iarăși trebuie să ne oprim, deoarece «dezumanizarea» e una din cele mai răspândite învinuri care se aduc structuralismului. V. Kojinov scrie: «Sînt convins, că încercările de a creea o știință exactă despre poezie vor continua și, probabil, cu o intensitate tot mai mare. Însăși ideea unei atări științe ține desigur de progres, luînd cuvîntul în sensul lui exact. Dar nu tot ce ține de mersul progresiv este totdeauna «bine», adică un lucru bun, adevărat, util, frumos. Totalitarismul contemporan, de exemplu, este rezultatul dezvoltării progresive a economiei. Dar merită oare atare progres să fie apărut, să i se cînte osanle?»

Ciudat exemplu. Totuși, care e legătura dintre metodele exacte în științele umaniste și totalitarism? Căci inexactitatea, aproximația în munca științifică deschide

porțile interpretărilor forțate, denaturărilor, minciunii voite sau nevoite; iar minciuna nu a fost niciodată o armă a umanismului.

Înînd seama de natura științei, ea poate sluji omul numai satisfacînd setea lui de adevăr. Știința e umană înainte de toate pentru că lărgeste aria de gândire a omului. În ce privește totalitarismul, el a întrebunat mult mai rar știința exactă decât demagogia, care se întemeiază pe posibilitatea de-a modela adevărul după cum vrei.

Mai mult, una din explicațiile psihologice ale înclinării pe care o manifestă unii savanți umaniști pentru metodele exacte este faptul că i-au oboșit colecțiile de fraze jubilare și neubiliare, care sînt prezentate uneori drept știință. Cînd are loc dezumanizarea științei? Cînd cercetătorul tînde să prezinte un adevăr strict întemeiat — chiar dacă limitat — sau cînd, aceleași fraze și exclamații servesc pentru a declara pe un scriitor la un jubileu (al altuia), drept reprezentantul reacțiunii, iar la alt jubileu (al său propriu) — drept mare realist.

Adversarii structuralismului colecionează cu sîrguință declarații ale structuraliștilor înșiși despre faptul că diferite probleme sînt inaccesibile (sau deocamdată inaccesibile) semioticii, pentru a le servi apoi cititorului: «Vedeți! Ei înșiși recunosc că nu pot! Iar noi putem totul!» Așa e. Orice avion, chiar cel mai perfect, cunoaște limitele ale posibilităților tehnice, pe cînd covorul fermecat nu le are. Totmai prin aceasta se deosebește știința de fanteziile lui Manilov; ea «nu poate totul» și recunoaște aceasta; recunoscînd și ceea ce stă în posibilitățile ei și ceea ce, pentru moment, îi este inaccesibil.

Dacă veți ridica în fața oricărui savant-fizician, chimist sau biolog, o problemă oarecare, el va spune: aceasta o putem rezolva chiar acum, celelalte însă, și în anii următori vor mai fi, probabil, inaccesibile științei, și formularea lor nici nu are vreo rațiune științifică. Cercetătorul-umanist se află în altă situație; uneori, se consideră în mod tacit că pentru rezolvarea unei probleme științifice e suficientă o condiție: introducerea ei în planul institutului sau încheierea unui contract editorial. Mă tem, că însoțirea și aici în folosul aceluia care tind, la fiecare etapă, să îngrădească strict limitele posibilităților lor.

În structura tradițională a unei cercetări literare coexistă, de fapt, două metode diferite: opera se studiază, pe de-o parte, într-un context de monumente ale gândirii sociale, pe de altă parte se analizează ritmul, strofa, rima, compoziția, stilul. Nu există nici o legătură obligatorie între aceste două cercetări, în esență independente. În primul caz, istoricul literar devine de fapt istoric al gândirii sociale, ignorînd specificul artistic al materialului cercetat. În al doilea, el se află inevitabil în fața problemelor: dar ce înseamnă observațiile formale făcute de el? În lucrările unor cercetători talentați, aceste contradicții a fost rezolvată în mod spontan. Aceste experiențe merită toată atenția. Totuși, știința începe acolo unde descoperirile intuitive se întemeiază pe o metodă riguroasă de dovezi și pe un aparat de cercetare bine elaborat.

Cercetarea structurală tînde să lichideze dedublaarea științei literare contemporane: pe de-o parte, ea consideră literatura drept artă, o formă specifică a conștiinței sociale și se ridică hotărît împotriva «dizolvării» ei primitive în istoria multitudinii sociale. Pe de altă parte, își propune sarcina de a dezvălui ideea operei ca o unitate de elemente semiotice. Cu privire la fiecare element al structurii artistice se pune întrebarea: ce însemnătate are, ce încărcătură de sensuri poartă? Relația dintre ideea operei de artă și construcția ei amintește relația dintre viață și structura biologică a celulei. În biologie nu mai găsim astăzi vreun vitalist, care să studieze viața în afara organizării reale a materiei care o poartă. În cercetarea literară al mai întîlnesc încă. Dar nici enumerarea nomenclaturală a «inventarului» material al literaturii vii nu ne ajută să dezvăluim tainele vieții: celula ne apără ca un sistem

funcțional complex autodeterminat. Realizarea funcțiilor ei înseamnă viață. Opera de artă este și ea un sistem complex autodeterminat (e drept de alt tip). Ideea e cea care dă viață operei, nici ea nu poate fi concepută într-un corp anatomic dezmembra, și nici în afara acestui corp. Mecanicismul primei metode și idealismul celei de-a doua, trebuie să cedeze locul dialecticii analizei funcționale.

Considerând elementele textului artistic, tradițional privity ca «formale», cu scopul de a defini sensul lor conținutiv, cercetătorul structuralist pornește de la faptul că elementele rupte din sistem nu pot avea nici un sens.

Așadar, în fața cercetătorului se pune sarcina de a defini unitățile elementare semiotice din sistemul dat (fiecare din ele va reprezenta o înșiruire de indicii diferențiale) și legile contopirii lor în unități mai complexe. Metodica științifică aplicată în acest caz va fi aceeași pentru toate categoriile de opere artistice (de la cele mai simple până la cele mai complexe) și va coincide cu procedeele de studiere a altor sisteme de modele (limba, mitul, etc.). Bineînțeles că și elementele înșiși, și legile îmbinării lor, se vor deosebi de la caz la caz.

Elementele semiotice ale unei structuri date vor fi acelea care își au contrariile (sînt incluse într-o opoziție) în sfera ei. Esența elementului nu ni se dezvăluie prin descrierea naturii lui izolate, ci ca rezultat al elucidării contrariului, care i se opune. Astfel în versul lui Pușkin:

Răsculați-vă, robi căzuți!

elementul «răsculați-vă» capătă un sens diferit în funcție de sistemul de opoziții în care îi introducem.

Opoziția: *Răsculați-vă* ↔ *cădeți cu fața la pămînt,*
dezvăluie semantică;

Răsculați-vă ↔ *sculați-vă* —
dezvăluie stilistică (pragmatică — în termenii semiotici) elementului dat. Dar includerea acestui element într-o opoziție străină odei *Libertatea*: sau

Chemare la răscoală ↔ *Chemare la reformă*
Chemare la răscoală ↔ *Chemare la păstrarea robiei*

deformează hotărîtor sensul acestui element în sistemul pușkinian. Dacă socotim ultimele două opoziții ca adevărate, cădem într-o contradicție irezolvabilă, încercînd să înțelegem, de exemplu, versurile:

Cade securea criminală...
Și mânia de purpură scelerată
Pe galii-năduși se află.

Aici, despotismul («mânia de purpură scelerată» a lui Napoleon) nu vine în antiteză cu răscoala populară și executarea regelui, ci apare ca o urmare a lor. Anarhia și despotismul sînt variantele ilegality și încălcării libertății politice. Executarea regelui (anarhia) naște despotism (Napoleon), iar despotismul (Pavel) naște anarhie (crima de la 11 martie 1801). Amîndoua li se opune legea. Astfel:

Revoluția franceză
Dictatura lui Napoleon
Despotismul lui Pavel I
Crima de la 11 martie 1801

↔ *Legea*

Semnul ↔ indică opoziția (la lectură poate fi exprimat prin cuvîntul «se opune»), iar noțiunile puse una sub alta sînt în sistemul dat sinonime.

Poezii ca Napoleon dau un sistem complet diferit de opoziții.

Termenul «opoziție» e împrumutat din lingvistica structurală (în fonologie l-a introdus N. S. Trubețkoj). El este, evident, legat de «unitatea contrariilor» a lui Hegel, de începutul antitezei lui Darwin, pe care G. V. Plehanov îi aplicase în analiza artei¹; este pus de F. de Saussure la baza sistemului său («mecanismul asemănării și al deosebirii»), și aplicat în chip rodnic de R. Jakobson, în psihologie — de L. Vigotski, în etnografie — de Lévi-Strauss. După cit se vede, el e un mijloc activ de construire a unor modele de diferite structuri. Caracterul profund dialectic al principiului ușor studiat cu mijloace matematice. Caracterul profund dialectic al principiului opozițiilor își află expresia în faptul că antiteza este concepută aici ca o formă deosebită a unității. Așa cum variantele elementului nu invariabilită (pentru rubrica din stînga în exemplul luat din oda *Libertatea*, invariabilită va fi «încălcarea echilibrului politic»), membrii opoziției au arhifonemă, arhixemă, arhismă etc., care șterge («neutralizează») contradicția lor.

Membrii opoziției: →

Încălcarea echilibrului politic (sistem politic prost) ↔ *Legea* (sistem politic bun)
Și comparăm aceasta cu *versurile*:

El vrea să fie ca și noi țigan:
Pe el îl urmărește legea.

Aici opoziția:

Voința ↔ *Legea*
(stare în afară de *stare politică)*

Îl clar că, în primul sistem, membrii opoziției nu sînt numai opuși, dar au și ceva mențial comun. Și dacă privim prima opoziție «cu ochii» celei de-a doua, atunci tocmai elementul comun iese pe prim plan: sistemele politice «prost» și «bun» sînt la fel de proaste, întrucît se opun în egală măsură «libertății naturale». Și cum în Pușkin în *Țiganii* îl interesează nu ceea ce deosebește aceste noțiuni ci ceea ce au «comun» (însușirea de «bun» și «prost» în cazul noțiunii «sistem politic» întrucît să fie diferențioare, și-a pierdut sensul), el le contopește într-un singur cuvînt — «legea».

Vedem că totalitatea opozițiilor de bază reflectă înțelegerea de către autor a realității, structura textului unui scriitor. Iar ierarhia complexă a elementelor semiotice construite după regulile structurii respective, devine modelul lumii autorului, rezolvăză ideea artistică.

Exemplul adus e interesant și sub alt raport: el arată că anumite laturi ale structurii se dezvăluie numai atunci cînd o considerăm «cu ochii» structurii de alt tip, cînd traducem noțiunile ei în limba altui sistem. În acest plan se deschide drum spre studierea mai exactă a unui cerc larg de probleme: de la influența realității asupra artei pînă la problemele influențelor, adaptării, recepțiilor — acțiunea unor tipuri de conștiință, de cultură de artă, asupra altora. Tot aici se deschide calea și către o problemă aproape neabordată în știința noastră: «scriitorul și cititorul». De cele mai multe ori noi studiem intenția scriitorului (mai rar — înfrînchiparea acesteia intenții). Cum se transformă opera scriitorului în conștiința cititorului și care sînt legile și formele acestei transformări — rămîne o problemă complet nestudiată.

E necesar să mai subliniem încă o latură a problemei. Toată ierarhia complexă a operei de artă e departe de a se reduce la un sistem de noțiuni. Cei care luptă împotriva structuralismului de pe pozițiile intuitivismului îi reproșează neatenția

¹ G. V. Plehanov, *Artă. Culegere de articole*, «Novela Moskva», M. 1922. pp. 37—59.

față de elementul sublogic, față de latura emoțională a artei. Reproșul nu e întemeiat. Problema modelării emoției, a relației dintre intuitiv și conștient în opera de artă preocupă foarte mult pe istoricii literari și pe psihologii de orientare structurală. Ei presupun totuși, că după cum ihtiologul nu e obligat să devină el însuși pește, așa și în studierea proceselor intuitive e de dorit să te folosești de o metodă mai perfecționată decât aceea care se bazează pe cercetarea intuițională. Trebuie să avem în vedere că problema naturii intuiției capătă în zilele noastre o semnificație cu mult mai largă, devenind una din cele mai actuale probleme ale științei, întrucât e tot mai limpede că viitorul sistemelor automate e strâns legat de încercările de-a modela artificial procesele intuitive.

Studiul structural al literaturii face primii săi pași. E o etapă ce presupune în mod inevitabil polemică în formularea problemelor metodologice, căutarea căilor de cercetare, descoperiri și eșecuri. E încă devreme să tragem concluzii cu privire la realizări și insuccese. E clar un singur lucru: se schimbă însăși natura științei literare. Observ cu bucurie că filologia încetează de-a fi « o meserie ușoară », care nu cere o deosebită specializare.

La mijlocul secolului XIX, unui filolog universitar i se cerea să cunoască în profunzime limbile antice și să știe să facă o cercetare de comentare a textelor și una biografică. Mai apoi, succesiv, i s-a cerut să stăpânească materialul istoric, să aibă o cultură relativ vastă și deprinderi de cercetare sociologică; au apărut metoda statistică a studierii versului, stilistica literară, etc. Cerințele creșterii, cercul de cunoștințe necesare pentru un filolog se lărgesc. Dar în același timp se petrecea și un proces invers: cercetătorul literar înceta să fie filolog, lingvistica devenise o meserie independentă. Limbile și literaturile vechi începuseră să fie studiate numai de un cerc îngust de specialiști, specialistul în literaturile apusene capătă tacit dreptul de a cunoaște literatura rusă numai din cursurile generale, iar specialistul în literatura rusă — de-a se descurca la fel de superficial în literatura străină (nu numai a Apusului European, dar și slavă!). A fi textolog, specialist în versificație, devine o însușire facultativă și nu obligatorie pentru cercetătorul literar. Acest proces își are explicația sa obiectivă: el este legat de specializare — însușire caracteristică a dezvoltării științei în etapa precedentă celei de astăzi. Dar acest proces nu a avut numai urmări pozitive, căci să devii cercetător literar, în deosebi unul specializat în domeniul literaturii noi a început să fie mai ușor. La aceasta s-au adăugat și o serie de cauze secundare care au contribuit la scăderea exigenței în științele umaniste.

Istoricul literar de tip nou e un cercetător care trebuie să îmbine stăpânirea temeinică a unui material empiric, dobândit independent, cu deprinderile gândirii deductive, elaborată de științele exacte. El trebuie să fie lingvist (întrucât azi lingvistica « a cucerit poziții mai înalte » printre științele umaniste și tocmai în acest domeniu se elaborează de cele mai multe ori metodele cu caracter științific general); să posede deprinderea de a lucra cu alte sisteme modulate, să fie la curent cu știința psihologiei și să-și perfecționeze permanent metoda științifică, meditănd asupra problemelor generale ale semioticii și ciberneticii. El trebuie să se învețe să colaboreze cu matematicienii, iar în mod ideal, să îmbine în persoana sa pe istoricul literar, pe lingvist și pe matematician. Trebuie să-și formeze un mod de-a gândi tipologic și să nu considere niciodată interpretarea cu care s-a deprins drept adevăr definitiv.

Da, începe să devină lucru greu să fii istoric literar și în viitorul apropiat va deveni incomparabil mai greu. Și în aceasta constă, poate, rezultatul cel mai dător de speranțe ale noilor curente în științele umaniste.

În rămânește de VASILE MARIAN

JACQUES GARELLI

Avatarurile intelectualiste ale „analizei limbajului”

De la războiul din 1914 pozitivismul logic și analiza gramaticală caută să se constituie în metodă de cunoaștere *apriori*. Printr-o colectivă reprobare, acești analiști pozitiviști elimină științele naturii, psihologia, sociologia, antropologia, filozofia existenței care în concepția lor nu privesc filozofia. Limbajul apare în acest fel drept exemplu exclusiv al investigației lor. Dar el nu este niciodată considerat ca expresie a relației omului cu lumea, nici ca un fapt istoric și social inserat în viața unei societăți și exprimând într-un anumit fel totalitatea ei. Mai mult, el nu este considerat ca obiect al unui studiu științific. Lingvistica este tot atât de ignorată ca și metafizica tradițională sau ontologia modernă. Limbajul este analizat în funcție de o logică sau de o gramatică ce se vor universale. De aceea filozofia este redusă la o analiză *a priori* a formelor lingvistice. Astfel Wittgenstein a vrut, în prima sa lucrare *Tractatus logico-philosophicus*, să fundamenteze un pozitivism logic radical. El a clădit să opună filozofia științelor naturii și a vrut să arate cum problemele filozofice și soluțiile aduse de filozofi acestor probleme în decursul secolelor sînt lipsite de sens pentru că ei se bazează pe o defectuoasă întrebuintare a limbajului.

Ai fi greșit să ne imaginăm că punctele de vedere care tind să configureze o doctrină structuralistă a limbajului sînt unanim acceptate. Dimpotrivă, ele stîrnesc de cele mai multe ori reacții violente și n-ar fi lipsită de interes o antologie care să prezinte în unele texte pro și contra structuraliste, în care se ciocnesc argumente susținute în mare stringență dialectică, dînd cititorului posibilitatea de a se edifica. Am ales în acest sens un capitol din cartea tinărului poet și eseist francez Jacques Garelli, *La révolte poétique* (Mercure de France, 1966), care formulează o critică a structuralismului din punct de vedere poetic. Autorul supune meditației problema situației ontologice a creației, căutînd să determine valoarea constituirii unui limbaj expresiv. Garelli încearcă să conceapă arta și limbajul în afara relațiilor cu lumea, contestînd justificarea lor intrinsecă. El este anti-structuralist prin dezideratul de a privi exhaustiv locul omului în lume, fără absolutizarea vreunei din tentative sale. Garelli nu este însă un poet care să se figurează doar propria sa experiență artistică, transformînd scriitura teoretică într-o joacă pură de credință. El este un filozof și, dacă iubește cu ardore poezia, nu se abate niciodată de la riguroasa demonstrativă și nu face abstracție de mijloacele de investigație utilizate de la înaintași. Lucrarea sa debutează printr-o secțiune istorică. Autorul des-

Efortul lui Wittgenstein constă în purificarea relațiilor lingvistice, pentru a elimina pseudo-problemele filozofiei, și în a determina odată pentru totdeauna ceea ce el numește universul sensului. Wittgenstein nu caută să afle ce este adevărul, ci simplu, prin examenul a priori al propozițiilor logicii, el caută să definească în interiorul limbajului limitele « bunului simț ». Tot ceea ce este exterior acestor limite este calificat de pozitivistul logician drept non-sens. Însă, pentru a și ce este o propoziție de bun simț, Wittgenstein este obligat să schiteze pozitivitatea și în acest moment fundamental apar naivitățile sale filozofice. Logicianul riguros între ceea ce el numește « spațiul real » și « spațiul logic ». Printr-o analiză de inspirație atomistă care ar trebui să-și justifice fundamentele, Wittgenstein stabilește corespondențe între nume și obiect, propoziția elementară și faptul simplu, propoziția complexă și faptul complex. Impingând pînă la capăt acest paralelism, el stabilește că limbajul este ansamblul propozițiilor, după cum lumea este ansamblul faptelor simple. Pe scurt, lucrarea, fără nici un spirit critic, subînțelege o concepție de inspirație realistă, după care ideile sînt imagini ale realității, copiiile lucrurilor. Un fel de participare se stabilește între imagine și realitatea pe care o desemnează. Oricare ar fi valoarea discuțiilor logice ulterioare, purtînd amprenta tezelor dezvoltate de Russel și Whitehead în *Principia mathematica*, este evident de acum înainte că analizele lui Wittgenstein suferă de naivitatea metafizică a originii lor pentru că ele se bazează pe o concepție total realistă a lumii și a cunoașterii care, în mod paradoxal, relevă această metafizică pe care Wittgenstein voia în mod expres să o elimine! Paralelismul între propozițiile limbajului și lumea fizică implică la bază o metafizică de stil platonician care ar trebui să fie justificată; fără a mai socoti etnocentrismul rare constă în a privilegia un limbaj particular.

Fiindcă nu putea să accepte tentativa platoniciană a lui Wittgenstein de a acorda limbajului și lumea, A. J. Ayer, în *Logică, adevăr și limbaj*, caută să elimine toată filozofia tradițională și să erijeze filozofia nouă în reflecție a priori asupra limbajului. Ocolind dificultățile inextricabile inerente oricărei filozofii a intuiției, Ayer neagă interesul filozofic al problemei acordului limbajului cu lucrurile și cantonează filozofia într-o cunoaștere pe care el o pretinde a priori. Printr-o distincție radicală între ceea ce el numește « propoziții faptice » și « propoziții lingvistice », Ayer reduce toată

filozofia la a nu fi decît un departament al logicii. După acest logician, propozițiile filozofiei nu trebuie să descrie comportamentele, evenimentele, obiectele fizice sau mentale, ci să exprime în mod simplu definițiile sau consecințele formale ale definițiilor. Astfel, filozofia nu trebuie să se compromită cu metodele filozofilor experienței. Unica posibilitate de a conferi filozofiei titluri de noblete este de a o izola de orice raport cu lumea experienței trăite. Se pot, după autor, admite pe planul empiric concluziile Gestalttheoriei care condamnă atomismul psihologic fiind în același timp din filozofie o metodă exclusiv analitică; căci filozofia nu trebuie să intre în nici un fel în competiție cu știința. Nici una din cele două discipline nu se poate contrazice, căci ele operează pe două planuri radical diferite! Acest text exprimă fuga intelectualismului britanic dintre cele două războaie din fața urgenței de a aborda problema adevărului sau inadecvării limbajului față de lucrul numit. În loc de a adopta o poziție deschisă în această dezbateră esențială, autorul pune în discuție sensul întregului limbaj, pozitivității logicienei par înainte de toate preocupată să fondeze un domeniu filozofic pagnic și liniștit, rupt de realitatea înțepîndă a descrierii experienței. Totuși, este clar că numai fiindcă se adoptă această soluție radicală, care constă în a distinge în mod iremediabil, « propozițiile faptice » de « propozițiile lingvistice », se poate constitui analiza limbajului în disciplină autonomă și cu adevărat distinctă de descrierile bazate pe observarea experienței. Trebuie să notăm pe de altă parte că întrebuintarea termenului « lingvistic » este nefecundă deoarece analistul logician nu practică în nici un fel tehnica lingvisticii; iar prin întrebuintarea sa abuzivă acest termen tinde să confere neopositivismului logic gravitatea pe care o îmbracă intervenția științifică solid întemeiată!

« Dar, în realitate, validitatea metodei analitice nu depinde de vreo presupunere empirică, și mai puțin de vreo presupunere metafizică, asupra naturii lucrurilor. Căci pe filozof, ca analist, îl interesează proprietățile fizice ale lucrurilor. Îl interesează numai în măsura în care noi le vorbim. În alți termeni, propozițiile filozofiei nu privește faptele, ci au un caracter lingvistic, adică conținuturi formale ale definițiilor. În consecință, noi putem spune că filozofia este un departament al logicii căci, vom vedea că ceea ce caracterizează o anchetă pur logică este că ea privește consecințele formale ale definițiilor noastre și nu problemele de fapt empirice. » (Op. cit. Th. Ohana, pag. 74-75, Plummerston, 1956).

coperă principalele motive ale demersului său ideologic în operele marilor filozofi și esteticieni ai lumii de ieri și de azi: Kant, Hegel, Croce, Husserl, Heidegger, Sartre. Prima întrebare: este limbajul artistic o traducere a ceva, a unui adevăr intuit în anterioritatea sa, un mijloc al relevării inefabilului? Expresia comună: « poetul vorbește despre... » este justificată? Croce a stabilit totuși o dată pentru totdeauna că arta este expresie. El nu s-a rupt însă de intuiționism, reintroducînd pe ușă din dos, cum s-ar spune, principiul inefabilului. Momentul cel mai important într-o nouă înțelegere a limbajului este marcat, în concepția lui Garelly, de contribuțiile a doi gânditori: Husserl și Heidegger. Pentru prima dată, Husserl elimină dicotomia res extensa și res cogitans, încercînd să fundamenteze o lume în care internaționalitatea subiectului să dea realitate și valoare obiectului, conferindu-le deci amănundura o structură identică. Heidegger va descoperi unitatea profundă a lumii cu transcendența; aceasta din urmă nu este decît subiectivitate iar o definiție a ei trebuie să cuprindă « a fi în lume ». Sein implică o lume apartinînd transcendenței. Aceste speculații sînt radicale deosebite de tot ceea ce gîndiseră înainte Descartes sau Berkeley, fiindcă au la bază internaționalitatea. Realitatea umană constituie lumea, proiectîndu-se asupra ei, ceea ce înseamnă însă că în acest fel

învinge istoria, adică se temporalizează. Transcendența inserată în lume este astfel realitatea umană istorizată. Numai acest mod de a pune problema lumii, crede Garelly, oferă temeiurile juste înțelegerei a naturii artei. Concepția dezvoltată mai sus are drept consecință un adevăr stabilit de Heidegger și clamat cu patetism de Garelly: « Welt ist nie, sondern weltet », lumea nu există niciodată, lumea se « mondifică », se naște în permanență. În acest caz arta primește o situație privilegiată. « Prin înșirarea liberă a creațiilor, opera de artă face ca lumea să se « mondifice ». Iată condiția regală a tentativei artistice, poziția ei ontologică fundamentală! « Prin sistemul său grozav în imagini, expresia a ceea ce se « spune » poetic își va manifesta constituția mișcătoare » (pag. 38). Lumea artei nu transmite, nu descrie o altă lume, anterioră ei, ci este ea însăși. Această situație o definește: ea este. De aceea nimic nu stîrșește reprobaarea lui Garelly cu mult mai vehementă decît considerarea abstractă a limbajului și expresiei artistice, rupte de mișcarea constitutivă a lumii ca realitate unică și imalterabilă a poziției noastre.

Îndemnele ideologice sînt verificate apoi de autorul nostru în operele unor scriitori care îi sînt apropiați: Racine, Baudelaire, Rimbaud, Ponge, Breton, Sartre, Genet și alții.

Poziția lui Ayer marchează un progres aparent față de *Tractatus-ul* lui Wittgenstein, în măsura în care nu se bazează pe o metafizică realităţii a limbajului inconştienţei de ea însăşi, dar sârcăseşte filozofia în profitul unui logicism necritic, bazat pe decizia arbitrară de a distinge pentru totdeauna «propoziţiile lingvistice» de «propoziţiile faptice». În ciuda diferenţelor respective, aceste două atitudini se supun aceluiaşi tendinţe de a escamota problema raportului care se stabileşte între limbaj şi lumea percepută.

De la 1914 pînă în 1949 învăţătura pozitivistă-logică s-a alimentat la aceste două lucrări care de la sursa vie a noii filozofii. Dar în 1949 apar *Cercetările filozofice* ale lui Wittgenstein, a căror primă parte fusese deja redactată în 1945. Prin urmare revela nire radicală, Wittgenstein reneagă tezele primei sale cărţi asupra structurii lumii şi limbajului. În acelaşi an 1949, Gilbert Ryle publică *The Concept of Mind*. De atunci, pozitivismul logic primeşte o inflexiune nouă. Analiza logică devine gramaticală. Paradoxul acestei filozofii este de a nu vrea să se reducă nici la un simplu departament al logicii, nici la o descriere de stil empirică. Wittgenstein, ca şi Ryle, este preocupat să-şi prezinte filozofia ca autonomă. La fel, cînd căutăm să înţelegem filozofia engleză actuală, trebuie să ne păzim de a o judeca prin categoriile pozitivismului dintre cele două războaie. Ea îl moşteneşte totuşi. În acest fel analiza gramaticală refuză categoric să pactizeze cu ştiinţele naturii sau cu multiplele forme de descriere a experienţei trăite. Dar, conştient de dificultăţile analizei logice, ea refuză, cum voia Ayer, să se identifice cu un simplu departament al logicii. În acest fel, prin termenul «gramaticală» ea încearcă s-o rupă cu pozitivismul vechi. Analiza gramaticală se prezintă ca o metodă esenţialmente descriptivă. Pentru analistul gramatician, filozoful nu trebuie să rivalizeze cu ştiinţa, nici să-şi pună întrebări asupra naturii lumii, a gândirii şi a limbajului înainte de a analiza semnificaţiile precise ale limbajelor particulare. El caută să arate cum problemele filozofice duc la neînţelegeri provenite dintr-o defectuoasă întrebătoare a limbajului. Este vorba numai de ceea ce Ryle numeşte în *The Concepts of Mind*, reorganizarea erorilor categoricale. Această metodă se compară cu terapeutică. Tot aşa cum există o infinitate de feluri de a vindeca bolile corpului, există o infinitate de feluri de a vindeca bolile limbajului. Astfel, Ryle arată că teoriile dualiste şi moniste ale uniunii

sufletului şi corpului dovedesc o eroare categorială. Pentru analistul logician există o realitate umană şi diferite moduri de a vorbi despre ea. Se poate vorbi în termenii spiritualiştilor sau materialiştilor. Dar a zice că omul este materie sau spirit, a zice că el este compus dintr-un suflet şi dintr-un corp, înseamnă a adopta moduri de a vorbi drept realităţi. Acest fel de ingeniozitate de argumentare al lui Ryle nu este în fond decât primul moment al metodei sale, care se dublează cu o analiză directă a situaţiilor vieţii cotidiane; ceea ce înseamnă că ea se bazează pe intuiţia sensibilă sau intelectuală, fără însă ca o critică a intuiţiei să fi fost schiţată. Astfel, la începutul capitolului consacrat mitului cartezian al uniunii sufletului cu corpul, Ryle insistă asupra celui alt aspect al metodei diferit radical de primul. «Va fi probat aici că principiile fundamentale ale doctrinei sînt eronate şi intră în conflict cu totalitatea cunoaşterii noastre în ceea ce priveşte sensurile atunci cînd noi nu speculăm asupra lor».¹ De altfel, în introducerea lucrării, Ryle insistă îndelung asupra acestei cunoaşteri practice a sensurilor pe care le posedăm deja, graţie căreia noi putem înţelege rectificarea «geografiei logice» a cunoaşterii, pe care-şi propune să o cerceteze.² Aceste inconsecvenţe reprezintă preţul fundamentelor naive ale metodei care refuză orice reflexie critică. Pe de altă parte, numeroase fraze din *Concept of Mind* arată într-un mod explicit cît de mult se bazează argumentaţia autorului pe intuiţia experienţei sensibile pe care pozitivistul gramatician n-a putut s-o elimine şi care îşi arată urechile în momentul cel mai neaşteptat. Cum s-o accepţi, din moment ce argumentaţia autorului nu se bazează decât pe reorganizarea formelor lingvistice? «De ce sînt atît de îndemnaţi oamenii să creadă în faţa propriei lor experienţe cotidiane că execuţia inteligentă a unei operaţii trebuie să cuprindă două procese, unul în ceea ce priveşte acţiunea şi altul în ceea ce priveşte teoria?»³ Se impune să insistăm asupra importanţei pe care o are cunoaşterea practică a sensurilor în metoda autorului, căci pe acest fond de cunoaştere, oferit, după termenii proprii ai lui Ryle, de experienţa vieţii cotidiane, se detaşează reorganizarea logică a sensurilor. Fiindcă ştim cum să acţionăm şi cum să vorbim, deci fiindcă posedăm intuiţia trăită, noi înţelegem erorile filozofilor care vorbesc de felul cum se acţionează şi cum se vorbeşte.⁴ Astfel, numai prin confruntarea conştiinţelor la care ajung teoriile oficiale cu cunoaşterea practică a sensurilor poate să primească întregul său conţinut o critică a categoriilor logice. Iar insistenţa nicodată slabită cu care Ryle în tot cursul lucrării sale şi mai ales în capitolul intitulat «Cum să ştii, ce să ştii» face apel la experienţa noastră cotidiană pentru a discredită miturile metafizice asupra a singurului pentru a sublinia importanţa pe care o are în ochii săi acest al doilea aspect al metodei, bazat pe evidenţele intuitive ale vieţii cotidiane şi ireductibil la stricta critică a erorilor categoricale. Dar, prin aceste observaţii, devine evident că rectificarea erorilor categoricale nu trebuie să fie suficientă. Analiza logică, care după declaraţiile de principiu, nu trebuie să pactizeze în nici un fel cu evidenţele experienţei, necesită totuşi, pentru a fi înţeleasă, o referire la evidenţele oferite în viaţa de toate zilele şi care scapă prin acest fapt însuşi domeniului analizei gramaticale. Dar atunci, al dreptul să te întrebîi dacă poţi să mai numeşti cu numele bine definit de cunoaştere a limbajului, aşa cum este al înţeles în filozofia engleză contemporană, o metodă care nu-şi găseşte sensul decât printr-o referinţă constantă la domeniul intuiţiei, căreia nu i-a făcut nicodată o analiză critică. Acest fel de inconsecvenţă, între declaraţiile de principiu şi îndepărtarea practică a metodei, îl întâlnim în *Cercetările filozofice* ale lui Wittgenstein.

Desigur, procedeul poate fi discutat, aplicarea este restrictivă, contrazicînd în ultimă instanţă caracterul spontan şi viu, al unei lumi în mişcare, exprimat în operă. Nu mai puţin însă analizele lui Garelli sînt fine şi operează cu mijloace dintre cele mai pătrunzătoare. Nu sînt neglijabile nici punctele de vedere noi care apar. A stabili «angajarea» lui Robbe-Grillet, l se pare nimerit pentru a sublinia că orice am, aflîndu-ne într-o situaţie, într-un moment precis, nu poate evita opţiunea. Este vorba de-o angajare profund în lume, de o adevărată dimensiune ontologică.

De asemenea, dacă o crea înseamnă o constituie ceva ce nu a mai fost, imaginaţia poetică nu poate fi decât sinonimă imaginaţiei transcendente, vădită în accepţia ei kantiană trecut tot prin Heidegger. Obiecţiile aduse de Garelli structuralismului au de înşile un punct de plecare contestabil, relaţia dialectică dintre realitate şi artă fiind înlocuită cu o viziune caracteristică existenţialismului lui Heidegger. Reproducăm acest capitol din *La gravitation poétique* deoarece reprezintă o reacţie caracteristică trezită de tendinţele structuralismului de a cuprinde ştiinţele umaniste, de a se substitui filozofiei şi de a se aplica în critica şi istoria literară.

AUREL DRAGOŞ MUNTEANU

¹ Op. cit. pag. 11.

² Op. cit. pag. 7-8.

³ Op. cit. pag. 31.

⁴ Op. cit. pag. 70.

În timp ce acest pozitivist pretinde a limita analiza sa la o simplă reorganizare a limbajului, el procedează de fapt la veritabile descrieri ale experienței trăite, bazate pe intuiție. În cursul discuțiilor conținute în propozițiile 184—200 din *Cercetările filozofice* în cursul cărora Wittgenstein se întreabă ce se produce în mod efectiv când fluieră o arie sau ce «se petrece» în capul unui jucător de șah când acesta joacă, furnizează o probă excelentă. Aceste întrebări privesc în mod direct situația de fapt. Ele se referă la această experiență pe care analistul limbajului caută să o elimine pentru a atinge certitudinea pură a unei cunoașteri *a priori*. Ce diferență există, din punct de vedere metodologic, între Wittgenstein care se întreabă asupra a ceea ce se produce la un jucător aflat în fața tablei de șah și un psiholog experimentator care se întreabă asupra a ceea ce se petrece într-un copil care încearcă să decidă capacul unei cutii? Dacă metoda psihologului este mult mai riguroasă decât aceea a analistului vorbirii, ești obligat să recunoști că amândoi se adresează experienței. În acest sens metoda analitică a limbajului se bazează pe datele intuiției sensibile care n-au fost niciodată puse în discuție. Ele privesc «propozițiile faptice» condaminate totuși de pozitivistul logician ca nefilozofice.

Să cităm textul propoziției 172 și să vedem dacă regăsim principiile rigoriste ale analizei gramaticale care a aruncat anatema asupra tuturor formelor de descriere directă a experienței. «Să considerăm experiența de a fi condus și să ne întrebăm în ce constă această experiență când, de exemplu, mersul nostru este condus. Să presupunem următorul caz: sînteți pe un teren de joc cu ochii acoperiți, și cineva vă conduce de mînă, când la dreapta, când la stînga; trebuie să fiți în permanență gata să primiți o scuturătură a mîinii sale și trebuie de asemenea să fiți atent să nu vă poticniți când vă scutură pe neașteptate. Ori sînteți condus de mînă, cu forța, într-un loc unde nu doriți să mergeți ori sînteți condus de un partener la dans. Atîtea situații asemănătoare, dar ce este comun tuturor acestor experiențe?» Cum să negi, din moment ce analistul gramatician se referă direct la această experiență pe care încearcă să o elimine total prin declarațiile sale de principiu! Iată această atitudine postulează o încredere nezdărnicită în certitudinile oferite de intuiția sensibilă, pe care nici nu se gîndește să le studieze critic! Sintem obligați atunci să înregistrăm o contradicție flagrantă între declarațiile de principiu ale analizei gramaticale și aplicarea concretă a acestei metode! Dacă vrem să-i numim pe Wittgenstein sau Ryle analiști ai vorbirii, sub pretextul că întrebările pe care și le pun, privind în mod direct experiența intuitivă, se exprimă prin limbaj, atunci orice om care vorbește, scrie și reflectează la ceea ce scrie este un analist al limbajului care se ignoră. Dar aceasta ar însemna să căzi într-adevăr în julariile domnului Jourdain care descoperă brusc că vorbea în proză fără să știe și că se numea astfel un prozator. Dar analistul limbajului nu se mărginește la a practica inconștient o metodă de stil empiric; ajunge de asemenea să practice o metafizică realistă a esențelor logice și astfel se leagă fără să-și dea seama de metafizicele pe care caută să le distrugă. Această atitudine este manifestă, de exemplu, în teoria posibilului a lui Ryle. Astfel, am arătat cum analistul logician identifică posibilitățile «conceptelor dispoziționale»¹. Văzușem în deosebi cum, prin aluncări succesive de sens, analistul logician, care începe prin a nu considera conceptele dispoziționale decât ca produse ale unui subiect care le formează și le utilizează pentru a descrie și a explica comportamentele umane, sfîrșește prin a pune între paranteze subiectul care produce și utilizează conceptele, pentru a nu mai considera decât esențele logice pure care sînt «conceptele dispoziționale», în mod definitiv rupte de orice legătură cu existența.

Ryle, care refuză să se întrebe asupra naturii, genezei și valorii «conceptelor dispoziționale», sub pretextul că această chestiune este de ordin metafizic, le atribuie implicit și, se pare, fără a se îndoi măcar, o natură metafizică. Într-adevăr, el ridică aceste concepte dispoziționale la demnitatea de ființe în sine, constituind veritabile idei metafizice. Astfel, analistul limbajului se întreabă despre «comportamentul» conceptelor logice și ajunge să le considere ca subiecte autonome și pure. El vorbește de verbele «a cunoaște» și «a poseda» care nu se comportă ca verbele «a alerga» și «a se deștepta»².

Dar acest limbaj duce la un veritabil realism logic. Analistul logician trece pe neștiință de la expresia corectă pe care nu o explicitează și care devine din acest motiv de neînțeles prin confuzia sa: «Utilizăm verbul «a cunoaște» în cutare sau cutare sens» la expresia «Verbul «a cunoaște» este utilizat în cutare sau cutare fel» pentru a ajunge în sfîrșit la formula următoare: «Verbul «a cunoaște» se comportă în cutare sau cutare fel»³. Iar verbul «a cunoaște» care nu se poate concepe mai înțeles fără «noi» sau «persoana» care îl era subiectul concret, în cursul acestei aluncări de sens se esențializează pe neștiință pentru a deveni la urma urmelor subiectul pur și autonom al propriei sale acțiuni. Verbul să desfiace de orice legături care-l rețineau în existență pentru a deveni un fel de idei metafizice. La sfîrșitul acestei evoluții de sens nu mai sînt persoane concrete care cunosc, iubesc sau posedă, ci sînt conceptele dispoziționale «a cunoaște», «a iubi», «a poseda» care se comportă în cutare sau cutare fel, astfel, conceptele sau, în general, propozițiile logice, care le exprimă, sînt ridicate la rangul de ființe în sine, înzestrate cu viață. Acești termeni logici sînt propriile subiecte ale acțiunilor. Deci, analistul logician ajunge în definitiv la un realism metafizic al conceptelor logice. Aceasta este o filozofie pentru care omul nu este nimic iar limbajul devine totul; că și cum limbajul ar putea avea vreun sens fără omul care îl utilizează și care îl înțelege.

În definitiv, chestiunea legitimității demersurilor analizei gramaticale a limbajului și a pozitivismului logic se poate pune în acești termeni: are vreun sens să rupi limbajul de omul care vorbește? Croce, în estetica sa, nota deja că limbajul «este omul care vorbește în actul vorbirii», formula care avea meritul de a insera limbajul în contextul său psihologic, istoric și social. În aceeași manieră, antropologia, psihologia, ca și filozofia existenței au arătat bine că pentru a regăsi sensul profund al limbajului trebuie să restituim, sub formulele încremenite ale «cuvîntului vorbit», «experiența vie a subiectului vorbitor. Însă, noi am văzut, analizând discuta inefabilă, elată pe secole de meditație filozofică, că problema limbajului nu putea fi abordată într-o manieră radicală fără să plasezi în imina ei problematica intuiției. Aceasta din urmă nu poate să se dispenseze de o descriere minuțioasă a relațiilor omului cu lumea.

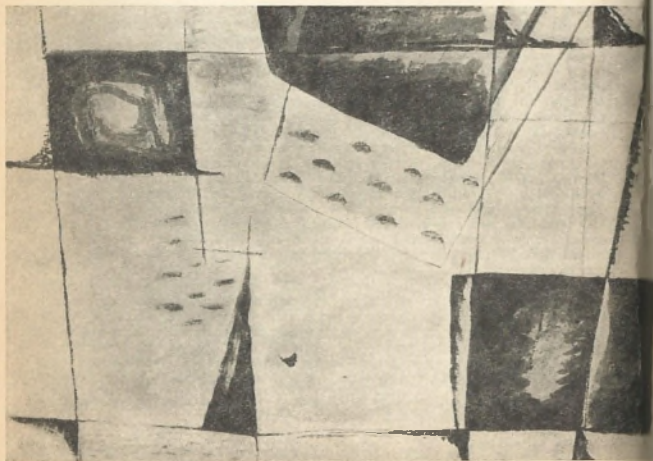
Astfel, dificultățile inextricabile ale pozitivismului logic, de la originile sale vizează, la sfîrșitul războiului din 1918, prin la contradicțiile oxoniene contemporane dovedesc că pe primejii se expune o filozofie a limbajului și, în consecință, o teorie a limbajului poetic care ar refuza să pună ca fundament problema relației Logos-ului cu lumea. O estetică a creației poetice nu poate de acum înainte să se refugieze în mirajele intelectualiste ale gîndirii logice. Ea trebuie să se încarneze într-o vizionă a lumii care pune în centrul său tripla relație a omului, a vorbirii și a poemului.

¹ Revue de métaphysique et de morale, Janv. — Mars, 1958.

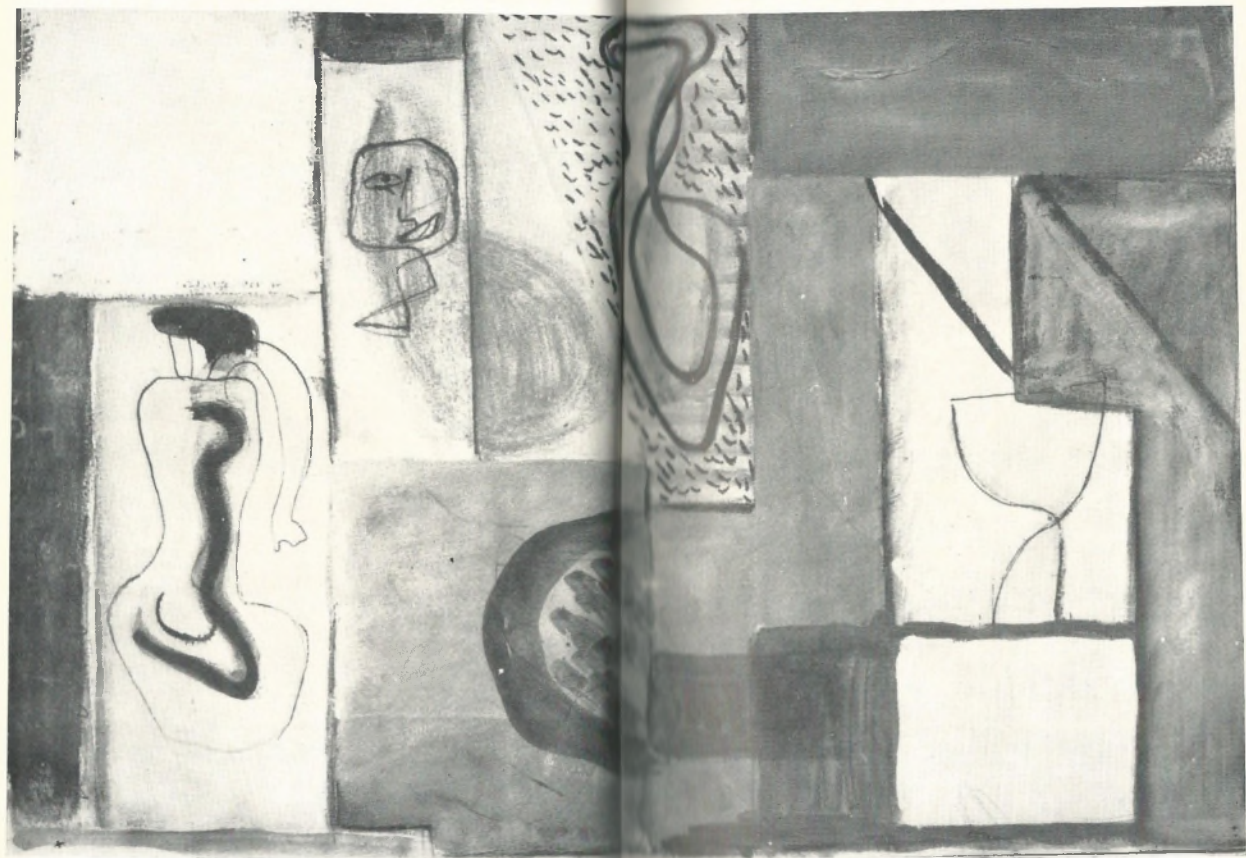
² Op. cit. pag. 116.

³ The Concepts of Mind, pag. 116—117

AUREL COJAN: Peisaj marin



AUREL COJAN



1. Ciocanul gigantic
2. Interior cu nuduri
3. Semănături



MIHAI POP

● CARACTERUL FORMALIZAT AL CREAȚIILOR ORALE

În dezvoltarea folclorică românească legăturile cu lingvistica sînt evidente. Culegerile cercetărilor comparate au fost, la noi, făcute de lingvistul B. P. Hasdeu. Culegerea textelor populare cu notarea riguroasă a graiurilor locale corespunde începuturilor cercetărilor de dialectologie și este făcută de lingviști cu interes pentru literatura populară sau de folcloriști cu bună pregătire fonetică. Studiul literaturii orale ca artă a cuvîntului derivă din preocupările lui O. Densusianu pentru expresivitatea graiurilor populare, pentru problemele de stilistică în general. Legături asemănătoare pot fi reliefate, fără îndoială, și în folcloristica altor popoare.

Astăzi însă, așa cum a arătat Cl. Lévi Strauss, în ansamblul științelor sociale, lingvistica ocupă un loc deosebit. Ea este mult mai avansată decît celelalte științe datorită faptului că a ajuns să-și formuleze o metodă pozitivă și să cunoască exact natura faptelor pe care le analizează¹.

Constatarea lui Cl. Lévi Strauss se referă înainte de toate la lingvistica structurală, ferment de noi orientări în tot domeniul larg al antropologiei culturale. Legăturile dintre lingvistica structuralistă și cercetarea literaturii orale datează, cum o dovedesc studiile lui N. S. Trubețkoi, R. Jakobson, P. G. Bogatirev, V. I. Propp și W. Steinitz, din perioada de formulare a principiilor și metodelor ei și au un caracter continuu. În evoluția acestor legături lucrarea lui V. I. Propp asupra morfologiei basmelor fantastice ruse marchează mai cu seamă după traducerea ei în engleză, în 1958, începutul creșterii ponderii cercetării structuraliste a literaturii orale.

Punerea în valoare a principiilor și metodelor lingvisticii moderne cu implicarea teoriei comunicațiilor, a teoriei modelelor și semioticii, în cercetarea literară a generației, în special, în cercetarea literaturii orale, formează în deceniul nostru subiectul unor fructuoase dezbateri la conferința de stilistică de la Bloomington — Indiana² în 1961, la cea de poezică de la Varșovia în 1962³, și la simpozionul de semiotică de la Talta Eslova în 1964 și 1966 și de la Varșovia în 1966.

Aceste dezbateri au arătat că nu este vorba de transferul mecanic al principiilor și metodelor lingvisticii asupra cercetării literare, ci de valorificarea modului de gândire și a conceptelor lingvistice moderne în elaborarea unei metode proprii de cercetare, prietene de constituirea unei gramatici a poeziei⁴ și în cadrul ei a «gramaticii» literaturii orale⁵.

Fenomen oral și colectiv, literatura populară prezintă similitudini evidente cu limba și diferențe specifice față de literatura cultă. Creația orală este colectivă, tradițională și modelată, ca și limba. Opera literară este individuală, originală și înnoitoare. Existența creației orale începe din momentul în care a fost acceptată de colectivitate și durabilitatea ei este asigurată doar prin asimilarea în repertoriul colectivității, prin integrarea în mecanismul de viață al folclorului. Ea se naște pe baza

¹ Cl. Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*. Paris 1960, pag. 37.

² *Styl in Language*. Cambridge, Massachusetts, 1960.

³ *Poetyka — Poetics*, Warszawa 1965.

⁴ R. Jakobson: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie*. Matematik und Dichtung. Helsingfors 1965, 21 — 32.

⁵ M. POP: *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*. Studii de poezică și stilistică, București 1968, pag. 45 — 47.

unei îndelungate tradiții transmise din generație în generație, în procesul de creere de variante, cu ajutorul sistemului de mijloace de expresie codificat de colectivitate. În cadrul creației orale inovația se face numai în limitele normelor tradiționale. Opera literară există din momentul în care a fost elaborată de autorul ei. Tipărită, ea capătă o formă invariabilă care îi asigură durabilitate chiar dacă nu a fost receptată de colectivitate. Libertatea de înnoire a autorului nu este limitată de canoane tradiționale, dimpotrivă, înnoarea este recomandată.

Literatură populară trăiește prin variante. Oralitatea favorizează creerea lor și nu permite creațiilor folclorice să se fixeze în forme definitive. În viața folclorică fiecare receptare este o recreare a formei tradiționale, doar un moment într-o serie de variante precedente și intențiile celor ce le receptează. Opera literară cultă este receptată de colectivitate ca o creație definită a autorului și a epocii în care s-a realizat, se păstrează în această formă unică peste secole.

Așa cum arată P. G. Bogatirev și R. Jakobson în studiul lor fundamental pentru dezvoltarea folcloristicii moderne: *Die Folklore eine besondere Form des Schaffens*: «Opera literară este obiectivă, are o existență concretă, independentă de cititor și fiecare cititor se adresează nemijlocit ei când vrea să o cunoască. Cititorii nu parcurg calea de la interpret la interpret ca în operele folclorice, ci calea de la carte la interpret. Interpretarea dată de un interpret anterior, poate fi lustră în considerare. Ea nu constituie însă decât un ingredient al cunoașterii operei și în nici un caz singurul izvor de cunoaștere a ei cum se întâmplă cu operele orale. Rolul interpretului creațiilor folclorice nu poate fi în nici un caz confundat cu acela al cititorului unei opere literare și nici chiar cu al recitalului ei și cu atât mai puțin cu cel al autorului. Privită din punctul de vedere al interpretului folcloric, creația orală este un fapt de limbă. Ea trăiește în afara personalității interpretului, aproape independent de el chiar dacă poate să-i introducă elemente poetice sau elemente de viață, noi. Pentru autorul operei literare, opera este un fapt de vorbire. Ea nu este dată a priori, ci depinde de realizarea individuală. Dat este doar complexul de opere literare care circulă în momentul realizării ei, pe fundalul cărora, mai bine zis pe baza recizitei cărora, se poate crea și recepta opera nou creată».

«Deosebiră fundamentală dintre opera folclorică și cea literară stă deci în faptul că prima se situează pe poziția limbii pe cînd cea de a doua pe poziția vorbirii». Apropierile pe care studiul amintit le face între limbă și creația orală și disocierea ei de literatură cultă permit să se deducă următoarele dicotomii caracterizante: colectivă/individ, individual/traditional/înnoitor. Acestora li se pot adăuga fiind specifice procesului de creație populară: modelele/obiectivarea lor în variante, invariantele/individuale, invariantele se situează pe poziția literatură orală pe planul gramaticii ca sistematizare a elementelor modelate. Variantele, ca realizări concrete ale acestora în diferitele interpretări, pe planul stilisticii. Ceea ce corespunde planului limbii intră deci în sfera gramaticii literaturii orale, iar ceea ce corespunde vorbirii intră în planul stilisticii ei. Stabilirea acestor perechi de opoziiții constituie premise utile pentru elaborarea unei metode mai exacte de cercetare a literaturii orale. Se impune totuși o precizare care derivă din opoziția funcțională dintre comunicarea lingvistică și comunicarea artistică chiar și atunci cînd aceasta se realizează prin limbă. În acest sens este utilă precizarea pe care o face în legătură cu structurile informaționale, Max Bense, între planul real al fizicii, planul ideal al matematicii și planul artei care nu este o realitate dată de natură, ci o realitate creată în alte condiții și cu alte scop decât limba¹.

¹ M. Bense: *Information und Entropie Aesthetica*. Baden-Baden, 1965, pag. 154.

În discursul său de recepție la Academia Română, B. S. Delavrancea vorbea încă în 1913 despre «arsenalul» mijloacelor de expresie pe care poporul l-a creat în cursul veacurilor și prin care își realizează creațiile orale concrete¹. Folcloriștii au remarcat de mai multe ori că dincolo chiar de sistemul de versificație al cărui caracter codificat este incontestabil, există unele forme stereotipe, locuri comune, versuri și strofe călătoare, epitețe ce revin identic în situații deosebite, învoacții, versuri de început și refrene, formule de început și de sfîrșit în basme etc. Milman Parry a arătat că caracterul formalizat al epitelului homerici, al poeziei homerice în general și a subliniat faptul că formalizarea se datorește caracterului ei oral și tradițional², iar A. B. Lord a demonstrat importanța funcțională a formulorilor în epica sud slavă³.

Cercetările mai noi au dovedit deci că sfera formalizării este foarte cuprinzătoare în creația orală și că justificarea ei prin caracterul mnemotehnic incontestabil nu este suficientă. Ne gîsim de fapt în fața unui sistem de elemente corelate, a unui cod ce stă la baza comunicării literare orale. Acest sistem depășește sistemul semiotic al limbii atît prin faptul că folclorul ca fenomen sincretic prezintă realizări artistice în care cuvîntul se îmbină într-un tot unic cu muzica, cu gestul, cu mimica, cît și prin faptul că în opera de artă creație umană apare ca un element nou planul arhitectonic al organizării premeditate a elementelor expresive, apar categoriile funcționale deosebite cu structurile lor compoziționale proprii.

Descifrarea acestui sistem, cunoașterea elementelor lui și a corelațiilor dintre ele constituie obiectul cercetării structuraliste a literaturii orale. Cercetările structuraliste nu apar însă aici cu totul înnoitoare. Ele aduc doar o nouă viziune, o nouă sistematică, o privire de ansamblu, în preocupări mai vechi, în studiile care au abordat unele aspecte ale problemei și au adus chiar rezultate parțiale ce merită să fie ținute și astăzi în seamă.

Referindu-se la poezie în general, Klaus Baumgärtner arată că: «Pare tot mai mult cu putință ca pe baza unor texte poetice să se poată da o descriere sistematică a structurilor lor expresive. Prin aceasta nu înțelegem numai o înregistrare a materialului pe care îl analizăm. O descriere sistematică a mijloacelor formale duce întotdeauna la depășirea materialului empiric cu care am lucrat, ea devine sub presiunea metodei o teorie a fenomenului cercetat, adică un sistem general al caracterelor lui specifice, al corelațiilor lui. Trebuie însă să fim de acord că deocamdată sîntem foarte departe de o astfel de teorie a structurilor expresive ale poeziei»⁴.

Ca în orice comunicare artistică, limbajul, codul literaturii orale, este ordonarea pe diferite planuri a unei mari complexități de fapte, ordonare făcută pe baza funcționalității interne a sistemului de semne.

În limbajul poetic al literaturii orale privește ca sistem se petrece pe planul versificației, al expresivității, al structurilor arhitectonice, și al formulorilor stereotipe un proces de modelare. Locurile comune relevate de folcloriști sînt de fapt modele verbalizate într-un anumit moment al procesului multisecular de creație populară, constatat ca atare și transmise apoi din generație în generație. Dar dincolo de locurile comune și de formulele în general verbalizate, limbajul poetic oral și-a elaborat modele cu existență potențială ca și modelele limbii, cu ajutorul cărora realizează comunicarea artistică. Verbalizarea lor, de fapt procesul de concretizare, se efectuează în fiecare realizare artistică propriu-zisă. Ca elemente ale codului oral, aceste modele capătă valori semantice proprii și sînt decodate potrivit consensului colectiv. Ambiguitatea

¹ B. Delavrancea: *Din estetica poeziei populare*, București 1913.

² M. Parry: *L'Épique traditionnelle dans Homère*, Paris 1928, pag. 11—15.

³ A. B. Lord: *The Singer of Tales*, New York 1965, pag. 30—67.

⁴ Th. D. Speranția: *Introducere în literatura populară*, București 1904.

⁵ Klaus Baumgärtner: *Formale Erklärung poetischer Texte*, Mathematik und Dichtung, München 1965, pag. 67.

lor este deci limitată. În procesul general de metaforizare modelele pot avea valoare de simbol.

În poezia populară românească un astfel de sistem modelat de la care nu se abate nici un creator popular și care s-a dovedit a avea o mare trănicie este sistemul de versificație.

Cum a arătat C. Brăiloiu, cea mai mare parte a poeziilor orale românești este poezia cîntată, realitate artistică în care versul se îmbină cu melodia.¹ Versul ca unitate de bază are o întindere relativ redusă de cinci, șase, șapte și opt silabe, în care accentele metrice nu se suprapun cu accentele cuvintelor din vorbirea curentă. De multe ori același cuvînt cade în versuri consecutive și chiar în același vers sub accent metrice diferite. Concordanța dintre accentul metric și accentul cuvîntului este obligatorie numai în ultima grupă metrică a versului. Faptul este semnificativ fiindcă această grupă marchează sfîrșitul de vers, delimitează unitățile fundamentale ale poeziei. Din punct de vedere sintactic versul este de obicei o sintagmă cu existență proprie, o propoziție, enunțamentul fiind aproape necunoscut în poezia orală. Versul se subdivide în emistihuri respectînd limita cuvîntului. Cezura este plasată întotdeauna după sfîrșitul unui cuvînt, niciodată în mijlocul lui. Cezura este marcată de obicei prin rimă interioară. Emistihurile rezultate din secționarea versului se comportă ca mici organisme autonome, modelate după structura versului. Ultima lor grupă ritmică trebuie să respecte aceeași concordanță între accentul metric și accentul cuvîntului în vorbirea curentă, obligatorie la sfîrșitul versului.

Am reliefat doar cîteva dintre aspectele caracteristice ale versului oral românesc pentru a arăta că sistemul de versificație presupune o mare rigurozitate de modelare. El a fost elaborat de veacuri și are și astăzi valoare deplină. Modelul versului este unul din mijloacele prin care se păstrează forma tradițională a poeziei orale românești și este fără îndoială un mijloc mnemotehnic. Dar în jocul dialectic dintre tradiție și inovație el este totodată elementul care ușurează improvizația.

Rima ca a doua marcă a sfîrșitului de vers alături de concordanța între accentele metrice și accentele vorbirii curente, este în poezia orală românească, mai mult decît o simplă consonanță pe plan fonic, din care ultimele silabe ale versurilor secesc. Ea se cere raportată la eufonia versului ca întreg, la sistemul ritmic al lui, la structura lui morfologică și fără îndoială la poziția anumitor cuvinte cu semnificație semantică aparte. Poezia populară românească nu cunoaște decît rimele perechi.

Rima are însă pe lîngă rolul de a marca printr-o serie de semne coordonate sfîrșitul versului, rolul de a uni mai multe versuri și de a marca părțile componente ale poeziei. Ea are deci un rol aparte în poezia orală românească ce nu cunoaște strofa în sensul grupării regulate de unități simetrice. Mai multe versuri pot fi grupate prin aceeași rimă pentru a da unități asimetrice care corespund secvențelor unei poezii narative, motifelor cuprind o idee poetică în poezia lirică etc. Între secvențele marcate prin aceeași rimă și structura sintactică a poeziei se pot stabili corespondențe. Rima se corelează de asemenea cu paralelismul dînd secvențe de două sau trei versuri, distihuri sau terține. În poezia obiceiurilor, secvențele marcate cu aceeași rimă sînt unități cu funcții proprii în structura arhitectonică a întregului.

Rima constituie deci și ea un mijloc de modelare elaborat în timp și păstrat prin tradiție, un element de formalizare pe care interpreții populari îl folosesc cu toate resursele pe care le oferă. Rima favorizează și ea improvizația. Analiza concretă a poeziilor orale trebuie deci să țină seama de rimă în determinarea constituenților

imediatei nu numai în cadrul delimitării versului ci și a segmentelor, a unităților mai mici marcate cu ajutorul ei.¹

Printre segmentele marcate cu aceleași rime apar uneori în poezia orală românească și versuri nerimate. Acestea nu se datoresc «liceiței poetice», ci au rostul de a sublinia anumite momente ale comunicării. Caracterul lor de subliniere le dă în sistemul general al versificației, o valoare semantică aparte.

Este știut că poezia orală românească și mai cu seamă poezia cîntecelor lirice debutează prin versuri de început ce par a nu avea o legătură directă cu textul întregului. Sînt acele versuri ce încep cu «Frunză verde...» care au format mai de mult obiectul unor cercetări filologice. Dacă privim aceste versuri în funcționalitatea lor și le raportăm la versuri similare din poezia de incantații și de urare, sensul lor în sistemul formalizat al versificației în care nici un element nu poate fi lipsit de funcție proprie, se clarifică.

Poezia străvechilor rituri de invocare a ploii începe cu versurile «Paparuda ruda» sau «Calonei iene». În adresarea rugăciunii privită prin perspectiva teoriei comunicațiilor, aceste versuri stabilesc contactul între emițătorul mesajului și receptorul lui, între omul care se roagă și înfrunghirea forțelor naturii căreia în virtutea gândirii magice, i se adresează rugăciunea. Ele au rol de invocare ca și versurile similare în toată poezia religioasă. În semantica generală a poeziei magice valoarea lor simbolică este incontestabilă.

Dacă urmărim consecvent așa-zisele refrane din poezia colindelor, similitudinea funcțională cu versurile de invocare la care ne-am referit, este evidentă. Ele sînt versuri de așărire, de salut, categorial diferențiate. Colindele românești laice sînt cîntece care vestesc sărbătoarea sau prin care se urează diferențiat și cu o mare varietate de alegorii, viață fericită, belșug sau îndeplinirea menirii sociale îndătinate, gospodăriei, gospodinei, fîlcăilor de înșurat, fetelor de măritat, judelei etc. Ele încep cu versuri ca: «Domnului, domnu bun», «Florile dalbe de măr», «Junelui june bun», «Cunună de vinețele», «Rouriță romaniță», «Mirelui tinerelu».

Dacă se repetă și în corpul poeziei, versurile de această natură marchează întotdeauna începutul unei secvențe noi. Deci ca și rimele pot ajuta la determinarea constituenților imediați. Această observație se poate face și în legătură cu versurile similare din cîntecul epice. Ele sînt plasate întotdeauna la începutul unui motif sau al unui grup de motive care au semnificație proprie în structura paradigmatică a întregului.

Determinarea funcției versurilor de invocare din poezia colindelor înăstrește etimologia pe care a dat-o D. Dan și Al. Rosetti referențiu «Hal leru domine» ca derivat din «Halleluiahs Domine», anulînd etimologia romantică ce voia să derive acest refrain din numele împăratului Aurelian. Este un exemplu elocvent cum chiar problemele de asemănată natură nu pot fi elucidate pentru a contribui la cunoașterea poeziei decît dacă le raportăm la sistemul structural al limbajului poetic.

În structura arhitectonică a poeziilor orale element de modelare, este fără îndoială paralelismul. N. A. Veselovski socotea paralelismul un procedeu specific poeziilor orale, iar V. Șklovski sublinia rolul său ca element al compoziției. Studiile lui W. Steinitz, R. Austertitz, N. Poppe, V. M. Jirmunski au scos în relief în ultimele decenii rolul paralelismului, importanța lui în poezia orală a diferitelor popoare. R. Jakobson folosește conceptul de paralelism într-un sens foarte larg și afirmă că structura poeziei este o structură de paralelism continuu. El precizează și îi definește paralelismul rolul ca principiu organizator al poeziei astfel: «Figura gramaticală ce revine, pe care Gerhard Manley Hopkins, genialul inovator în poezică și în poezie o consideră

¹ C. Brăiloiu: *Le vers populaire roumain chanté*. Paris 1957.

¹ S. Golopențiu-Erețescu: *Analiza semantică a poeziei folclorice*. Revista de etnografie și folclor XI, 1966, pag. 109-122.

alături de «figura sonoră» un principiu de bază al artei poetice, apare în chip deosebit în formele poetice în care unități metrice componente sînt grupate mai mult sau mai puțin consecvent prin paralelismul gramatical în perechi binare sau chiar ternare».¹

În studiul consacrat paralelismului în folclorul românesc Liliana Ionescu a arătat că paralelismul ca procedeu de compoziție specific poeziei populare are la baza schemei structurii sintactice succesiunea unor sigtame identice ori asemănătoare. Pe lângă modelele de versificație, pe lângă sistemul metric, care limitează libertatea de improvizație, paralelismul impune poeziei orale o restricție suplimentară din punct de vedere gramatical.

Dincolo de planul versului, al formulelor și al paralelismului, limbajul poetic popular a elaborat atît pentru poezie cît și pentru proză structuri compoziționale, modele proprii fiecărei categorii. Structurile compoziționale sînt determinate de funcția categoriei folclorice în ceea ce se realizează și în cadrul ei de tematică. Ele sînt modelele potențiale pe care interpreții populari le obiectivează prin subiecte variate. Au deci caracter de variante ce aparțin sistemului gramatical al literaturii orale. Cele două axe, axa sintagmatică și axa paradigmatică, coordonează elementele structurilor compoziționale.

Poezia colindelor de pildă ca poezie de urare are pe plan sintagmatic structură ternară, partea de început cuprinzînd punerea în situație, partea centrală miezul alegoric al colindei, iar partea finală urarea indirectă alegorică și ea.

După amintita lucrare a lui V. I. Propp și după lucrarea lui Cl. Lévi-Strauss în legătură cu structura miturilor, arhitectonica narațiunilor populare, a povestirilor, mai cu seamă a basmelor fantastice și a cîntecelor epice, preocupă în chip deosebit pe cercetătorii literaturii orale. Analizele ce s-au făcut diferitelor categorii de narațiuni au arătat caracterul lor modelat.

Ca orice sistem structural și în narațiunile populare motivele ca elemente semnificative cu funcție proprie, se corelează între ele și dincolo de subiecte, constituie tiparele, modelele cu care operează genul. Descifrarea motivelor, studiul corelației lor pe plan sintagmatic și pe plan paradigmatic, desprinderea modelului, constituie deci obiectul cercetării structurale. Ea poate duce la stabilirea legilor interne de structurare a narațiunilor populare, îmbogățesc cunoașterea realității artistice a basmelor cu noi elemente și așa cum a arătat B. N. Colby, dacă este făcută sistematic și pe o scară largă, cercetarea structurală poate oferi și o bază nouă pentru stabilirea categoriilor prozei populare prin elementele lor intrinsece.

E. V. Romanțeva arată că basmul duce pe cititor într-o lume fabuloasă unde cu ajutorul tovarășilor nădrăvni eroiul luptă cu întrușirările fantastice. Un basm nu poate fi deci povestit în același stil cu același cuvinte ca și basmele despre animale sau anecdotele. Pentru a introduce pe ascultător în lumea fabuloasă a povestirilor folosește formulele de început și pentru a-l readuce din lumea fabuloasă în lumea reală el folosește formulele de încheiere. În comunicarea mesajului ca atare formula de început stabilește contactul cu auditoriul, mai mult chiar ea stabilește un anumit contact care precizează natura comunicării. Formula de sfîrșit încheie acest mesaj și restabilește situația normală, posibilitatea ca ascultătorii să-și dădea vraja fabulosului să poată recepta mesaje obișnuite.

Una din formulele de început a basmelor românești este: «A fost odată, ca niciodată, pe cînd se potcovea puricele cu nouăzeci și nouă de oca de fier și sărea în slava cerului. A fost odată un împărat...»

Potrivit funcției sale, formula de început are doi constituenți. O primă parte în care cel ce emite comunicarea, povestitorul, avertizează pe cel ce o receptează, pe ascultătorii, că li se va povesti. În partea a doua li se comunică natura fabuloasă a povestirii. Structural constituenții I se situează pe planul veridicului, iar constituenții II pe planul absurdului. Avem deci opoziția veridic / : absurd.

Formulele de sfîrșit avînd o funcție inversă se structurează invers. De pildă în următoarea formulă românească:

Și m-am suit pe o roată

Și v-am spus povestea toată.

avem opoziția absurd / : veridic.

Basmul cunoaște și formule interne prin care se controlează reful comunicării. Povestitorul controlează dacă ascultătorii lui receptează comunicarea sau lăsînd în suspensie comunicarea, atrag atenția asupra receptării cu mai mult interes a unor părți sau explicitează cu comentarii făcute pe marginea narațiunii, anumite situații narate.

Basmul fantastic și poezia epică eroică fiind prin funcția lor creații cu «happy end», conflictele se lichidează în final prin victoria eroiului. Structural, atît basmul fantastic cît și epica eroică, sînt construite deci pe plan paradigmatic pe perechi de opoziții și aceste perechi de opoziții se lichidează cu ajutorul unor medietori.

Privită în ansamblul ei literatura orală poate fi înșă tratată și ea ca o macrostructură și în cazul acesta semnificația anumitor elemente în sistemul semiotic general al folclorului capătă altă valoare. Se poate explica astfel sensul unor mari mituri ale literaturii orale pentru care explicațiile date pînă acum nu par a fi satisfăcătoare. Astfel de pildă, mitul marii călătorii pe care «dăbul de pribeg» mortul o face în cîntecele ceremoniale de înmormîntare, în Cîntecul Zorilor, este un mediator cu funcție catarctică în opoziția dintre viață și moarte, în momentul cînd în societatea tradițională echilibrul social, stricat prin dispariția cuiva, trebuie restabilit. Restabilirea echilibrului în structura socială a comunității se face pe plan ceremonial, prin creația artistică cu funcție de mediere catarctică. Același este fără îndoială și sensul testamentului ciobanului din *Miorița* pentru explicarea căruia s-au făcut atîtea supoziții. Analiza structurală justifică de data aceasta intuiția lui Al. Odobescu² și afirmația lui C. Brăiloiu³ că, la origine, *Miorița* a fost un cîntec ceremonial de înmormîntare. Interpretarea testamentului ca mediator catarctic dă o nouă perspectivă de mare profunzime Inteligerei capodoperei literaturii noastre orale.

Cercetarea structurală a literaturii orale pune deci probleme multiple și complexe pe care abia le-am punctat. Desprinderea «gramaticii» ei este o muncă miglăoasă pentru care metodele exacte ale lingvisticii pot să nu ajute doar indirect. Deși se bazează pe studiul limbii, dar și al celorlalte mijloace de realizare artistică, gramatica structurală a limbajului poetic nu se suprapune deci gramaticii limbii. Ea trebuie să tindă nu numai la descrierea faptelor, ci și la interpretarea lor și trebuie deci să includă date psihologice și sociologice care să permită să desprindă semnificația faptelor analizate. Fără a neglija importanța structurilor morfologice, accentul trebuie să cadă pe semantică pentru a desprinde sistemul semiotic ce stă la baza creației poetice orale.

¹ R. Jakobson: *Lingvistica și poezia. Probleme de stilistică*, București 1964, pag. 85.

² Al. Odobescu: *Răsunele ale Pîndului în Carpați în Cîntec popular*, ed. P. V. Haneș, București 1924.

³ C. Brăiloiu: *Sur une ballade roumaine. La Miorița*, Genève 1946.

● POEZIE, POETICĂ, MATEMATICĂ

Poezia reprezintă modalitatea supremă de concentrare și esențializare a limbajului de sens, tot așa cum matematica constituie forma cea mai densă, mai concentrată și mai puțin redundantă pe care o poate prezenta știința.

Studiul matematic al poeziei constituie deci un dublu record, pentru că aici și limbajul studiat și cel în termenii căruia se face studiul, sînt expresia celei mai depline esențializări.

Istoria culturii moderne nu cunoaște decît un singur exemplu de creator de înaltă valoare în fiecare dintre cele două domenii — rege ale cunoașterii, poezia și matematica. Acesta este Ion Barbu. Dar mai sînt necesare multe eforturi pentru ca să ajungem la înțelegerea legăturilor profunde dintre «Jocul secund» și «Algebra axiomată».

Cu o anumită îngăduință, putem adăoga un al doilea exemplu, care însă nu se ridică nici sub raportul creației literare, nici sub cel al creației matematice, la nivelul primului. Este vorba de Lewis Carroll, autorul lui «Alice în țara minunilor» și al studiului asupra sistemelor lineare, cu coeficienți reali sau imaginari (semnat Charles L. Dodgson).

Dar cum să se studieze poezia cu ajutorul matematicii, cînd, după cum se știe, ele sînt, din numeroase puncte de vedere, situate la doi poli opuși? Există numeroase contradicții între limbajul poetic și cel matematic: primul este dominat de inefabil, al doilea de explicabil; primul vorbește despre parfumuri, nuanțe, culori și sunete, al doilea s-ar părea că despre numere și cantitate; primul îl domină și îl depășește pe om, al doilea este stăpînit de om; primul stă sub semnul particularului, al doilea sub cel al generalului; primul posedă o ambiguitate infinită, în al doilea ambiguitatea este absentă; semnificația lirică este continuă, cea matematică este discretă; limbajul poetic îndeplinește o funcție de sugestie, cel matematic una noțională (Lovinescu); acul liric este reflexiv, cel matematic este tranzitiv (Tudor Vianu); semnificația poetică este organic solidară cu expresia ei, cea matematică este relativ independentă de expresie; în limbajul poetic, sinonimia este absentă, în cel matematic sinonimia este infinită; limbajul poetic conține, în țesătura sa, o structură muzicală, cel matematic este relativ independent de această structură; semnificația lirică e variabilă de la un moment la altul și de la un individ la altul, cea matematică este fixă în spațiu și constantă în timp; limbajul poetic stă sub semnul vrajei, cel matematic sub semnul lucidității; primul e sub semnul creației, al doilea sub cel al rutinei.

Oare nu reprezintă toate aceste deosebiri tot atîtea piedici în calea studiului matematic al poeziei? Nu, ele nu reprezintă piedici. Mai mult decît atît, am putea spune că matematica transformă aceste aparente piedici în avantaje. Într-adevăr, diferența de natură între poezie și matematică face ca studiul poeziei să profite de unele metode care nu sînt aplicabile nemijlocit poeziei. Aceste metode sînt mai bogate decît s-ar putea crede la prima vedere, deoarece matematica modernă, spre deosebire de matematica clasică, nu răspunde numai la întrebarea cît? ci și la întrebarea cum?; nu este numai — și nici măcar în primul rînd — o știință a aspectelor cantitative, ci o metodă generală de investigare a aspectelor structurale, adică a acelor aspecte care manifestă o relativă independentă față de conținut. Dar conceptul de structură este

un concept istoric și el nu poate fi privit, în contextul actual al științei, ca pe vremea lui Ferdinand de Saussure, și nici măcar cu ochii unui Claude Lévi-Strauss. A folosi, astăzi, o metodă structurală înseamnă a da structurilor pe care le studiezi un statut propriu, o anumită detașare față de opera din care ele au fost desprinse. Din acest motiv, metoda structurală este, astăzi, inseparabil legată de procesul de formalizare și de cel de modelare logică, adică de imaginarea unor construcții ipotetico-deductive, care să simuleze unele aspecte de structură ale limbajului poetic. Inefabilul nu există în stare pură iar granița mișcătoare care-l separă de învelșul rațional al operei se restrînge către nucleul cel mai esențial pe măsură ce investigarea matematică dezvăluie noi aspecte tehnico-rutinare. Inefabilul este forma specifică sub care se manifestă, în studiul poeziei, imposibilitatea formalizării totale a cercetării științifice. (Pentru înțelegerea spiritelor, precizăm că nici măcar aritmetica, cea mai rudimentară dintre disciplinele matematice, nu poate fi complet formalizată).

Cu aceasta însă nu am înlăturat toate barierele. Dacă poezia este o lume a faptelor particulare și instantanee și dacă, așa cum se spune de la Aristot încoace, știința nu poate fi decît a generalului, nu stă din nou matematica poeziei sub semnul întrebării? Contradicția este însă numai aparentă, deoarece modelarea matematică ridică fiecare fapt particular la un nivel de generalitate care este implicat în însăși natura matematicii ca știință. Nici unul dintre aspectele pe care matematica le identifică în poezie nu este specific acestuia, dar ansamblul acestor aspecte prezintă o configurație care nu poate fi confundată cu altele. Această situație, departe de a stîrni nemulțumirea, este în concordanță cu ideile unor clasici ai poeziei și stilisticii. Astfel, încă Leo Spitzer observa că nici unul dintre elementele care alcătuiesc poezia nu aparține acestuia de o manieră exclusivă și specifică (Language of poetry: Language. An enquiry into its meaning and function, New York, 1957, p. 231). Aceșei idee se regăsește, recent, la Ivan Fonagy și la alți cercetători.

Nu este greu să îndepărtăm și alte rezerve posibile față de studiul matematic al poeziei. Există de multe ori teama — adesea nemotivată — că modelarea matematică ar tînda să destrame starea de vrajă pe care o stîrnește poezia, aducînd-o pe aceasta din urmă în zona gîndirii reci, lipsită de emoție. Dar modelarea logică nu numai că nu destramă această stare de vrajă, ci, dimpotrivă, reprezintă igiena ei, o posibilitate optimă de a o întreține, dezvolta și aprofunda; tot așa cum știința în genere nu anihilează și nici măcar nu micșorează sentimentul de curiozitate și mirare în fața necunoscutului, ci, dimpotrivă, îl dezvoltă, mutîndu-l de pe tărîmul religiei pe acela al cunoașterii raționale.

Starea de vrajă este prin însăși natura ei imprecisă dar, cum spune Albert Thibaudet (Fiziologia criticii p. 11, E.L.U. 1966) poezia determină stări imprecise, dar înfloacele cu care ea este făcută sînt precise. Tocmai pe acestea din urmă le poate studia matematica.

După cum arată Raymond Queneau (*La place des mathématiques dans la classification des sciences*, în culegerea F. le Lionnais, *Les grands courants de la pensée mathématique*. Librairie scientifique et technique, Albert Blanchard, 1962, Paris), în raporturile sale cu matematica orice știință trece prin patru faze și anume: empirică, atunci cînd se enumeră faptele; experimentală, cînd se măsoară; analitică, atunci cînd se calculează și axiomatică, atunci cînd se deduce. Știința poeziei a străbătut deja primele trei faze (fapt oglindit într-o considerabilă literatură de specialitate) și se pregătește să treacă în cea de a patra. Tipic pentru această situație de tranziție a poeziei este articolul lui John Lotz (Metric Typology, în culegerea «Style in Language», edit. Th. Sebeok, New York, 1960, p. 135—148) în care aspecte încinse ale teoriei versificației sînt sintetizate și sistematizate într-o formă care anunță apropiata lor formalizare. Dar trecerea

poetic în faza de modelare deductivă a fost pregătită încă din deceniile al treilea și al patrulea al secolului nostru, de către savanți ca marele matematician american Georg D. Birkhoff, Matila C. Ghika și Pius Servien (ultimii doi de origine română). Birkhoff își expune teoria sa estetică într-un ciclu de articole publicate între anii 1928 și 1932 (Quelques éléments mathématiques de l'art, Acti del Congresso Internazionale dei Matematici, Bologna, 1928, p. 315—333; A mathematical approach to Aesthetics, Scientia, 1931, p. 133—146; Polygonal forms, Sixth Yearbook of the National Council of Teachers in Mathematics, 1931; A mathematical theory of Aesthetics, The Rice Institute Pamphlet, vol. 5, 1932, p. 189—342; a se vedea și Rul Gunzenhäuser, Zur literaturästhetischen Theorie G. D. Birkhoffs, în culegerea «Mathematik und Dichtung», München, 1965, p. 295—331). Ca și Max Bense, mai târziu, Birkhoff consideră că estetica literară, ca estetică științifică, este posibilă numai atâta timp cât ea face apel la invariante care nu transcend, în principiu, domeniul limbii (A se vedea și Max Bense, Aesthetics, I, II, III, IV, Stuttgart, 1954, 1956, 1958, 1960, în special p. 31 din vol. III). Srijinindu-se pe unele cercetări mai vechi, de estetică psihologică-matematică, ale lui Hermann Helmholtz și Gustav Fecher precum și pe cercetările lui Edgar A. Poe și James Sylvester, Birkhoff distinge, în perceperea estetică a unei opere de artă, trei momente principale:

a) aplicarea asupra obiectului; efortul cerut de această aplicare este proporțional cu ceea ce Birkhoff numește complexitatea obiectului. Pentru clase determinate de opere de artă Birkhoff indică modalități de determinare a acestei complexități (de exemplu, numărul tonurilor percepute într-o compoziție muzicală, numărul dreptelor pe care sînt situate laturile unui poligon observat, numărul silabelor sau fonemelor unei poezii rostite).

b) Sesizarea obiectului estetic, exprimată printr-o plăcere care compensează încordarea inițială, cerută de aplicarea asupra obiectului. Această plăcere estetică poate fi măsurată prin așa-numita măsură estetică, invers proporțională cu complexitatea obiectului.

c) În observarea unei opere de artă se lasă dezvăluită o anumită ordine a elementelor (de exemplu în producerea rimelor, a asonanțelor și a aliterărilor în poezie, la acordurilor armonice în compozițiile muzicale sau a proprietăților de simetrie în operele de artă grafică). Descoperirea acestor proprietăți de ordine favorizează perceperea opereii de artă. Măsura acestei ordine caracterizează densitatea opereii și ea este direct proporțională cu măsura estetică, deci cu plăcerea estetică. Această structură de ordine este esențială pentru aprecierea critică a opereii (Edgar A. Poe, The Rationale of Verse, 1843).

Așadar, pentru Birkhoff măsura M a plăcerii estetice este dată de raportul

$$M = \frac{O}{C}$$

unde O este măsura ordinii elementelor care alcătuiesc opera iar C este măsura complexității ei. Ideea acestei relații o găsește Birkhoff într-o propoziție a lui Hemsterhuis (Lettre sur la sculpture, 1769): The beautiful is that which gives the greatest number of ideas in the shortest space of time (frumusețea constă în a enunța cât mai multe idei într-un interval de timp cât mai scurt). Birkhoff consideră deci că valoarea estetică constă în a produce o ordine cât mai mare, printr-o complexitate cât mai mică. Acest punct de vedere amintește de reflecția lui Voltaire: poezia spune mai mult și în mai puține cuvinte decît proza. Referindu-se la Gauss, Ion Barbu a formulat același principiu prin expresia «maximum de idei în minimum de cuprindere».

Recent, Rul Gunzenhäuser (loc. cit.) a reconsiderat ideile lui Birkhoff în lumina teoriei informației, iar Max Bense (Zusammenfassende Grundlegung moderner Äst-

hetik, în culegerea «Mathematik und Dichtung», München 1965, p. 313—332), discută în continuare relația fundamentală a lui Birkhoff, stabilind noi analogii interesante cu unele fenomene de fizică, de logică și de teoria informației. În orice caz, Birkhoff rămîne un precursor de seamă al cercetărilor recente de teoria informației în estetică (a se vedea, în special, cartea lui A. Moles, Théorie de l'information et perception esthétique, Flammarion, Paris, 1958).

Concomitent cu cercetările lui Birkhoff apar cărțile lui Matila C. Ghika (Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts, Collection «La Pensée contemporaine», Editions N.R.F. 1927; Le nombre d'or (două volume), Gallimard, Paris, 1941). Aceste cărți nu au în vedere în mod special literatura, ci unele aspecte mai generale ale opereii de artă. Matila C. Ghika prezintă, în prima sa carte, o teorie matematică a formei, începînd cu un repertoriu al formelor geometrice, compară simetriile formelor naturale, în special ale sistemelor cristaline și ale organismelor vii și expune evoluția ideilor despre armonie și despre diferite canoane geometrice în arhitectură. În următoarele cărți, Ghika studiază diferitele tipuri de ritmuri, privity ea expresie estetică. Numărul de aur despre care este vorba în titlul cărților lui Ghika este numărul $(1 + \sqrt{5})/2$. Caracterul natural al acestui număr și, probabil, multe dintre proprietățile sale remarcabile, provin din faptul că el reprezintă valoarea fracției continue infinite în care toate cîturile necomplete sînt egale cu 1 și admite și alte expresii neașteptat de simple (este și rădăcina pozitivă a ecuației $1 + x = x^2$):

$$\frac{1 + \sqrt{5}}{2} = \sqrt{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \dots}}}}$$

Ghika descoperă faptul remarcabil că numeroase proporții care apar fie în natură fie în artele cele mai variate, au ca măsură tocmai așa-numitul număr de aur. Acest fapt avea să atragă, ulterior, atenția a numeroși cercetători iar marele matematician francez Paul Montel publică 30 de ani mai târziu (La mathématique du «nombre d'or», Revue d'esthétique, vol. 14, 1961, nr. 3—4) un articol consacrat numărului de aur, în care dezvăluie noi legături ale acestui număr cu proporțiile care apar în diferite arte. Este poate aici unul din izvoarele acelor corespondențe profunde enunțate în cunoscutul poem al lui Baudelaire. Aici sînt încă multe semne de întrebare și noi nu știm încă din ce cauză ailor versuri baudelairene, celor din «Invitation au voyage»: «Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté», li s-a asociat o curiozitate obținută aplicînd unei asteroide o transformare a lui Iukowski (F. le Lionnais, Les grands courants de la pensée mathématique, Paris, 1962). Oricum metafora fornică își are un corespondent în cunoașterea științifică a poeziei, în structura ei, iar călăuză George Călinescu spune că «la Sadoveanu pînă și virgulele cîntă iar punctele gîmăscă risipirea ecourilor», nu ni se pare deloc exagerat ca cineva să stabilească pe cale analitică, structurală, cum anume cîntă virgulele la Sadoveanu și cum așteaptă punctele risipirea ecourilor. Domeniul asociațiilor sinestezice poate deveni un larg câmp de aplicare a modelării matematice.

Există unele aspecte structurale care intră de pe acum în raza de acțiune a modelării axiomatice-deductive în poetică. Totul se bazează aici pe unele analogii între structuri poetice și structuri matematice, analogii mijlocite de unele structuri lingvistice studiate recent în lingvistica algebrică. După cum spunea marele matematician polonez Stefan Banach, a fi matematician înseamnă a putea face analogii: analogii între

noțiuni, analogii între fapte particulare, analogii între teorii, între metode și, chiar, analogii între analogii. Este adevărat că unele analogii nu răspund așteptărilor, după cum arată, de exemplu, eșecul glotochronologiei. Dar timiditatea și stângăcia în materie de analogii aduc în lingvistică și poetică pagube incomparabil mai mari decât cutezanța exagerată.

Limbalul poetic ocupă poziția de mijloc într-o ierarhie care la partea superioară este ocupată de limbalul muzical iar la cea inferioară de limbalul științific. Primul și ultimul dintre aceste trei tipuri de limbal au făcut obiectul a numeroase cercetări matematice și corespund unor concepte foarte elaborate din punct de vedere științific. Conceptul științific de limbal poetic se află în curs de elaborare. Nu același lucru se poate spune despre limbalul uzual, care nu există ca un concept elaborat, fiind un aliaj al celorlalte trei limbaje. Dacă vrem totuși să-i găsim un loc în ierarhia menționată, acesta ar fi al treilea, deci după cel poetic, dar înainte de științific. În ceea ce privește limbalul poetic, el se prezintă ca o rețea de structuri, dintre care unele îl apropie de cel muzical iar altele de cel științific. Ordinea celor patru limbaje este ordinea lor de ambiguitate: maximă la cel muzical, nulă la cel științific, intermediară la cel poetic și la cel uzual, dar inferioară la acesta din urmă.

O cercetare a literaturii de specialitate arată că investigația matematică a limbalului muzical a utilizat aproape exclusiv noțiuni și metode ale matematicii cantitative — deterministe sau probabilist-informaționale. Dintre puținele studii matematice calitative consacrate limbalului muzical, amintim cartea lui A. F. Losev (*Muzika kak predmet logiki*, Moscova, 1927), articolul lui M. Kassler (*A sketch of the use of formalized languages for the assertion of music*, *Perspectives of New Music*, 1, Nr. 2, 63—84, 1963) și articolul de sinteză al lui Ch. Deliege (*La Musicologie devant la structuralisme*, *L'Arc* 26, 45—54 1965).

Și în cercetarea matematică a limbalului poetic domină aparatul numeric și probabilist-informațional, dar aici studiul structurilor matematice calitative are o tradiție ceva mai bogată decât în cazul limbalului muzical. Una dintre primele concepții de cercetare amplasate asupra limbalului poetic, văzută prin prisma confruntării sale cu limbalul științific, a fost elaborată de Pius Servien (*Pius Serban Coculescu*). Pentru Servien, limbalul poetic (sau, cum îl numește el, limbalul liric) se caracterizează prin absența totală a sinonimiei și prin infinitatea nenumerabilă a omonimiei oricărei fraze, în contrast cu limbalul științific, unde omonimia este inexistentă iar sinonimia fiecărei fraze este infinită. În ceea ce privește limbalul științific, studiul său s-a făcut aproape exclusiv prin metodele calitative ale logicii matematice, cercetarea sa probabilist-informațională fiind aproape inexistentă.

După cum vedem, pe măsură ce coborâm în ierarhia menționată, metodele cantitative cedează locul celor calitative. Care este explicația acestui fenomen?

Ordinea celor patru limbaje în ierarhia de mai sus corespunde gradului de esențialitate pe care îl prezintă planul expresiei și, în același timp, gradului de neesențialitate pe care îl prezintă planul conținutului pentru limbajele respective. Într-adevăr, în limbalul muzical expresia este totul, în limbalul poetic ea este aproape totul, în cel uzual raportul dintre expresie și conținut se echilibrează, în timp ce limbalul științific manifestă o relativă independență față de expresie, fapt care explică ușurința cu care se trece aici de la expresiile din limbile naturale la cele formalizate ale logicii matematice. Această ordine de importanță a expresiei implică, întrucât, o ordine corespunzătoare de importanță a axei sintagmatice în cele patru limbaje. Dar, din punct de vedere sintagmatic, limbalul se prezintă ca un proces stohastic de tipul așa-numitelor procese Markov, în care probabilitatea de apariție a unui element depinde de elementele apărute anterior. (O aproximare și mai fină a acestor procese poate fi obținută

cu ajutorul lanțurilor cu legături complete, introduse în știință în 1935, de către matematicienii români O. Onicescu și G. Mihoș). În felul acesta, ordinea celor patru limbaje în ierarhia de mai sus arată și măsura în care ele pot fi privite ca niște colecții statistice și studiate prin metodele teoriei probabilităților.

Aceeași situație explică de ce teoria informației s-a aplicat mai mult în studiul limbalului muzical decât în studiul limbalului poetic, ceva mai puțin în studiul limbalului uzual și foarte rar în studiul limbalului științific. Noțiunea de bază cu care lucrează această disciplină este aceea de entropie, măsură a gradului de nedeterminare pe care îl prezintă fenomenul studiat.

Pentru procesele sintagmatiche în care se iau în considerație legăturile între n termeni consecutivi ai procesului, această măsură este dată de așa-numita entropie de ordinul n , care angajează în expresia ei probabilitățile de apariție a combinațiilor de câte n termeni. Entropia de ordin infinit, limită către care tinde entropia de ordinul n atunci când n crește, constituie cea mai bună măsură a gradului de surpriză pe care îl prezintă un proces sintagmatic, deoarece această entropie înregistrează până și cele mai îndepărtate influențe la distanță care se manifestă în cadrul procesului. Se ține că o distincție fundamentală între limbalul muzical și cel poetic pe de o parte, limbalul uzual și, mai ales, cel științific, pe de altă parte, este tocmai însemnătatea incomparabil superioară a contextelor mari, a influențelor la mari distanțe, în primele două limbaje față de celelalte două. Astfel, foliile Saporta consideră că, în timp ce unitatea maximă în lingvistică este propoziția, baza analizei stilistice o formează o unitate mai mare, textul (Aplicarea metodelor lingvistice la studiul limbalului poetic, « Probleme de stilistică », Editura științifică, București 1964, p. 170; această idee apare anterior la Z. S. Harris, *Discourse analysis*, *Language*, vol. 28, p. 474—494, 1952; o poziție similară o adoptă A. A. Hill (*A program for the Definition of Literature*, *Texas Studies in English*, vol. 37, 1958, p. 46—52), iar Roman Jakobson consideră că insistența de a menține poezia departă de lingvistică se justifică numai dacă restringem în mod nepermis domeniul lingvisticii, cum se întâmplă, de pildă, atunci când fraza este privită de unii lingviști ca cea mai înaltă construcție analizabilă. . . (Lingvistică și poetică, în « Probleme de stilistică », Editura științifică, București, 1964, p. 86—87).

Posibilitățile de utilizare a teoriei informației în poetică nu sînt nici pe departe epuizate. Există posibilitatea de a caracteriza diferitele tipuri de tropi ca puncte de discontinuitate în evoluția entropiei.

În 1958 a avut loc la Universitatea Indiana din S.U.A. o conferință consacrată problemelor de stilistică, la care au participat lingviști, psihologi, antropologi și critici literari. În cuvîntul de închidere la această conferință, cunoscutul istoric literar René Wellek constata cu regret că participanții la conferință nu au putut găsi un limbal comun iar discuțiile purtate nu au putut aduce lumină în chestiunile de bază. De atunci au trecut aproape zece ani și situația nu s-a ameliorat simțitor. În locul unui veritabil dialog, continuăm să asistăm la o serie de monologuri paralele iar expresia « dialogul științei cu literatura » este deseori folosită, dar rămîne în stadiu de desiderat. Situația devine și mai critică atunci când, alături de lingviști, psihologi, antropologi și critici literari, participă la discuții și matematicieni. Totuși, să ne fie îngăduit să credem că unul dintre acele limbaje comune pe care le așteaptă René Wellek, pe care le așteaptă toți cercetătorii în problemele poeticii și stilisticii, ar putea fi tocmai limbalul matematic. Un lingvist și un critic literar care se înțeleg prin intermediul limbalului matematic — pare o imagine cam îndrăznească, dar nu este exclus ca tocmai matematica să fie latina viitorului.

● PERSPECTIVE ALE CERCETĂRII LITERARE STRUCTURALE

Abordarea stilistică a operei literare s-a făcut pînă acum, în două feluri: a analiza opera ca fapt de expresie — verbală — și analiza opera ca organizare internă, ca structură.

Potrivit primului punct de vedere, un poem ori un roman trăiește prin expresia verbală pe care o adoptă a un anumit conținut liric ori epic. Această expresie reprezintă modul în care scriitorul utilizează materialul lexical și corpul de reguli gramaticale puse la dispoziție de ansamblul limbii materne (sau limbii în care scrie). El nu respectă însă întru totul regulile și restricțiile limbajului casual, cel obisnuit, cotidian, al oricărui vorbitor, ci își permite o serie de abateri creînd un limbaj *noncasual*, poetic. Un cuvînt are un sens *național*, transmisibil în comunicare, și un sens *expresiv* prin care vorbitorul își manifestă atitudinea față de cele comunicate. Bally, Marouzeau, Cressot și alții, printre care Tudor Vianu, la noi, încă din anii 1943—44 cînd ținea *Cursul de stilistică* la Facultate, au vorbit de valorile naționale, expresive (latente în limbă) și impresive (conștient utilizate de vorbitor) ale limbajului, stilistica avînd rolul, atunci, de-a studia pe acestea două din urmă, ca tot atîtă *devieri* (écarts) de la normele limbii comune.

În ultimii ani, prin introducerea statisticii în cercetarea lingvistică, s-a putut formula mai exact această teză.

Guiraud¹, Herdan, Bloch și alții, au stabilit frecvența cuvintelor în texte diferite ale limbii, cu care au comparat apoi frecvența aceluiași cuvînt în textele unui scriitor, Valéry, de exemplu, în cazul cercetătorului francez. Diferența între rangurile (poziția în ordinea descendentă a frecvențelor) unui cuvînt în cele două tabele reprezintă, din punct de vedere lexical, amprenta stilistică a scriitorului. Evident, această cercetare poate fi făcută la orice nivel al operei, pentru frecvența sunetelor, formelor morfologice etc. Tot din punct de vedere statistic se poate defini *relieful stilistic* al unui cuvînt ori forme gramaticale în text. Riffaterre² ori Bloch³, pe urmele indicațiilor școlii de la Praga, din lucrările lui Havranek și Mukarovsky, consideră termenul reliefat drept cel cu o mică probabilitate de apariție în textul dat, iar restul cuvintelor, *contextul* celui reliefat, drept termeni cu o probabilitate ridicată de apariție. Utilitatea acestor cercetări este evidentă pentru că poate oferi o bază exactă în stabilirea așa-ziselor cuvînte cheie, ori a motivelor și cîmpurilor semantice, a termenilor dominanți, definind liniile principale ale universului poetic, sau a ritmurilor și ritmurilor dominante din versificația unui poet.

Tudor Vianu a remarcat acum cîtiva ani, într-un articol din *Limba Română*, că metoda statistică nu sesizează sensul contextualului ori figurat al unui termen. Vom reveni mai tîrziu asupra posibilității de a răspunde acestei juste obiecții, prin mijloacele semanticii transformatoriale. Remarc deocamdată că după părerea mea, cercetarea statistică este absolut necesară în poetică, dar, datorită complexității ei, nu mai poate fi rentabilă, decît prin participarea *computerilor*, în baza unui anumit cod elaborat pentru versificația, sintaxa ori semantica operei literare.

¹ Pierre Guiraud, *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique* Paris, P. U. F., 1960.

² Michael Riffaterre, *Essai de définition linguistique du stilului* (trad.) In: *Probleme de stilistică* Buc. Ed. Științifică, 1964.

³ Bernard Bloch, George L. Trager, *Outline of linguistic analysis*, Linguistic Society of America, Baltimore, 1942.

A doua modalitate a analizei operei ca fapt de expresie, numită de Guiraud, stilistica genetică, constă mai întîi în abordarea unui aspect semnificativ al stilului unui scriitor, apoi în izolarea și definirea lui, după care se întinde concluzia la opera întreagă, căutîndu-se «spiritul» ei ca și eventual, spiritul epocii în care aceasta a fost scrisă. Vossler ori Spitzer se bazează pe intuiție pentru a descoperi un detaliu semnificativ, în care «vîd» etimonul spiritual al operei, denumitorul ei comun. Pornind de la procedeele «tranzicției» la La Fontaine, Spitzer⁴ îl consideră pe acesta primul poet care abordează lumea ca un tot unitar. Vorbind despre construcția cauzală la romancierul Charles Louis Philippe, Spitzer descifrează în ea motivarea pseudo-obiectivă, caracteristică, scriitorului și spiritul de insatisfacție care guverna Franța la începutul secolului al XIX-lea. Pe urmele lui Spitzer, Damaso Alonso, Hatzfeld, preocupat de stilistica epocii ori a curentelor literare și Erich Auerbach în cunoscuta sa *Mimesis*⁵, utilizează același alai de stilistică «intuitivă». Vorbind de exemplu, despre «principiile obosite» din *Henric al IV-lea* de Shakespeare, Auerbach constată amestecul de stiluri în vorbirea personajului și, generalizînd, urmîrind diversele implicații, definește caracterul elisabethan în termenii dramei umane care la locul dramei critice din perioada Evului Mediu. O asemenea cercetare este, desigur, fascinantă, dar se susține prin vocația critică înrîmă în cercetătorului, nu prin soliditatea metodei, redusă, adesea, la un simplu pretext stilistic inițial, care lasă locul, treptat, eselui ori istoriei culturale.

Pornit de la Vossler și Spitzer, Tudor Vianu, spirit prin excelență critic și sintetic, a simțit neajunsurile metodei și le-a corectat prin asimilarea critică și a altor direcții științifice (am menționat mai sus cea a lui Guiraud), printre care cea românească, formată din Petru Haneș⁶, Ibrăileanu⁷, Densușianu⁸, Liviu Rușu⁹, D. Caracostea¹⁰ ca și Pius Servien-Coculescu și Matyla Ghyka, intereseși mai ales de problemele versificației și ale prozei lirice.

Vianu a preconizat analiza stilistică la toate nivelele, de la fonetică la semantică, urmîrind variațiile expresive, devierea de la normă, fără o încercare de sistematizare structurală, dar insistînd mereu asupra convergenței observațiilor, controlului lor reciproc și asupra formulărilor sintetice finale în legătură cu opera și încadrarea lor istorică¹¹. Fără a se declara un structuralist propriu-zis, Tudor Vianu a simțit necesitatea analizei structurii, refuzînd «atomismul» stilistic și dizolvarea stilisticii în cercetări de limbă literară.

Stilistica germană, prin Roman Ingarden, de origine poloneză, Oskar Walzel, dar mai ales critica anglo-americană, pe linia Richards-Wellek-Beardsley-New Criticism (Tate, Ramson, Leavis, Winters, Wimsatt) ori noua critică aristotelică din Chicago (Paul Goodman, Crane), se opun stilisticii genetice. Acestea, împreună cu sugestiile primite de la formalismul rus, Cercul lingvistic de la Praga și gestaltismul din psihologia germană, au configurat treptat ceea ce se numește astăzi *poetica structurală*, fără a-i acorda însă o omogenitate perfectă, de școală critică unitară.

Abordarea structurală este a doua abordare stilistică a operei literare, pe lîngă prima, cea pornind de la valorile expresiei. Am văzut însă, că și aceasta din urmă

⁴ Pierre Guiraud, *La Stylistique*, Paris P. U. F., 1957.

⁵ Spitzer, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, 1954, (trad.).

⁶ Erich Auerbach, *Mimesis* (Trad.) București, ELU, 1967.

⁷ Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului XIX Buc. 1904, v. și ed. 1926.

⁸ Cîteva articole printre care Eminescu (Note asupra versului) din *Studii literare*, 1930.

⁹ Evoluția estetică a limbii române, *Curs lexicografic*, 1929—1931.

¹⁰ Estetica poeziei lirice, Cluj, 1937, v. și ed. II, 1944.

¹¹ Mai multe lucrări despre Eminescu, printre care *Arta cuvîntului la Eminescu*, (Buc. 1938)

și *discuția expresivității limbii române*, (Buc. 1942).

¹² Tudor Vianu, *Cercetarea stilului*. In: *Probleme de stil și arta literară* Buc. ESPLA, 1955.

Tomaševski găsește apoi diferite clase de motive, potrivit funcției lor în fabulație ca și diferite *motivări*, adică justificări ale apariției acestor motive în subiect. Metoda mi se pare a fi sincronică, oarecum, cu teoria lui Hjelmslev, de disociere a planului paradigmatic de cel sintagmatic, a sistemului de proces, și de configurare a relațiilor dintre invariante în fiecare dintre cele două planuri. Dintre teoreticienii actuali, Lévi-Strauss pornește de la o serie de indicații ale formalistilor ruși, în antropologie, studiul miturilor ca și în unele articole de poezică propriu-zisă.

Unele orientări ale teoreticienilor germani mi se par a se înscrie pe aceeași linie. Gestaltismul în psihologie încearcă să descopere conturul general al fenomenelor psihice pornind de la principiul că ansamblul este mai mult decât suma părților componente, că acesta are o structură și un profil propriu la care nu putem ajunge enumerând numai elementele subordonate, ci perceiving integral și direct, așa cum în muzică percepem melodia și nu sunetele succesive. Unii esteticieni germani, aplică aceste teze în literatură, Oskar Walzel, vorbind, printre alții, de *conținut și structură în opera literară*.

Se pune însă întrebarea următoare: studind compoziția operelor, organizarea motivelor ori a relațiilor personajelor, acești cercetători nu se instalează implicit în stralul semantic al operelor, după terminologia lui Wellek, oferind deci o analiză structurală parțială drept una integrală?

În stadiul actual al cercetării și metodologiei, răspunsul la această întrebare mi se pare dificil. Pe de o parte, segmentarea subiectului în motive este o operație aplicată stralului semantic, pentru că narațiunea, formele și procedeele ei aparțin acestui stral. Pe de altă parte, Wellek nu precizează dacă «lumea obiectelor reprezentate» poate fi la rîndul ei divizibilă și organizarea acestor unități văzută ca o structură generală a operelor, superioară, deci, organizării la nivelele inferioare, sonore și morfotactice, care sînt valabile numai în contextele mici ale operelor, propoziție, vers, strofă etc. Compoziția, ca organizare a contextului maxim, opera integrală, este oare domeniul cheie al cercetării, cel în care avem cea mai mare șansă de a găsi structura operelor? Răspunsul afirmativ este tentant, dar, pe de altă parte, stabilirea unor domenii privilegiate poate conduce spre generalizări primejdioase, în funcție de preferințele personale ale cercetătorului.

Faptul că nu putem răspunde decît la această întrebare are însă o semnificație mai largă. Teoria straturilor, a sistemului de sisteme, mi se pare insuficientă prin faptul că nu oferă o metodă integrată de-a studia structura unitară a operelor. Abordarea succesivă, de la stralul sonor la cel semantic, prezintă riscul de a forța într-un paralelism nesigur, observații nu întotdeauna echivalente la nivelul fiecărui stral în parte. Abordarea operelor dinspre stralul cel mai complex, cel semantic, are mai multe șanse de generalizare a rezultatelor, dar face atunci inutilă cercetarea straturilor considerate «inferioare». Se impune deci căutarea unui mod de cercetare în care aceste dificultăți să dispară, prin anularea diferențelor între straturi, sau prin găsirea unei metode de analiză *continuu* care să treacă nesenzibil de la un stral la altul.

Abordarea integrată a structurii unei opere, pornește, evident, de la analiza concretă a acesteia. Analiza presupune segmentarea textului în unități subordonate între care trebuie să se stabilească tipul de relații. Problemele care se pun sînt, deci, găsirea modalităților de segmentare și găsirea unității terminale, la care segmentarea trebuie să se oprească. Asemenea *invariante* nu pot fi însă fonemele, ca în lingvistică. Se impune deci găsirea unor elemente *invariante* din punct de vedere poetic, care să fie, adică, ultimele segmente care păstrează valoarea poetică independent. Aceste segmente, pe care, în analogie cu termenii *foneme*, *morfeme*, *lexeme*, le-am putea numi, după Caracostea este¹, ar trebui să rezulte din segmentări succesive și să «răspundă»

la ceea ce Hjelmslev definește drept *proba comutării*: anularea ori înlocuirea unui termen cu un altul modifică sensul poemului. În general vorbind, cuvîntul ar fi estemul cel mai apropiat, dar în anumite cazuri, metafora de exemplu, acesta ar putea fi substituit într-o sintagmă sau, în cazul unor relații temporale special subliniate, morfemul care indică un timp verbal, ar putea deveni și el un estem. Nu cred că se pot găsi aici niște reguli foarte exacte, pentru că, în limbajul poetic, trebuie pînă mai mult spus, decît în limbajul casual, de situația «locală» din fiecare poem în parte. În afară de niște reguli foarte generale de metodă, analiza trebuie să se ghideze după specificul textului.

Astăzi metodele trebuie găsite printr-o metodă care să nu acționeze numai într-un stral și să continue neîntrerupt de la un stral la altul. Cred că printre alte metode, asupra cărora, din lipsă de spațiu nu mai insist, ar putea răspunde acestei cerințe cu unele rezerve metoda definită de Chomsky în cadrul așa-numitei gramatici «transformaționale»², dezvoltată de Katz și Fodor³ în ceea ce privește semantica și asociată de Felig Harris teoriei distribuției termenilor⁴. Fără a încerca să intru în amănuntele teoriei, ar dori numai să subliniez aspectele care mi se par importante de reținut pentru poezică.

Presupunînd că ne aflăm în fața unei propoziții simple, analiza izolează *constituenții* ei imediate, segmentînd lanțul de termeni în grupul nominal și grupul verbal, după care grupul nominal este segmentat în (articol + substantiv) și grupul verbal în (verb + substantiv); și așa mai departe, pînă cînd vom obține lanțul (substantiv + articol + verb + articol + substantiv). Ultimii termeni sînt *terminali*, iar operația de trecere de la *propoziție* la acest ultim lanț se numește *derivare*. Prin această derivare, am analizat *structura propoziției*, prima operație a analizei gramaticale, după care urmează operația a doua, *analiza transformațională*: *propoziția nucleu* poate fi transformată, pot genera, după anumite reguli, o serie de alte propoziții, care, subliniez, sînt variante ale primei, deoarece sensul acestora nu se modifică (de exemplu transformarea construcției active în construcție pasivă). Invers, de la diferite variante, se poate ajunge la propoziția tipului. În fine, a treia operație indică *structura morfologică* a lanțului de termeni, urmînd pînă la rîndul lor, în lanțul de morfeme, (infinitiv + prezent + pers. III singular), iar în cele din urmă la rîndul lor, într-un lanț de foneme.

Lanțul lexical, adică propoziția inițială, împreună cu toate derivările ei, constituie, după Katz și Fodor, *intrările* în complexul semantic prin care receptorul înțelege mesajul unității textului. Componentul semantic este constituit din ansamblul lexical al limbii din momentul ei și un număr de *reguli de proiectie* asociate fiecărui termen în parte, așa numitele *mărci sintactice* (de exemplu — pentru *student* substantiv) semantice (uman, bărbat, tânăr), distinctive (un fel de definiții: pentru *student* — înscris într-o instituție de învățămînt superior) și, în fine, niște reguli restrictive pentru posibilele combinații ale termenului cu alți termeni (pentru *student* — activitate intelectuală, asimilare de cunoștințe etc.) Prin aceste mărci, fiecare termen din lanțul lexical devine la rîndul său un lanț, sau mai multe, corespunzătoare sensurilor lui. Urmează operația de reconstrucție a propoziției, «urcăm» pe derivări prin *amalgamarea* lanțurilor semantice în lanțurile regulilor restrictive și a combinațiilor sintactice, obținînd nu numai lanțul lexical al propoziției, ci și toate sensurile ei, respectiv modulile în care receptorul poate decoda mesajul emițătorului.

Nu aflăm în fața unui text poetic. Segmentarea lui se face urmîrind *constituenții* imediate. Aceștia ar putea fi frazele ori propozițiile din care este format textul. Iar dacă ne aflăm în fața unui poem? Opțăm pentru unități sintactice ori pentru strofe,

¹ D. Caracostea, *Expresivitatea limbii române*, Buc. 1942.

² Noam Chomsky, *Syntactic Structure*, Haga, Mouton, 1963.

³ «Structure of Language» ed. by J. Katz and Fodor, Massachusetts Institute of Technology, 1965.

versuri, hemistihuri etc. ? Richard Ohmann ¹ « rescrie » o lungă perioadă faulkneriană din nvela *Ursul* după regulile transformazionale, până ajunge la un lanț de propoziții nucleu. Acesta ar fi textul zero, între el și textul faulknerian se află elaborarea stilistică a scriitorului, care trebuie definită tocmai în funcție de regulile transformazionale pentru care a optat Faulkner. Detectându-le pe acestea, înțelegem modul în care un scriitor structurează o experiență, o scenă umană, un portret, o viziune spațială etc. Samuel Levin ² analizează o singură strofă dintr-un poem de Pope asociind regulile transformazionale cu « construcția » strofei. Modificările aduse propozițiilor *dovedesc* o construcție similară a propozițiilor din strofă, după o schemă anumită. În cadrul construcției strofei, anumiți termeni apar *echivalenți* semantic în sensul că se află în același context sintactic (respectiv scheme identice ale propozițiilor) și *echivalenți* pozițional, în cadrul strofei (la începutul versului, la cezura etc.) Acești termeni constituie *cupluri*, adică tocmai obiectul analizei poetice. Identificarea cuplurilor înseamnă identificarea structurii poemului și o excelentă bază pentru comentarea intențiilor autorului în funcție de relațiile secrete între cupluri.

Am citat exemplele lui Ohmann și Levin pentru a arăta începuturile de poetică transformatională. Ei au urmat derivarea de la nivelul propozițiilor, fie că se afla fie că nu, într-o structură metrică. Cred că opțiunea este bună, în principiu, tocmai pentru că, structura metrică puțin fi analizată separat, permite o interesantă confruntare cu structura descoperită pe căi transformazionale. În al doilea rând, derivarea la nivel morfonematic, ultima operație preconizată de Chomsky, devine în chip vădit, în poezie, o analiză a ritmului, aliterățiilor, temelor sonore etc.

Segmentarea textului ori a poemului în propoziții și apoi derivarea acestora constituie atunci procesul de segmentare urmărit de noi, dar cu mai multe rezerve și observații importante. Mai întâi, lanțul terminal trebuie să fie format din eseme nu din cuvinte obișnuite. Ca atare, o sintagmă metaforică trebuie analizată ca un *singur* termen în lanțul frazei, *mierea cântă*, nu (*miere* + *a* + *cântă*). În acest fel putem urmări combinația metaforică ori simboliză, în întregul poem. Dar definiția însăși a metaforei, a sensurilor ei, a *ambiguității* ei, se face *segmentind* metafora în termeni inițiali. Configurarea sensului metaforic rezultă tocmai din amalgamarea sensurilor termenilor constituenți. Semantica lui Katz, Fodor și Postal deschid perspective ample de cercetare exactă a mecanismului metaforic și simbolic.

A doua rezervă se referă la șirul de mărci care întovăresc un cuvânt. Acestea au în vedere polivalența cuvintului, dar numai din punct de vedere denotativ, sensurile conotative, contextuale, nefiind previzibile. Ambiguitatea poetică este însă mult mai mare decât cea a cuvintului în limbajul casual. Este necesară atunci găsirea unor noi mărci, ori amplificarea regulilor de combinare, alfel, *miere* și *carte* nu se pot amalgama. Pentru acesta, trebuie însă pornit de la sensul *local*, contextual, nu de la sensurile de dicționar, pentru care nu vor putea fi niciodată prevăzute toate combinațiile metaforice posibile, practic infinite. Asemenea mărci suplimentare ar putea indica, de asemenea, preferințele obscure ale poetului, liniile pe care se desfașoară aglutinările metaforice, specifice sensibilității și gândirii sale poetice. Se va putea de asemenea studia în chip mai dinamic configurarea *cîmpurilor semantice*. Vom realiza acum nu numai enumerarea termenilor înrudiți ci și modul în care se combină termeni aparținând unor cîmpuri diferite, în realitatea vie a opere.

O a treia rezervă trebuie făcută în ceea ce privește etajul transformational. Echivalența propozițiilor transformate cu propoziția nucleu este numai logică, și nu stilistică,

sau nu totdeauna și stilistică. Înlocuirea construcției active cu una pasivă poate fi mortală pentru sensul general al poemului. Ar trebui atunci găsit un « coeficient de ajustare » care să întovărească construcția modificată astfel încât ea să amintescă de cea inițială, pentru ca aceasta să nu fie « pierdută » în analiza ulterioară și pentru a se înfilișa cu marca semantică contextuală a cuvintelor componente.

A patra remarcă se referă la distribuția termenilor. Stabilirea unor clase de echivalență a termenilor ori sintagmelor care se află în același context este cu deosebire utilă în limbajul poetic. Dacă Zellig Harris se referea la aceasta cu excluderea oricărei rezultate semantice, stabilind o formulă de combinare a unor clase, aceeași în tot textul studiat (o reclamă comercială) dar realizată semantic diferit în fiecare caz în parte, în textul poetic, situația este alta. Clasele de echivalență sint, ori pot fi, și semantice, termenii aflați în același context stabilind un fel de sinonimie contextuală, deși sensurile lor denotative rămân diferite.

O ultimă rezervă se referă la aplicabilitatea metodei dincolo de granițele unui poem de dimensiune medie. Un lung poem epic ori un roman nu poate fi segmentat în acest mod, din considerente practice. Domeniul prozei (pe unități mari, nu pe fragmente ori unități mici) rămâne să fie analizat mai ales prin descoperirea motivelor, ca în studiile lui Propp? Eventual, dar mai trebuie încă precizată tehnica reducerii la motive. În orice caz, în faza actuală a cercetării, o metodă unică, pentru toate genurile și toate dimensiunile, lipsește, modelul gramaticii transformatională funcționând deocamdată numai în poezie.

O dată analiza terminată, urmează reconstrucția poemului, amalgamarea treptată, refacerea constituenților până la textul final. Acum putem urmări combinațiile de versuri și construcția internă a poemului, relațiile dintre termeni, dar subliniez, în mod continuu, fără nici o întrerupere între straturile expresiei. Analiza integrată este urmată de o sinteză... integrată a textului poetic. Structura, ca ansamblu al acestor relații, este perfect demonstrată, cu mijloace evidente și obiective. Cu aceasta analiza structurală și-a încheiat menirea, oferind cercetătorului argumente pentru situaționarea ei istorică și estetică, pentru evaluarea ei.

Se pune întrebarea însă, dacă cercetarea structurală se mărginește la decodarea unui text. Răspunsul negativ indică un al doilea domeniu de cercetare posibil, cel al tipologiei formelor literare. Presupunind operația de analiză încheiată și structura evidențiată la mai multe opere, cum poate fi concepută structural compararea lor? Aici, modelul « trăsăturilor distinctive » cercetate de Jakobson și Morris Halle³ ca și al principiilor generale ale lui Hjelmlev⁴ mi se pare cel mai potrivit. Fonelemele sînt fasciole de trăsături distinctive și se pot defini numai prin opozițiile care se creează între ele în funcție de una sau alta dintre trăsături. (d) și (t) se definesc astfel, între altele prin prezența și respectiv absența sonorității. De ce n-am adopta acest criteriu pentru definirea personajelor în roman? Stabilind un inventar de bază al trăsăturilor⁵ comune a cel puțin două din numărul de, să zicem, 5 personaje, vom înlocui aceste cinci personaje cu un șir de semne + - 0, potrivit prezenței, absenței ori neutralizării respectivei trăsături distinctive. Pentru definirea raporturilor între personaje ar trebui să recurgem și la analiza distribuțională. Personajul A poate avea o trăsătură în contextul personajului B, dar să nu o aibă în contextul personajului C, după cum se poate ca opoziția A/B să se neutralizeze în contextul D sau, în termenii lui Hjelmlev, comutarea lor să se suspende și atunci în tabel am pune semnul zero.

¹ Preliminaries to Speech Analysis, Massachusetts Institute of Technology, 1955; « Fundamentals of Language », Gravenhage, Mouton, 1956.

² Hjelmlev, Preliminarii la o teorie a limbii [trad.] Buc., 1967.

³ Evident, o asemenea analiză poate fi mai ușor întreprinsă în literatura clasică ori romantică, în care stabilitatea caracterelor, pe baza unor tipuri morale, este mai mare.

¹ Richard Ohmann, « Generative Grammars and the Concept of Literary Style » In *Word* 1964, nr. 3, p. 423-429.

² Samuel R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, Haga, Mouton, 1964.

facă deci posibilitatea de a stabili exact relațiile dintre personaje și de a se configura o tipologie a lor.

Pînă acum, cercetarea românească s-a mărginit, cum era și firesc, ori la observații generale ori la analize limitate, fără încercări de a aborda analiza integrală a unei opere ori a unui scriitor. Unele cercetări publicate în primul volum de *Studii de poezică și stilistică*, cele care vor apărea în volumul al doilea, articole publicate în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, diverse articole apărute în presa literară ori lingvistică, activitatea Cercului de poezică al Academiei R.S.R., unele volume aflate în pregătire, dintre care îmi îngădui să citez un tratat de stilistică al lui M. Nasta, *Structuralismul*, antologie și studiu de V. Nemoianu și unele analize de text dintr-un volum redactat de Ion Rotaru și subsemnatul, toate acestea, constituie începuturi de drum, față de care putem spera într-o viitoare elaborare mai sistematică.

Momentul actual al criticii literare românești mi se pare a reclama includerea cercetării structurale ca o componentă de vază, alături de critica intuitivă și estetică, meditație de tip esotic în legătură cu destinul operei, și alături de critica curentă de tipul cronicii literare, bazată în primul rînd pe o netă judecată de valoare față de operele literare recent publicate. Aceste trei tipuri de critică literară, cu obiective diferite și ca atare și cu metode diferite, sînt necesare împreună în orice cultură, reprezentînd trei atitudini fundamentale în fața operei artistice.

MIHAIL NASTA

● « CU GÎNDIRI ȘI CU IMAGINI »

Înțelegerea poeziei străbate fără nici un fel de opreliște ținuturi concentrice, cu determinări istorice precise dar fără cadran orare. Dacă vei pune la încercare o simplă comparație profund omenească, o imagine din Homer sau o situație « veridică » din poemul *Gilgames dincolo de înfățișarea lingvistică în straturile conținutului*, desăciut de orice restricții formale, vei afla dintr-o dată imaginea propriei tale zbateri, sau cine știe, urmele unor experiențe pierdute, pe care umbli zadarnic să le întregești, să le scoți din zona faptelor virtuale, neîmplinite.

Undeva, sub zidurile Troiei (cîntul XXII al *Iliadei*), de mult se încăieră și se dislocă iar o luptă dreaptă, o urmărire în circuit închis: prigonirea lui Hector:

« Cum e în vis cînd un om pe altul zadarnic alungă,
Nu poate unul să scape și nici celălalt să-l ajungă »

Nu se poate găsi nici o urmă de vetustate sau de specific literar inaccesibil într-o comparație atât de oportună și de interiorizată. La fel cutreieră visele de cînd e lumea noastră antropocentrică, la fel ne chinăm cu starea de imponderabilitate a mișcărilor și a voljuniilor noastre dincolo de trezie. Universalile poeziei trebuie judecate în mod diferențiat: unele rămîn actuale fără să vrem, altele ne obligă să reafacem un drum mai lung. Pentru a înțelege semnificația *Iliadei* sau a *Sonetelor* lui Petrarca trebuie să urci colinele unor regiuni cu monumente de epocă, să treci printre sanctuare, și case stilizate, să traversezi meandrele unor epoci frămîntate;

la fel, limbajul formelor trebuie desprins cu migală; trimiterele se cer comentate în spiritul reconstituirii ambianței lingvistice.

Așadar, orice situație, orice imagine dintr-un poem se cere analizată în funcție de interpretarea limbajului care-i dă viață. Chiar de aci pentru simplă documetare *Eneida* sau *Baladele* lui Victor Hugo, urmîrind doar să ne hrănim curiozitatea cu privilegiul unor poeme de altă dată, un minimum de înțelegere presupune interpretarea relațiilor verbale, asocierea și disocierea diferitelor forme de recurență care s-au ivit în textul parcuri. La Victor Hugo, bunăoară, în descrierea naturii, motivul pădurilor nu mai răspunde senzației de ocrotire și de vitalitate perenă care l-au redat lui Eminescu viziunea dragostei nedrămuie și nesupuse prejudecăților sociale.

În poezia romanticului francez motivul pădurii și al veșmintului de frunze rămîne legat de același arhetip al naturii gigantice, al vitalității difuze (panteiste). Dar filonul clasicizant francez și emfaza descrierilor elegiace face să predomine imaginea puțin convențională a tenebrelor neliniștite, vii: « l'horreur religieuse de grands bois ». Este zona de sacralitate sumbră în care se pot decanta influențe și reprezentări diverse; mal înțeli reacția străveche: panica omului primordial sau spaima copilului sub acoperșul dens al frunzelor reunite. La această experiență redescoperită se mai adaugă însă conotațiile sau sensurile corelative, proprii cuvintului *horreur* din tradiția literară franceză, preluate pe calea decantărilor literare din etimonul latinesc *horridus*, alimentate și de mitologia *cringurilor sacre virgilene*. Într-un asemenea context neliniștea din ambianța pădurilor, panica primordială devine frică religioasă, respectul talnelor și crușarea lor sfîntă. Prin urmare, la Hugo arborii pădurii nu se deschid ca în poezia lui Eminescu pentru a slobozi din mlașca lor chipul femeii îndrăgostite; nici frunzele nu se astorn pe marginea zonei de umbră vii, celebra « frică îngrozită ». Dimpotrivă, rezistența pe marginea zonei de umbră vii, celebra « frică îngrozită » devine unori florul aproape nestăpînit de a te însoți cu făpturile de umbră, cu umbrările triste, cu visele ucise. Acest frează nestăpînit animă jalnic tresăriri vegetale în *Tristesse d'Olympio*, unde frunzele uscate, trozite din nou la viață de pașul solitarului, « alegează prin grădina, rîvnind să mai părăsească pămîntul ». Poetul le compară cu gîndurile care-și iau o clipă zborul cu aripi rănite din suflul trist și deodată recad.

După cum se vede, fără să insistăm unilateral asupra structurilor verbale, comparația unor elemente de limbaj din două domenii poetice diferite ne dovedește cît este de grăitoare amprenta matricei stilistice. Acest concept, elaborat cu multă pătrundere de Lucian Blaga, ne indică una din căile cele mai sigure pentru o delimitare justă în timp și spațiu a fenomenelor literare. Este un adevărat antidot împotriva deprinderilor școlare de analiză literară, interpretări care se limitează la « descrierea » unui poem sub forma simplului enunț, a simplului juxtapuneri de observații con-statative.

La baza interpretării poeziei trebuie să stea aprecierea unor ecouri trazite în nonsibilitatea noastră: reliefașii situațiilor echivoce, problematice. Deci în primul rînd analiza felului în care am reacționat noi la incidentele mesajului. S-a susținut, pe bună dreptate, că poezia este vorbire în vorbire. La fel se poate afirma cît este pusă să spună ce a înțeles dintr-o poezie; este pus (vai!), să parafrazeze sau să explice cum a degustat el, învățaculul, hrana delectabilă cu care s-au întremat generații de predecesori al săi inițiți. Poate nici aceste practici nu ar fi cu totul condamnabile. Esențială mi se pare însă definirea spațiului propriu al poeziei, încercarea de a determina matricea stilistică așa cum am încercat s-o sugăram — din goana condelului — referindu-ne la tratarea motivului pădurii.

Eternul omenesc, gradul de universalitate pe care-l conține o imagine, o temă, capătă întreaga lui semnificație atunci când ne străduim să recunoaștem de ce cutare privire de cuvinte sau cutare imagine este unică și perfect adecvată stărilor emotive sau adevărului pe care ni l-au mijlocit.

În cazul comparației din Homer, citată la începutul acestui articol (urmărirea unui adversar la nesfârșit, comparația cu goașa pe loc din coșmar), ne izbește realismul descrierii. Să fim însă foarte circumspecți atunci când interpretăm esența realismului poetic. El ține în primul rând de domeniul adevărului mental.

În subiectivitatea noastră zbuciumată, în stările onirice, am făcut experiența unor evaziuni ratate. De aceea recunoaștem frumusețea comparației homerice. La fel, stratificarea unui fond sperceptiv foarte variat determină sugestivitatea expresiei « tenebre sacre de pădure înflorată », care corespunde pentru noi unei « realități » directe, specifice, de neconfundat. Pe aceleași căi tot felul de epitețe, metafore, rostiri poetice, se grupează în diferite tipare generative și folosirea lor coerentă ne permite să descriem spațiul unei poezii, să-i acordăm un statut într-o epocă definită, să recunoaștem deasupra ei un văzduh adevărat, imaterial și totuși colorat alievea. Așaji aici, putem spune din nou că lumile poeziei nu sînt izolate de ceruri despărțitoare, dar fiecare structură poetică își făurește un cer lăuntric, o atmosferă proprie; lumile acestea sînt concentrice, cum sînt cercurile Infernului și zonele cerului în viziunea lui Dante. Numai prin ierarhizarea lor sub același văzduh adevărat, mimetismul poetic va da mereu alte dimensiuni conștinutului real, ne va înlesni bucuriile și suferințele vieții.

Pe bună dreptate, sintaxa transformațională atrage atenția asupra faptului că descrierea segmentelor verbale și analiza claselor gramaticale în care sînt distribuite cuvintele nu epuizează domeniul relațiilor sintactice și sfera codificărilor semantice. Dacă desfaci, bunăoară, în părțile ei constitutive fraza / *Dragă mamă, dragă mamă / pinza iar mi se destramă*, / definirea sensului reflexiv nu se poate face numai în funcție de întrebuintarea unui cuvînt reflexiv, sau prin încadrarea termenilor propoziției în paradigmă: *Sintagma Nominală*, (am putea spune de gradul zero — vocativ) recurent + SN₂ (substantiv articulat în funcție de subiect) + Modificator + Cuvînt relațional (pronume ca semn al implicării sau al referinței) + S. Verbală.

Mai trebuie verificat în ce sens verbul e reflexiv. Un verb reciproc de tipul *a se lupta* admite diferite întregiri și (sau) îmbinări sintactice: *oamenii (se) luptă cu apa. Oamenii se luptă între ei; ... se luptă din greu să învingă*. Dar acest verb nu admite o transformare pasivă; comportă ceva neîncheiat, intransitiv, în măsura în care nu este susceptibil de a exprima răsfrîngerea procesului (sau acțiunii) asupra unui obiect direct. Totuși *a se destrăma* poate fi trecut în altă familie de transformări dacă-l punem la încercare într-un enunț activ: *sestăoarea destramă pinza*, — / *pinza este destrămată de o sestăoară*; ceea ce explică de ce capătă un relief deosebit expresia reflexivă *întărită pinza mi se destramă*. (Nu ar corespunde în schimb tiparelor gramaticale *omul își luptă din greu*).

Tiparele generative sau rețeaua de corelații semantico-gramaticale de la care pornesc orice vorbitor pentru a produce sau a genera frazele sale joacă un rol foarte important în elaborarea și decodarea poeziei.

Cunoscînd gramatica și resursele unei limbi, putem aprecia libertățile pe care și le-a luat un poet, ordinea demierișă nouă, pe care a introdus-o în lumea cuvintelor potrivite. Vorbirea inspirată poate să meargă fie la întonaarea cu tonul deosebit al frazelor uzuale, fie la modelarea unor fraze noi cu totul aparte, prin deviere de la norma vorbirii curente. *Gradele devierii sau limitele variației stilistice se modi-*

fică de la o perioadă la alta. Topica era cu totul liberă în versurile greco-latine construite pe baza tiparelor lingvistice sintetice, în care fiecare cuvînt include aproape toate semnele relațiilor gramaticale precise cu celelalte cuvinte din restul frazelor. Horațiu putea spune:

« *Quis multa gracilis te puer in rosa* »

[aprox.: Cine-i (cel care) în multe (petale), fragedul băiat, pe tine (în risipa) de tandăfir!]

« *Perfusus liquidis urget odoribus* »

[Tolăndu-se, cu șiroitoare te năpădește mireme]

Totuși chiar în limbile romanice moderne, unde nu mai dispunem de această supremă libertate a topicii, aranjarea cuvintelor într-o anumită perspectivă spațială, izolarea lor în anumite constelații, separate de distanțe golurilor albe (cu alte cuvinte: simpla punere în pagină), poate să instaureze o sintaxă nouă, prin aceasta făcînd să răsără asociații de idei, proprii numai poeziei, însemnele aceluia sau creator. Iată, de exemplu, în celebrul *Un coup de dé* (« Aruncarea zarului ») de Scéphane Mallarmé, viziunea unui timonier, stăpîn al navei, care simte că potrivirea semnelor ceretii și asaltul tempestii s-au înțeles pentru a-l pune în fața clipei supreme, a riscului suprem (metafora întregului poem):

LE MAÎTRE

*hors d'anciens calculs
où la manœuvre avec l'âge oubliée
jadis il empoignait la barre*

*surgit
inférant*

*de cette conflagration à ses pieds
de l'horizon unanime*

que se

*prépare
s'agite et mêle,
au poing qui l'étreindrait
comme on menace
un destin et les vents*

l'unique Nombre qui ne peut pas

être un autre

ESPRIT...

Două caracteristici sînt de semnalat în această textură verbală. Mai întîl o mișcare irezistibilă care grupează sensuri și cuvinte — face oarecum să scape imaginea din înalțul unor concepte generale: calcule de navigator, integrarea manevrei navigatorului în strategia vînturilor, senzația primejdiei, sporită de bogata experiență a bătrînului. Din toate aceste informații specifice, abia schițate, cinetica verbală aduce în fața noastră o stranie reprezentare a numărului fatidic: *Spirit* (poate *Daimon*) călăuzitor și *Stihie* distrugătoare; momentul potrivirii celorste, alegerea unei alternative (Un coup de dé) care nu va distruge totuși niciodată hazardul (*Jamais n'abolira l'hasard*), cită vreme Universul va continua să desfoare sub privirile cugetului nostru jocul posibilităților sale nesecate. Agilă ca vîlătaia proiectată de turpe flăcăriilor vii, meditația lui Mallarmé ne face parcă să întrezărim toată marea universului previzibil: înflorarea minții confruntată cu determinismul naturii, strădania eroică de a le sfida fiindcă se mai găsesc îndărătul lor destule necunoscute, destule numere

correspondențe nici nu am fi în stare să exprimăm cele mai simple determinări: « sunete ascuțite », « iubire amară sau dulce », « gusturi iuți », ș.a.m.d. Există însă și adevărate sinteze metaforice: somnul bucolic e *moale ca iarba, lumina blindă sau lînă*, iar între două după amieze, între somnul părelnic și leneșă trezie, ne aflăm uneori în fața unor culori *repezi, luncoașe* ca oglinda, apoi mai slabe, mai adevărate, *statornice* ca o *privire credincioasă*. Cite *correspondențe*, cite misterioase sinteze nu au fost desăvîrșite în simbolistica poeziei! S-au anticipat relațiile spațio-temporale din teoria relativității, ambivalența unor fenomene corpusculare, cele mai diverse observații, aproape halucinante, din domeniul opticii sau al mecanicii teoretice. Ca și matematicile superioare, simbolurile profunde nelimitate ale poeziei (frumos descrise de Vianu), anticipează multe situații pe care cunoașterea practică le descoperă tîrziu și numai fragmentar. Mai presus de toate, acest tipar multiplu al *correspondențelor desființează arbitrarul* semnelor lingvistice; fiecare sunet și secvență de sunete capătă înțeles propriu, necesar, și *seamănă perfect*, modelează perfect ceea ce trebuie exprimat. De aceea poezia va continua să cultive ambiguități fecunde, va făuri peisaje care vorbesc privirii, armonii descriptive care ne fac să Intrăm în spațiul sonor, să pipăim măduva sunetelor și epiderma culorilor. Bineînțeles, totul este în funcție și de vecinătăți, de contiguitatea pe care sunete, idei, icoane vii, le-au dobîndit în țesătura unei limbi sau în experiența unui vorbitor (acestea sînt *ocurențele* din zona conștiinței). Mișcarea poeziei, *tropismul asemănării*, se suprapune acestor *vecinătăți* pentru a da naștere secvenței verbale; de aceea vîntul și apele grăiesc în fel și chip, după cum « se logodesc » afinitățile sau corelațiile fonematice (tot niște *correspondențe*) în diferite limbi.

Pentru ghicitoarea noastră opa vine
dumbră
sombă
fără umbră
(Dacă n-ar fi lumea ar pieri
iar dacă multă este lumea prăpădește).

De fapt, în funcție de diferite contexte culturale, pe baza unor tipare (matrice) stilistice diferite, poezia și-a creat multiple tipare asociative și nelimitate *correspondențe*. Totuși există și posibilitățile metaforice codificate pe baza unui număr finit de elemente — independent de substanța fonică: combinațiile, configurațiile semantice care pot, de exemplu, să califice relația dintre ochi și stele, dintre întineric și necunoaștere, *puterea iubirii și puterea morții*. Pe baza configurațiilor semantice (ceea ce numesc englezii *meaning of meaning*), se va ajunge într-o bună zi la întocmirea unui dicționar universal de metafore și simboluri. Dar cercetarea unor asemenea lucrări de referință nu va înlocui nicodată lectura mimetică integrală, recitarea textelor poetice — singura experiență nedeformantă care ne permite să cuprîndem toate dimensiunile tiparelor generative (întrepătrunderea lor devenind o mișcare a ritmurilor multiple în zonele stratificate ale conștiinței). De sigur această mișcare lentă, revelatoare, din care se-nfiripă imagini și conture « ca-n urma unui soare născîndu-le murind »¹, această vibrație progresivă a gesturilor-cuvinte va rămîne ultimul și cel mai necesar element *inefabil* din lumea experiențelor noastre verbale.

¹ Tudor Arghesi, *Natură moartă* (din ciclul *Frunze*).

ANDREI DOICESCU

Timp și spațiu în experiențele artei cinetice

Ignor ceea ce posteritatea va gîndi despre mine. Dar îmi imaginez că am fost un mic copil care s-a jucat pe plajă, care a găsit cîteodată o piatră frumoasă lustruită, o cochilie mai grațioasă, în timp ce marele ocean al adevărilor își etala în fața sa marele său mister.

ISAAC NEWTON

A defini o tendință ca aceea a artei cinetice, impune, de la sine, o stabilire a filiațiilor, a surselor atît culturale, cît și ale celor de interese imediat, unde reacția spontană, față de tradiție, și exaltarea sistematică, a unor noi forme de limbaj plastic, necesită o diferențiere și nuanțare permanentă.

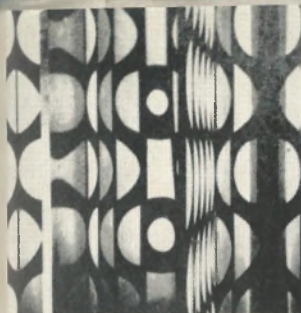
În epoca noastră, unde cele mai diverse tendințe plastice au redimensionat neconștient conceptul de « operă de artă », ajungîndu-se chiar la negarea lui, sensibilitatea în fața fenomenelor obiective, din sfera cotidianului, pare a fi singurul teren de experimente, unde noul se poate afirma, dar și justifica în același timp. Din anul 1912, de cînd Boccioni definea futurismul, susținînd că « numai prin mijlocul mișcării, obiectul poate să joace un rol, și să stabilească condițiile unei noi creații artistice », și treclînd prin experiențele constructivistilor, ale avangardei europene în ansamblu, obiectul și mișcarea lui în spațiu, se vor integra în cele mai diverse forme plastice.

La profunzimea substratului spiritual, care susține însă o operă ca aceea a lui Kandinsky, Mondrian, Delaunay sau Malevitch, dimensiunile unui fenomen ca acela al Pop-artului sau Op-artului, le vom stabili mai mult în zonele unei sensibilități moderne, deschisă la proliferarea și metamorfozarea obiectului și a semnificației lui, decît în acele transfigurări de ordin spiritual, cu imense implicații în dezvoltarea artei moderne, operate de cei cîțiva promotori mai sus-amintiți. Deci inovările, ca punere într-o nouă relație, a raportului artist-model-public, vor fi deduse, stabilite a priori de către animatorii artei cinetice ca mijloc-finalitate a actului creator, și nu operate dintr-o convingere estetică ca va include o reconfigurare structurală a unei spiritualități ce implică autoanaliza și introspecția eu-lui creator. Fără să-și reclame transcendența și nici o modalitate de invenție

plastică ce excelează în semnificații majore, problema Pop-artului, ca și cea a Op-artului, s-a născut poate din necesitatea de a se stabili o artă la scara societății globale, și nu la cea a individului izolat. Ca sistem estetic insurecțional, de refuz al artei de muzeu, și de restructurare a raporturilor individ-obiect, Op-artul își plasează zona de cercetare în cele mai diverse domenii ce le procură datele noi ale științei, despre obiect și mișcarea lui în spațiu, și a calităților lui formale.

Nu lipsește din această tentativă de raționalizare a formei plastice, nici spiritul de universalitate al Bauhaus-ului, care se regăsește în epoca noastră, în forme ce apar ca expresia-limită a unui moment istoric critic, funcționalitatea fenomenului, explicând cu cele mai grove argumente caracterul simbolic-estetic al manifestării. Astfel, interesul pentru Vasarely, Le Parc, Morellet, Tomasello, Agam, Soto sau Burri, se va plasa în sfera unor preocupări ce continuă numai ca sistem programatic activitatea Bauhaus-ului, și care își va reclama esențialmente experimentele, dintr-o necesitate de restabilire — cu toate că arbitrară și de natură instantanee — ale celor mai intime raporturi individ-obiect, și care va pune în discuție, implicit, instabilitatea universului în care trăim. Într-un teren al sensibilității primare, și față de incompreensiunea actuală a consumatorului de artă, o tentativă ca aceea a Op-artului, apare ca manifestarea «șoc», necesară altfel estetic și social, implicațiile fenomenului în colectivitatea umană contemporană fiind multiple în eficiența mesajului și implicit a judecății de valoare, prin înlocuirea substanței existențiale — deseori confuză — a operei, cu simpla «subsistență», sau «prezență» a ei. Valoarea ei, trebuie căutată deci în insolitul pretextului, în calitățile formale, sau în formele cele mai inventive de activare a sensibilității spectatorului, și de modificare permanentă ale particularităților acestuia. Amestecul de poziții și varietatea tipurilor de exaltare a «jocului», în terenul vizualului ce îl presupune Op-artul, explică caracterul efemer și multiplicabil la infinit, a atributelor esențiale pe care se bazează fenomenul: valorile primare ale materiei în spațiu: mișcarea, lumina, timpul, ambianța spațială și multitudinea efectelor optice pe care spectacolul le produce asupra noastră.

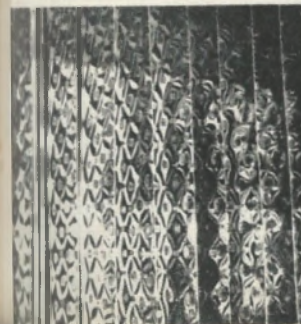
Importanța unor Vasarely, Mortensen, Tinguely, Yvral, Garcia Rossi, Stein, Kosice, Sobrino, stă mai puțin în ideile care au generat la fiecare abordarea «cinetismului», și se mută pe simplul plan al efectului vizual, registrul acestui sistem creativ suprapunându-se însă pe cele mai complexe probleme plastice, ce preocupă astăzi contemporaneitatea. Ambția de a distruge înseși noțiunile obișnuite de «operă de artă», ca și cele referitoare la principiul creației, au fost punctul de plecare al celor mai diverse curente contemporane, iar finalitatea lor a avut cele mai variate implicații în restructurarea legității intime a formelor plastice. Fără să accentueze funcțiile intelectuale, pe care s-ar baza eventualul refuz al convenției și al sclerozei intelectuale în creația plastică și intervenind numai cu efecte vizuale, în raportul artist-model-public, Op-artul ar propune virtual solidarizarea individualității, chiar cea genială, dar izolată în raport cu publicul, și introducerea ei într-o relație de independență ce se va produce la nivelul celei mai elementare și mai simple raporturi operă-consumator: acela al vieții cotidiane, al străzii al simplului joc. Fără această precizare, orice judecată de valoare asupra «cine-



5. Formă accidentată — 1964



6. Formă alternată — 1965

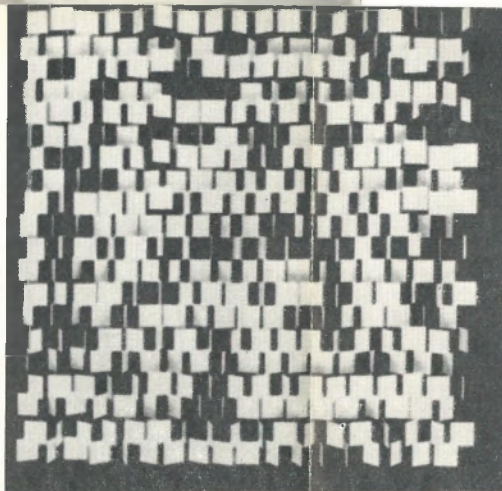


7. Lumină continuă cu filtre mobile — 1966

JULIO LE PARC

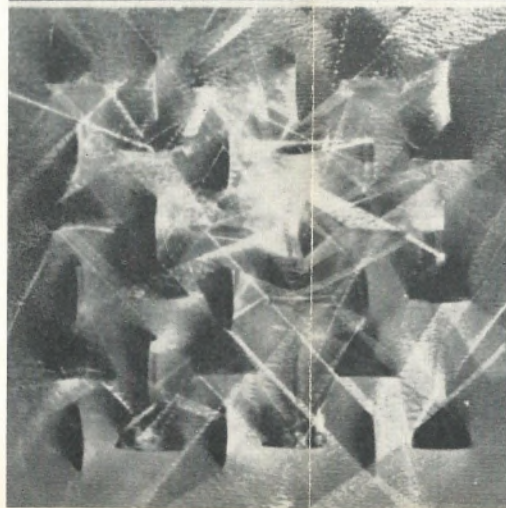
1. Mobil continuu —aluminu —1964 ►

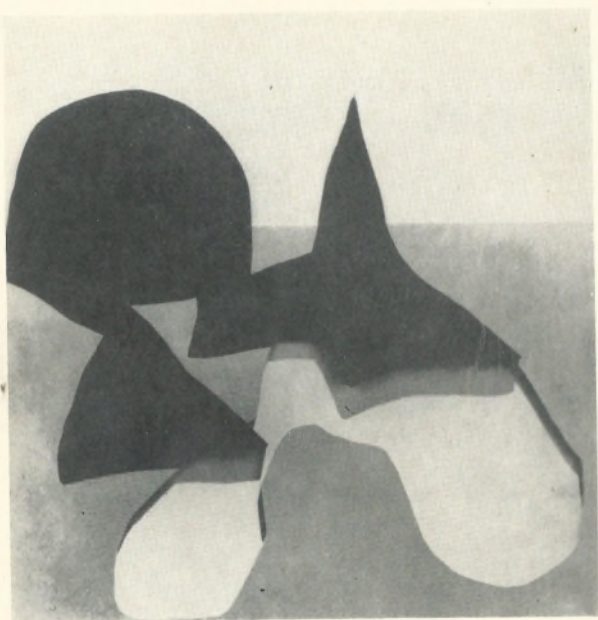
2. Ordonare alb pe negru —1960 ►►



3. Mobil continuu de plafon — 1960 ►

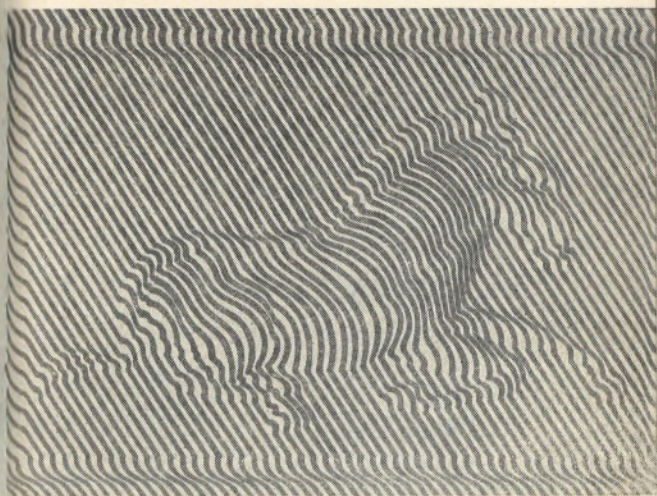
4. Relief supus luminii razante ►►
— 1962





«Structură» — 1960

RICHARD MORTENSEN



VICTOR DE VASARELY: Studiu (nașterea unei formule prin derivația liniei drepte) — 1939

tismului » ar rămâne sterilă, dezvoltarea experimentelor lui Kupka, Gonzales, Gabo, Moholy-Nagy, Calder, găsindu-și în variantele « cinetice » actuale, formele unor sinteze spațio-temporale, care cu caracterul de circumstanță în care se cristalizează, formează totuși o filiație delimitată precis în istoria artei moderne. Nu ne propunem o considerare tematică a direcțiilor ce structurează « cinetismul », dar inovările pot fi jalonate după conținutul esențial pe care se plasează actualele experimente. De la « plasticul care triumfă asupra anecdoticului » la Monet, la sintetizarea viziunii ce implică geometrizarea lumii exterioare la Cézanne, la cucerirea culorii pure în raport cu tema la Matisse, la distrugerea arbitrară a figurației, și la recompunerea subiectivă a motivului la Picasso, la viziunea interioară ce înlocuiește cea exterioară la Kandinski și pînă la noul alfabet plastic propus de un Arp, Teuber, Magnelli, Mandrian, și la abandonarea volumului pentru spațiu la Calder, aceste evoluții și rupturi, necesare procesului creației, produse istoric, sînt valori ce, preluate în sintezele plastice contemporane, capătă interpretări vizuale susținute de cei mai diverși autori de opere « cinetice ».

Dacă Malevitch sau Kandinski au pictat universuri ideale, ei au căutat paradisul terestru al societății moderne. Tablourile lui Mondrian sînt poate propunerea liniștii eterne și universale, Klee sau Tobey au desenat și pictat orașe angelice, Pollock a căutat armonia și emoția pură într-o lume viciată de însăși existența proliferării vocației de « creator ».

Astăzi, Vasarely, sau Le Parc, cu păstrarea distanței necesare față de acești mari « concepitori » din arta modernă, caută ambianța plastică a omului modern, sau după cum se exprimă chiar Vasarely, a cel « folclor planetar » ca simbol al libertății eterne, în însăși profunzimea elementară a universului explorat.

Trecerea de la bi-dimensionalitatea operei, la tri-dimensionalitatea ei, produsă în strînsă corelație cu problema luminii și a culorii, tentativa de asociere activă a spectatorului, în procesul creativ, sînt progrese estetice care curînd vor produce ocea participare activă și funcțională a spectatorului la așa-numitul « work in progress » al operei de artă.

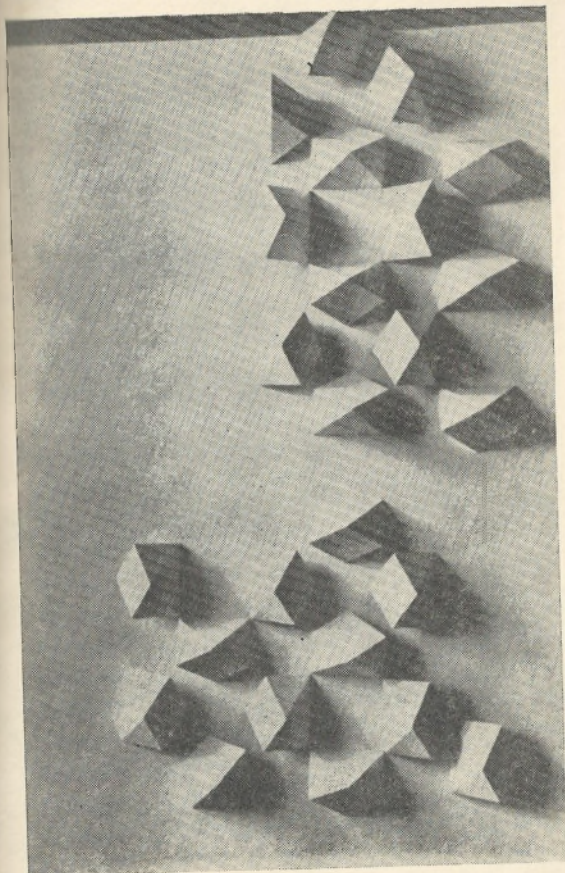
La nivelul simplului joc, Julio Le Parc, prin simpla deplasare și manipulare a unor elemente primare, prin obstacole și suspensuri plastice, produce senzația « cinetică » instantaneu. Astfel, devalorizarea artistului unic și a capodoperei sale — într-o formulă ce subordonează atât umorul cît și inocența acțiunii — în profitul sollicitărilor multiple ale spectatorului devenit coautor al spectacolului, este realizată de însăși mijlocul-finalitatea « operei », spectatorul va deveni actor, la gradul doi, nu numai în contact cu opera, dar observînd și pe ceilalți spectatori, și participînd la seria reacțiilor lor, fenomenele naturale ca lumina, volumul, mișcarea, rămînînd pe primul plan, ca și aspectul multiplicității obiectului estetic.

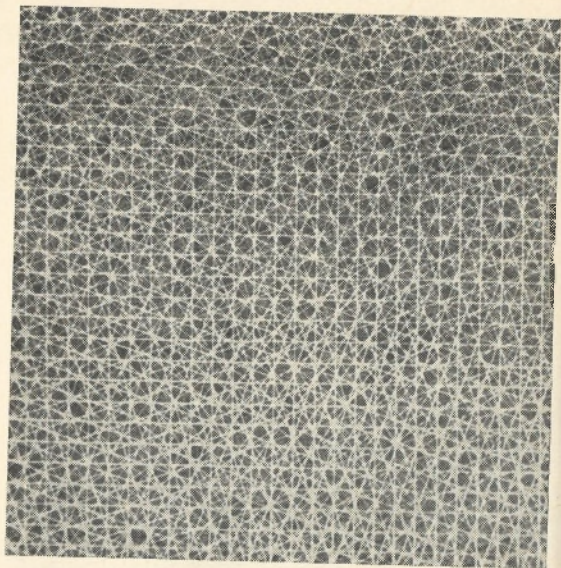
În fond, ambiguitatea multiplului, legată încă de tradiție, care contribuie la dezmembrarea operei unice, este accentuată de Le Parc, în cele mai diverse soluții vizuale.

Prin propria-i substanță și natură, Tinguely sau Schöffer vor transforma opera de artă în « recreabilă », modificabilă la infinit. Pictură sau sculptură, ea se eliberează de caracterul ei imuabil, de totală fixitate, și devine la un Vasarely plastică bi-tri-dimensională, ca ilustrarea unei sensibilități plastice unice, în spații diferite, sau la un Le Parc, la demistificarea spectaculară — și impusă — a acelei creații unice și absorbția ei în opera anonimă.

La această democratizare totală a picturii, Vasarely opune însă particularitatea inițiativei creatoare ; la reproducerea privind monotonie, repetarea ineficientă a sistemului, răspunzînd tendințelor nuanțate ale « cinetismului », asigurate de un Marellat, Agam, Soto, Tomasello sau Alviani.

Consacrarea lui Vasarely, în aceste multiple tendințe care introduc hazardul și imaginația în proiecția optică, se va produce dintr-o ambiție estetică esențială și realizată de altfel, de încercare de a reintroduce, lingvistic vorbind, actul creator unic al cuvîntului, în sistemul limbajului. La această axiomatică perfect închisă și formală, Vasarely concepe deci introducerea unui element exterior sistemului plastic, participarea cuvîntului, ca act singular și inovator. Depășînd însă consecința fatală a structuralismului, el acordă privilegiul « Eu »-lui, la însăși finalitatea sa, favorizîndu-se astfel fiecărui consumator,





TOMASELLO: Chromoplastie — 1966

posibilitatea de a recompane, fraze total noi, în număr înfinit, plecând de la un inventar lexical strict identic pentru toți.

În mod ideal, proiectul devine uriaș ca consecințe estetico-sociale, proiect comparabil numai credinței în posibila « gramatică generatoare » a lingvistului rus Noam Chomsky. Obiect al unor discuții înfinite, fenomenul confundându-se cu o chestiune de semantică, problema imaginii lui Vasarely este aptă diversificărilor critice multiple. Cert este că efectul final al imagisticii vasarelyene va depinde de ceea ce am putea numi, în termeni literari, « nuanțe ale semnificațiilor ».

Așa cum un poem poate avea un « climax », sau un punct crucial, tot sensul său depinzând de simpla juxtapunere a două cuvinte, într-o operă vasarelyană, ideea esențială poate fi generată de numai deplasarea a două pătrate diferit colorate. Metamorfizarea elementelor formă, culoare, lumină, spațiu, mișcare, durată produse în opere diferite, de

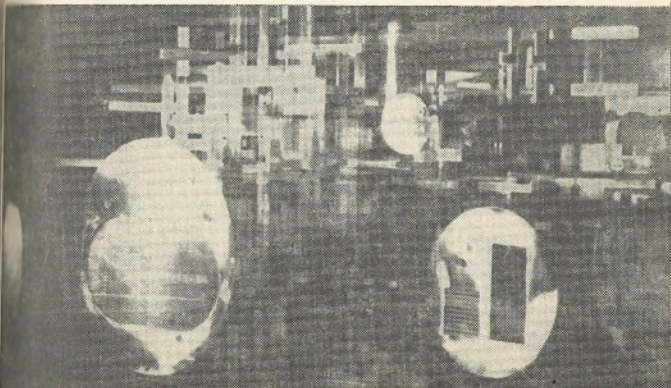
artiști uneori radical diferențiați, își finalizează combinațiile la infinit, mai generos, mai subtil, însă, în construcțiile plastice ale lui Vasarely. « Inter-activitatea spațială » a acestor elemente, în perspectiva unei sinteze a picturii cu arhitectura, reprezintă pentru Vasarely un program necesar de adecvare a artei în mijlocul unei societăți tehnologice, bazată pe consumul maxim. În relația artist-model-public, Vasarely aduce un corectiv estetic ce se interferează cu depășirea stadiului tradițional de artist solitar în fața secolului său, iar comunicarea cu mediile extrapicturale, atribuindu-i rolul de mediator.

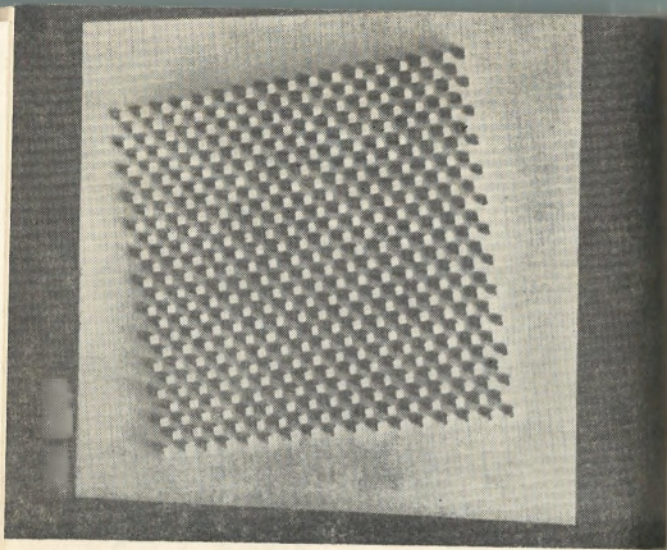
Termenului arhaic de pictural, i se substituie deci, în această nouă optică, acela mai larg de « plasticitate », Vasarely putând reprezenta, sub acest aspect, pictorul celui structuralism, al acelei filosofii care, refuzând tradiționalul decupaj de obiecte semnificatoare din natură, re-construiește sistematic obiectul, printr-un asamblaj de elemente produs după un număr de reguli numite « structuri ». Vizual, opera lui Vasarely transpune pe planul estetic această recompunere de forme globale ce pornesc de la elementele geometrice asamblate de « algoritmi ».

Posibilitățile libertății de creație îl duc pe Vasarely la acea anihilare a subiectului, într-o dimensiune unică, înglobând forma și culoarea, implicit, într-o suprafață devenită total disponibilă.

« Folclorul planetar » în sensul « expresiei maselor », ca universalitate a gândirii plastice, va permite, în programul lui Vasarely, o expresie individuală, unde la tradiția-

NICOLAS SCHOFFER: Mobil — 1957





TOMASELLO: Chromoplastie — 1966

nalul clișeu al « picturii ca limbaj » se adaugă conceptul de reconstruire a lumii » și nu de « suportare » sau de « reinterpretare » a ei.

Fără să fie ostil lirismului, Vasarely se folosește însă de hazard, și fără să-întoarcă spatele, îl dirijează în rigurozități geometrice unde valoarea eternă a măsurii, echilibrului și a plenitudinii, proprii umanismului, își găsesc expresia fericită.

Refuzând identificarea cu un stil, și conceptul de « interpret » al modelului și, în ultimă instanță, negând limbajul plastic ca mijloc de a comunica semne, și exaltând numai mijlocul lui de existență, sublimarea tuturor arhetipurilor vizuale, în favoarea celui unic prototip imagistic de « reconcepție », plastica structurală va permite ca odată sistemul creat, opera să fie multiplicată la infinit și transmisibilă în mase. Este un tip de negare unică, prin afirmarea valorică propusă, negare ce exaltă o poetică universală, pe care Vasarely n-ar fi conceput-o dacă n-ar fi descoperit sensurile secrete ale ființei și validitatea existențială și creatoare a acestora, în epoca noastră.

Este de înțeles că efectul vasarelyan va cuprinde în special medium-ul psihic uman, capacitatea lui de a produce un catharsis eminamente îndreptat către funcțiile sensibilității primare, fiind recunoscută unanim. Vasarely ne favorizează astfel comprehensiunea unei imagini profetice în optimism, produsă printr-o terapie vizuală, unde simbolul este privilegiat de întreaga finalitate estetică. Contrar sistemelor creative deliberate, ce-și construiesc doctrina pe o negare a unui limbaj convențional, dar construiesc unul de factură individuală, specificul artei lui Vasarely este de a da formă visurilor ce-și pierd orice caracter personal și devine o sursă de plăcere estetică maximă pentru mase.

Este o modalitate estetică cu efect imediat, necesar însă, și remarcabil în eficiența curativă. Ca purtător de cuvânt al comunității în care trăiește, artistul trebuie să proclame secretele acestei comunități, iar unul din secretele societății contemporane, este nevoia de resemnare — pasageră numai — de regăsire a unei suprarealități, chiar cea a negării totale. Poetul, ca profet al noilor forme de civilizație, nu va propune nici un remediu ignoranței; remediul este însăși poemul.

Vasarely ne face să vedem ceea ce am vrut poate să vedem din totdeauna, dintr-o dorință permanentă ce o avem de a descoperi și construi o lume în care putem crede. Și dacă arta este o construcție deliberată a realității, ceea ce vedem în opera lui Vasarely,

VICTOR DE VASARELY: «Studii» nașterea forme prin decalajul pozitiv-negativ: $1 = \frac{1}{2} = 1$ — 1963.



reprezintă vizualizarea unei ordini și a unui echilibru ideal, ca negare a oricărui aspect ambiguu și în continuă transformare, pe care realitatea obiectivă îl suportă.

El pune în discuție titlul de «artist», gratuit și detestabil în parte, nesemnificând decât un eventual apetit și pretenție la glorie, și care este demistificat de Vasarely în favoarea celui anonim creativ, în care artistul își regăsește însăși onoarea meșteșugului său.

Dacă elementara dialectică a creatorului inovator constă în a-și extrage substanța existențială din societatea în declin unde trăiește și îi pregătește sfârșitul, în această ipostază, profetul Vasarely ne propune mai mult decât un univers ideal, unde fiecare «eu» își poate integra aspirațiile, un mesaj existențial și estetic, ca încununare a celor mai îndrăznețe reconfigurări plastice a realității existente, preconizate de altfel de cîțiva înaintași geniali, de un Mondrian sau Klee. Dacă cunoștințele noastre privind spațiul, energia, materia, viteza, ne dezvăluie ideea că constituția psihică a omului este prelungirea constituției psihice a universului, Vasarely ne propune simpla identificare cu o formă-culoare, cu o tensiune sau cu un raport grafic sau volumetric, identificare ce se angajează în serla eliberărilor psihice, din sfera acalmiei universale. Contemplarea exteriorului se metamorfozează deci într-o participare activă a interiorului. Artă înseamnă recreere, în aventură însă, redimensionare a valorilor, în invenție și mesaj, demistificare și exaltare a viitorului, în forme ideale și viabile în autenticitatea mesajului propus. Caracterul efemer al unora din manifestările artei cinetice este exprimat de chiar morfologia simplistă a acestora, dar abordarea critică a fenomenului și a viabilității lui, în circumstanțele de asemeni de moment, permite un comentariu mai detaliat și mai ancorat în problemele reale ce se pun astăzi, în fața creatorului modern, dacă raportăm totuși arta lui Vasarely la înșeși imaginile devenite stereotipe, ce le favorizează facilitatea abordării domeniului cinetismului. Dacă încărcătura de emotivitate a obiectului artistic este impregnată de întreaga mitologie modernă, Vasarely reușește, prin perfecțiunea conținutului etico-filosofic inclus în opera sa, să reprezinte o atitudine definitorie și precis delimitată cultural, care în confuzia valorică actuală aduce un atribut plastic inovator în artă modernă, pe cît de simptomatic ca manifestare, pe atît de necesar, însă, consumatorului de artă contemporan.

Prin simplul șoc al «frumosului», prin senzațiile diverse ce se produc între emotivitate și inteligență, drama fiind depășită de un ideal sublim, țelul artei lui Vasarely este atins. Viitorul ne rezervă bucuria într-o nouă frumusețe plastică, majoră și emoționantă. Din acest unic tourbillon spațial, din care se diferențiază lucrurile și ființele, omul, cu un aspect cînd material, cînd ondulatoriu, cînd psihic, cînd fizic, va supraviețui într-o osmoză permanentă, în această mare «Natură universală».

Constructor optimist al orașelor policrome, multiforme și solare ale viitorului, arta lui Vasarely este plasticitate pură, sănătate și bucurie, ca finalitatea tuturor marilor ambiții ale omului, învingerea timpului și spațiului, și integrarea ființei în marele anonim universal.

Corectura: LIDA IGROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»