



Secolul 20



12
1966

Secolul 20

Asociația Ziaristilor Independenți din România

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-ŞEF ADJUNCT, GEORGETA HORODINĂ REDACTOR-ŞEF ADJUNCT,
TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

12
1966

SUMAR

**UNIVERSAL ȘI NAȚIONAL ÎN LITERATURILE
CONTEMPORANE**

COMES, VARȘOVIA 1966

PIERRE DE BOISDEFRE: *O literatură pentru toți* • 4
JAN BLONSKI: *Universalismul culturii și literaturile naționale* • 14
VLADIMIR STREINU: *Vocația clasică a literaturii române* • 22
DAN HĂULICĂ: *Critică și sinteză* • 27

RAINER MARIA RILKE

Înaintea unei ploii de vară; 19; *Curtezana*; *Sonetele XVII, XX și XXI*;
Fără de preget..., poezii, în românește de N. Argintescu-Amza • 31

AVENTURĂ ÎN COTIDIAN

DORIS LESSING: *Prin tunel, schiță*, în românește de Antoaneta
Rălian • 35
JOHN UPDIKE: *Jo și vrăjitorul*, schiță, în românește de Irina Cornea • 41
JACK KEROUAC: *Cîntec de hoțar*, schiță, în românește de Petronela
Negoșanu • 45

Coperțile și planșele:
MĂȘTI DIN MARAMUREȘ
din colecția profesorului Francisc Nistor
Fotografii de DAN GRIGORESCU

FAȘIUNEA ESEULUI

ROBERT FROST: *Educația prin poezie*, monolog meditativ, în românește de Mihai Rădulescu • 48

MIHAI DIMIU: *Cum Jan Kott despre simetriile tragice* • 55

JAN KOTT: *Cum m-am apropiat de Shakespeare*, în românește de Elena Lința • 61

3 PIESE ÎNTR-UN ACT

SAMUEL BECKETT: *Ultima bandă de magnetofon*, în românește de Alexandru Baciu • 72

ARTHUR ADAMOV: *În biră*, în românește de Silvia Kerim • 79

ALBERTO MORAVIA: *Ministrul și omul din lună*, în românește de Florian Potra • 95

PETRE STOICA: *Correspondență din R.F.G.: Despre Darmstadt și Premiul Büchner*; «Secolul 20» la Sonnenberg • 108

OVIDIO MARTINI: *Correspondență din Italia: «Scandalul» premiilor literare* • 112

NELLY SACHS: *Și pretutindeni: Salvate! Unul! Noaptea nopților*, poeme, în românește de Veronica Porumbacu • 115

ALAIN BOSQUET: *Romanul francez — perspectivă '66* • 118

HECTOR AGOSTI: *Literaturile sud-americane și dialectica specificului național* • 123

SCRIITORI ROMÂNI ÎN PERSPECTIVĂ UNIVERSALĂ

N. I. POPA: *Panait Istrati, vizionar realist* • 133

ARTE

ILIE BALEA: *Opera — dialog al muzicii cu literatura* • 138

TEA PREDĂ: *The Royal Ballet* • 165

CĂRȚI-IDEI-OPINII • 168 / CADRAN MONDIAL • 174

PREZENTAREA ARTISTICĂ: GETA BRĂTESCU

UNIVERSAL ȘI NAȚIONAL ÎN LITERATURILE CONTEMPORANE

COMES
VARȘOVIA 1966

Aprespe petrușeci de critici literari, din 16 țări, au venit la Varșovia, la reuniunea internațională organizată de Comunitatea Europeană a Scriitorilor și de Sindicatul criticilor literari din Polonia. Erau reprezentate R. D. Germană, Austria, Belgia, Bulgaria, Finlanda, Franța, Olanda, Ungaria, Italia, Norvegia, România, Suedia, Elveția, Cehoslovacia, U.R.S.S., Iugoslavia și, bineînțeles, Polonia, țara gazdă, din partea căreia asista un lot mult mai important de critici.

Însoțit festiv prin cuvântul ministrului Culturii din Polonia, al președintelui Jarosław Iwaszkiewicz, prin scrisoarea lui Giuseppe Ungaretti, președintele COMES, și prin salutul lui Gian Carlo Vigorelli, secretarul COMES, confruntarea acestora de opinii pînă să definească atitudinea criticilor literare în fața problemelor pe care le iese dialectica raporturilor dintre universal și național. O chestiune, așadar, de vastă importanță, căreia «Secolul 20» a socotit nimerit să-i facă un loc însemnat în paginile sale.

Amplu formulată, în referențele expuse de criticii Pierre de Boisdeffre (Franța) și Jan Blonsky (Polonia), care o raportau la un întreg context de ordin istoric și tehnic, problema a fost multiplu dezbătută, într-o atmosferă deschisă și prietenică, de reală colaborare culturală între Est și Vest. Fără ambiguități unor concluzii ferme, acest util schimb de idei a evidențiat tocmai nevoia unei abordări multilaterale a temei, din unghiuri de vedere care să poată stimula o meditație cât mai rodnică. În multiplicitatea contribuțiilor și a opiniilor exprimate, au precumpănit punctele de vedere echilibrate pozitive, pline de încredere în eficiența unor asemenea dialoguri culturale. S-a acceptat chiar, în unanimitate, principiul unei Asociații internaționale a criticilor literari, care să constituie cadrul organizat și stabil pentru asemenea ample dezbateri. Punctele de vedere expuse de delegația română (Vladimir Streinu și Dan Hăuică) au căutat tocmai să contribuie efectiv la crearea unei atmosfere de franchețe cordială în dezbateri, aducând mărturia unei culturi care se vrea căre caracteristică, puternic originală — cum este cultura noastră de azi — și, în același timp, prin aceeași dialectică mișcare, accesă valențe larg deschise spre zărrile culturii universale.

COMES

VARȘOVIA 1966

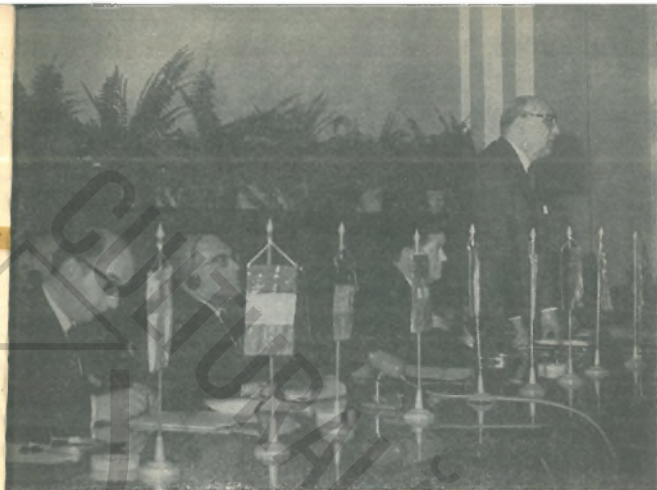
PIERRE DE BOISDEFRE

O literatură pentru toți

De câteva decenii are loc în producția noastră literară, ceea ce economiștii numesc o distorsiune: publicul nu mai urmărește evoluția creatorilor noștri, fie că sînt artiști sau scriitori. Dacă ar fi să ne luăm după aparențe, ceea ce ar trebui să determine atitudinea creatorilor noștri este extraordinara lărgire a publicului cărui i se adresează.

DIFFUZAREA TIPĂRITURILOR

Secolul al XIX-lea a realizat pentru prima dată democratizarea culturii: romanul și istoria au fost marile beneficiari. Istoria Consulatului și a Imperiului de Thiers a depășit 150.000 de exemplare; *Viata lui Iisus de Renan* a atins o sută de mii; sînt «best-sellers», la fel ca romanele lui Victor Hugo și Eugène Sue, ale lui Balzac și Jules Verne, care au apărut în foileton în ziare. Romanul, istoria romantată, urmate în secolul al XX-lea de biografie, devin «produse de consum social». Și nu vor mai înceta să fie. Căci, firește, se poate critica succesul lui *Porteuse de pain*, cu un tiraj de 1.200.000 de exemplare sau al lui *Le maître de Forges*, însă nu se poate nega că eroii lui Balzac și ai lui Tolstoi au devenit pentru mii de cititori și, uneori, pentru milioane, tovarăși de viață, în timp ce poeme și romane ca *Les chatiments sau Rougon-Macquart* îi îndemna cu tărie să participe la luptele timpului lor. În secolul al XX-lea, după cum prevăzuse Goethe, literatura devine mondială. Toate operele importante găsesc pretutindeni cititori: citim Faulkner și Graham Greene, Pasternak și Nabokov, Durrell și Kazantzakis după cum se citește Malraux, Sartre, Camus sau Teilhard de Chardin, la New York, la Cairo și, de cîteva timp, la



Moscova. Noi circuite apar datorită «Clubului cărții» sau «Cărții de buzunar». Se «lansează» scriitorii cu metodele publicității industriale, se creează «conștiințe» pentru cititori. Înainte de a fi romancieră Françoise Sagan este un mit, ca Brigitte Bardot. De la trei sute de cititori (în douăzeci de ani) ai volumului *Les nourritures terrestres* pînă la 200.000 de cumpărători ai *Sinfoniei pastorale* (a doua zi după filmul lui Jean Delannoy), se trece astfel de la circuitul creatorilor la acela al «consumului de masă». Nici unul din romanele lui Mauriac, în culmea gloriei, nu atinge o sută de mii de exemplare în «circuitul literar»; cele mai multe au depășit această cifră intrînd în ediția «Cărții de buzunar». Succesul unor colecții ca *Ides* sau *10/18* dovedește că opere dificile — semnate de Einstein, Lévi-Strauss sau Raymond Aron — pot găsi un public dincolo de cercul specialiștilor sau al studenților.

MIJLOACE AUDIO-VIZUALE

Ultima etapă este atît de însemnată, atît de decisivă, încît inaugurează poate o eră nouă: aparține mijloacelor audio-vizuale care difuzează informații și cunoștințe — în cîrind împlinesc o jumătate de secol — fără a mai folosi canalul tipăriturii. 150 (și în cîrind 200) de milioane de aparate de televiziune, 450 (și în cîrind 600) milioane de aparate de radio sînt folosite de pe acum, de mai multe de cvasitotalitatea popoarelor dezvoltate, și vor fi folosite mîine de trei (sau șase) miliarde de oameni, acolo unde cartea nu este citită de cîteva miliarde: iată pentru ce această etapă esențială, această «mutație», merită să fie comparată cu a marilor descoperiri. În ultimii ani, s-a constituit o rețea mondială de telecomunicații, căreia i s-a conectat în vara anului 1962, o legătură intercontinentală între Franța

Deschiderea festivă a Colocviului: vorbește Jaroslaw Iwaszkiewicz. Primul din stînga, Pierre de Boisdefre

și America de Nord, mai întâi, apoi în 1964 cu Asia. În ambele cazuri, a trebuit să se găsească un satelit destul de docil prin care să treacă «vederea reciprocă» de la Paris, de la New York sau Tokio. Teslar I, Relay și, pe urmă, Teslar 2 au devenit aceste locuri, în același timp, la egală distanță și simbolice. Retransmisia televizată, prin satelit, a Jocurilor Olimpice de la Tokio în toamna anului 1964 a constituit punctul culminant al unei apropieri semnificative a popoarelor și limbilor.

Vom ajunge într-o zi la «sintetizarea» directă a creierilor cu ajutorul forțelor încă misterioase ale telepatiei așa cum prezicea — acum douăzeci de ani — Teilhard de Chardin? Cel puțin se poate pune problema, pentru că sintem pe cale de a face din «noosfera» lui, o realitate.

Activi sau pasivi, fiști sau în mișcare, sateliții de comunicație cîdesc chiar pe acum în jurul planetei noastre o gigantică rețea care deslășește spațiul și timpul. O piață comunală a spațiului este pe cale a se constitui sub ochii noștri.

Legături directe se stabilesc între continente, oameni, națiuni ce se ignorau și care sînt — ca să spun astfel — obligate să se vadă, adică să se recunoască. Ceea ce sublinia și generalul de Gaulle, la 20 octombrie 1962, cu prilejul inaugurării stațiunii de telecomunicații spațiale de la Pleumeur-Bodou, declarînd: «Va sosi ziua cînd nu va mai fi posibil să ne imaginăm războiul, cînd toți oamenii, indiferent unde se vor afla, vor fi în contact direct unul cu alții». Cine și-ar fi putut închipui acum 25 de ani, că cetățenii Franței și ai Germaniei vor vedea pe ecranele lor de televiziune imaginile aceleiași acțiuni, luminate de un comentariu scris împreună și difuzat cu același text, pe o parte și de alta a Rinului?

Descoperirile tehnice care sînt pe cale de a remodela pămîntul nostru ar trebui să permită elaborarea constituțiilor unui nou *umanism*, în care valorile să fie binele comun al umanității și să poată fi învățate pretutînd și descoperite de toți.

De la invenția lui Gutenberg, civilizația și cultura se transmiteau aproape exclusiv prin carte. Astăzi, imaginea și sunetul impun o nouă formă universală de cultură: *civilizația audio-vizuală*, care reia legătura cu antica putere a cuvîntului. Căci undele nu suprimă distanțele născute geografic, ci de asemenea social și psihologic. Datoriți lor, nu numai gazetarul, dar și omul de stat, profesorul, tehnicianul, artistul și chiar savantul dispun de un public nelimitat. Oratorul are siguranța că va fi înțeles. Cîntărețul n-are nevoie să-și forțeze vocea pentru a fi ascultat. În domeniul muzical, *stereofonia* aduce o perfecție de care auditorul concertelor nu beneficiază totdeauna.

Puterea radio-ului a fost dovedită prin succesul (aproape neliniștor) a unor emisiuni ca *Platformă 70* de Jean Nocher, *Războiul* lui Orson Welles, care au răvășit în sensul cel mai literal al cuvîntului, mîli și mii de auditori.

În timpul războiului, s-au văzut popoare întregi reunite într-o gigantică «*Landsgemeinde*», în timp ce poezia cea mai hermetică, cea mai onirică găsea în toată Europa ocupată, datoriță «mesajelor personale» venite de la Londra, un auditoriu excepțional de atent.

Radiodifuziunea și televiziunea au deschis noi capitole în istoria artei și a literaturii. Ele nu sînt numai un vehicul care permite bolnavului, sau unor auditori în vîrstă sau care n-au posibilitatea să se deplaseze, de a auzi și privi un spectacol pe care nu l-ar fi auzit sau nu l-ar fi văzut niciodată dacă n-ar fi fost inventat radio-ul sau micul ecran. Ele stîrnesc creația. Un poet ca Paul Eluard, mai întîi refractar la expresia radiofonică, pe urmă hotărîndu-se să parcurgă cu auditorii Radiodifuziunii franceze «cărările și drumurile poeziei» a știut să transmită tuturor celor ce-l ascultau, sentimentul că poezia este contagioasă, că face parte din viața noastră.

Există însă între radio și televiziune o deosebire esențială: radioul atinge un public, pe cînd televiziunea creează un public. Căci televiziunea exercită asupra spectatorilor o putere care merge uneori pînă la hipnoză. Ea a dezmințit ceea ce se numește «legea acumulării mediilor», lege după care genurile culturale nu și-ar sustrage publicul unul altuia: căci televiziunea concurează direct cinematograful, teatrul și radioul.

CRIZA LITERATURII

Extinderea prodigioasă a publicului literar ar fi trebuit să determine un formidabil avînt al creației. Însă nu s-a întîmplat deloc astfel. De ce? *Literatura noastră are un viitor?*

Mai întîi, trebuie să ne amintim: pînă la romantism, litereturile nu figurau de loc în primul rînd al activităților umane. Firește, a scrie era o activitate onorabilă, însă secundară. Molière, La Rochefoucault, Vauvenargues erau militari, Retz era prelat, Racine istoricograf al regelui, Molière, comediantul Majestății Sale, Bossuet și Fénelon episcopi, La Bruyère învățător, Saint-Simon duce și membru al Camerei Părilor, Voltaire nobil al Curții, Jean Jacques, educator și muzician, Chateaubriand, ambasador, doamna de Staël era... doamna de Staël. Cariera lor, ambiția lor nu era în primul rînd literară: litereturile erau unul din mijloacele lor, nu singurul. Dacă n-ar fi fost decît oameni de litere, ca Boileau sau La Fontaine, nu și-ar fi făcut de loc iluzii despre puterea lor. A scrie însemna a parafraza — mai mult sau mai puțin modest — opera Creatorului: nu însemna a rivaliza cu ea. Poeți și dramaturgi brodau pe marginea unei istorii pe care alții o scriseseră.

Totul se schimbă odată cu romantismul. «Numai datorită cărților tale să fiu mîndru». Scriitorul ia în serios învățătura: «Ceea ce alții au cucerit prin sabie, el o va face prin pană». Face parte din parlament, șade acolo «la platon», ca Lamartine. Curînd încă devenind prezicator, înțelept și preot. Încă o ultimă zvicnire a aripilor și se înalță în rîndul zeilor.

«Literatura a primit moștenirea religiei» (J. Rivière). Ea încetează de a mai fi o pictură — și un subprodus — al realității, pentru a încerca să atingă prin propriile sale mijloace Absolutul. De la glorificarea laică a bătrînului Hugo pînă la pontificatul literar al unui Sartre sau Breton, trecînd prin exilul lui Rimbaud, prin austerul principat al lui Mallarmé, se realizează emanciparea unei arte devenită obiect și propriul său țel.

«Dar cine vrea să facă pe îngerul, face pe bestia». De abia devenise însă Dumnezeu și scriitorul francez începea să se înjoasească. Baudelaire își vinde mobilele pentru a înmormînta o prostituată (însă este candidatul la Legiunea de Onoare și la Academie). Cit despre suprarealiști, aceștia nu vor avea altă ambiție decît să dinamiteze edificiul social.

Scriitorul francez, precum se vede în timpul nostru, explorează universul greșelii, al neînțelepciunii și al morții, căutîndu-și drumul pe dibute, în lumina neagră de la Hiroșima, trecînd de la o literatură de atitudine și uneori de apoteză, la experiența indoliilor, a tăcerii sau a refuzului.

Tot secolul al XIX-lea — ca și femeia în secolul al XX-lea — cîștigă jucînd pe cele două tablouri: a scrie era — în același timp — un serviciu divin, cu ceremonial, cu preoți, cu tainele lui bisericesti — și o carieră, care putea să ducă ca atele — mai bine decît atele — la putere și glorie. Poezii — Goethe și Hugo — în timpul lor de fîdeș, înconjură de nimb, erau alchimisti Cuvîntului. Coborînd în din cer, puteau să fie minștrii sau membri ai Camerei Părilor în Franța — fără

ca nimeni să se mire. Această izbândă pămîntescă, care-l făcea să viseze pe Balzac și Stendhal, care așeza pe Tolstoi sau chiar pe Barrès deasupra contemporanilor — dovedește concludent că arta și literate făceau parte din activitățile umane onorabile și profitabile.

Firește, a scrie era o activitate solitară, personală și inalienabilă, însă de asemenea o *carieră* cu bunete și relele ei, cu recompensele și decepțiile ei. O carieră ce putea să ducă, la fel ca și altele, la putere și glorie.

Firește, reușita unei cariere literare n-a ferit niciodată de beneficiarul ei de judecata posterității — după cum nici gloria unui Ludovic al XIV-lea sau a unui Napoleon nu i-a pus la adăpost de încercările scartei. Însă această izbândă înseamnă că scriitorul nu este în mod necesar un *izolat*, că are dreptul (și uneori datorită) de a acționa asupra secolului său și de a fi recunoscut de acesta ca martor, și uneori ca ghid al lui.

Dar, deși mijloacele audio-vizuale dau scriitorului un public pe care nu-l spera, paradoxal, scriitorul nu mai aspiră la glorie și mai puțin încă la putere.

Pentru un Sartre, pentru un Michaux, refuzul onorurilor înțetează de a mai fi semnul unei modestii reale sau a unei mîndrii calculate. El corespunde fugii din fața lumii reale, din fața responsabilităților și obligațiilor ei, fugă căreia ar fi interesant să i se facă psihanaliza. Creatorul înțetează de a mai fi arhitectul ideilor și formelor pentru a se face gospodarul unei realități pe care o socotește mincinoasă. Într-o societate lovită de *păcatul originar* de o *exista*, nimeni, și mai ales el, n-ar ști să afirme că este nevinovat, pe scurt, scriitorul n-ar avea altă misiune decît să instruiască veșnic procesul creației.

INFLAȚIE ȘI METAMORFOZĂ A ROMANULUI

Despre acest « proces », romanul ne oferă astăzi un exemplu concludent. În secolul al XIX-lea, ce este un roman?

În esență, o mașină de citit, un produs de consum ca țigara aromată. Încă de ce trebuie să te ferești de a confunda la început romanul și literatura; nu virtuțile literare, ci caracterul de divertisment face ca romanierii să aibă un public vast. Albert Thibaudet afirmă chiar că citirea romanelor era, la fel ca folosirea încoace. Astăzi, acest « viciu » nepedepăit, lectură, pălește față de folosirea abuzivă a cinematografului, a automobilului sau a televiziunii. Marele secol al romanului este al XIX-lea, care începe de la debuturile lui Stendhal, Dickens și Balzac pînă la triumful lui Zola, Tolstoi și Maupassant. Nici un romanier de astăzi — fie el Sartre sau François Sagan — nu dispune de o situație materială comparabilă cu aceea a celor mai fericiti dintre marii lor predecesori: Dumas-tatăl, Jules Verne sau Zola.

Firește, cel puțin teoretic, premiile literare ar trebui să acorde șanse tinerilor romanieri talentați. Însă devalorizarea lor este notorie. Chiar premiul Goncourt n-a fost atribuit lui Jules Renard, Roland Rolland, Gide, Mauriac, Giono, Montherlant, Saint-Exupéry, Bernanos, Sartre, Camus... Dacă din întîmplare încununază un scriitor foarte meritoriu, n-o face nici la prima, nici măcar la cea mai bună carte a lui; nu pentru *La castelul Argol* (1937), ci pentru *Țărnuțelul Syrtelor* (1953), nu pentru *Invitată* (1943) ci pentru *Mandorinii* (1954), nu pentru *Educația europeană* (1945) ci pentru *Rădăcinile cerului* (1956), nu pentru *Caraghios joc* (1945) ci pentru *Legea* (1957) — au obținut premiul Goncourt Julien Gracq, Simone de Beauvoir, Romain Gary și Roger Vaillant. Se pare că nu s-a găsit pînă acum alt remediu pentru greșelile făcute la atribuirea premiilor decît... înmulțirea lor, ca și cum s-ar fi

socotit că astfel ar fi depreciate automat. La fel, tradiționalul sezon din decembrie pentru decernarea premiilor s-a dublat.

Supralicității juriilor i-a urmat aceea a editorilor, pentru a-i atrage pe tinerii autori. Statul, radio-ul și televiziunea, editorii, municipalitățile, grupările de orice natură, societățile de asigurări și firmele industriale — acești noi mecenați care îi înlocuiesc pe cei de altădată — rivalizează în fantezie pentru a încuraja talentele.

Pentru « marii » premii, alte cincizeci, a căror faimă nu este neglijabilă; trei sau patru sute în preajma Parîsului sau în provincie; cinci pînă la șase mii, spun statisticile — pentru toate felurile de limbă franceză, adică de trei ori mai mult decît romanierii de profesie... Atunci cum să nu te miri de *inflația romanului* care a devenit, prin intervenția premiilor, o enormă loterie, deschisă tuturor, fără a se pune condiții de vîrstă, de stil, uneori nici chiar de talent? Pensionarii și industria, bătrîni și adolescenți, redactează în grabă, în trei săptămîni, lucrarea lor plicticoasă care le va permite să cumpere biletele de intrare la bilicul reputațiilor... Cum ar rezista editorii, obsedați de teama de nu fi « în cursă », să nu stimuleze această mișcare? Pentru el nu se mai pune problema de a primi pe scriitorul de succes, pe acel care peste douăzeci de ani, va aduce editurii numere — să cîștige cîteva destule bilete pentru ca — fiind în joc legea marilor numere — să cîștige cîteva premii. Într-o lume aservită imediat modelului, el nu mai caută calitatea, măiestria (mai curînd se tem de ele), ci îndrăzneala și originalitatea. « Ne aduceți ceva nou? » este singura întrebare pe care o pun scriitorilor. Cît despre autori, ei așteaptă premiile *ca și cum li-ar veni*, pentru ca să li se facă dreptate — pe cînd experiența dovedește că cei mai mari scriitori și-au creat operele fără să se gîndească la premii și că noi uităm repede pe laureații din decembrie, pentru a nu mai pomeni de loc de cei din mai.

« Premiile sînt o loterie, editorul nu se mai mulțumește să ia bilete, înțetul cu înțetul el se pune în situația ca lotul cel mare trebuie uneori să-l revină. Între ceea ce norocul reprezintă ca neașteptate facilități bănești și încreta, greoaia coacere a unei politici literare, disproporția este atât de mare încît se poate închipui cum se tulbură imaginațiile »¹.

Premiile accelerează inflația într-un domeniu unde literatura este mai ales vulnerabilă: romanul a devenit astăzi singurul gen literar demn de sufragiile juriilor, ca oda în secolul al XVII-lea și tragedia în secolul al XVIII-lea.

DEZORIENTAREA TOTALĂ A PUBLICULUI

Cît despre public, niciodată n-a pîrîut atât de dezorientat, niciodată căutările literare și « succesele » care i s-au impus n-au fost atît de departe de gusturile, de preocupările lui, atît de departe de *uman*. Pentru un Troyat, un Julien Gracq, un Bazin, un Pierre Boulle, un Le Clézio — o mulțime de romanieri salonați în schimb, care se bucură de favoarea juriilor și a căror stimă și reputație confecționate de critici sînt invers proporționale cu audiența pe care o au la cititori. Neîncetător din cauza premiilor literare care-i impun scriitorii pe care nu-i iubeste — omul anilor 1960 îndrăgește în primul rînd automobilul și răgăzurile sale sînt de tip audio-visual. Fascinația televiziunii este atît de mare, încît literatura « vizuală » se impune tot mai mult publicului — și autorilor.

Publicul cultivat lasă pe seama « Cluburilor cărții » grija de a-i îndruma pe cititori. Marele public urmărește selecția « Cărții de buzunar ».

¹ F. Nourissier, *Le monde du livre*, — În *Ecrivains d'aujourd'hui* (ed. Grasset).

Dacă romanul este un obiect de consum, el are de asemenea și un alt rol: trebuie, dincolo de utilitatea imediată, să contribuie la promovarea valorilor pe care le întruchipează în eroi și situații pilduitoare.

Această promovare a n-ai fost niciodată mai necesară, nici mai grea ca astăzi. Necesară, pentru că toate valorile noastre sînt nesigure și trebuie reînvenite. Grea, pentru că un scriitor care și-ar angaja opera pe un asemenea drum (care s-ar angaja el însuși cu totul) cu aceeași integritate, același dispreț pentru bani, pentru publicitate, pentru onoruri, refuzînd concesile, cum au făcut Claudel și tinărul Peguy, sau André Suarez și Roger Martin du Gard, Faulkner sau Pasternak — ar avea cele mai mari șanse să cunoască — la fel ca și Claudel, ca Suarez, singurătatea și poate, de asemenea, mizeria.

Însă cîți ar avea acest curaj? Cîți ar ști să reziste «ridiculelor îndemnuri ale premilor»? Căci tristul adevăr este că «de cîțiva ani, literatura este victima unei formidabile manevre de intimidare din partea ne-literarului, și a ne-literarului cel mai agresiv». Și Julien Gracq delimita astfel zonele spectrului *infra-literar*: «roșu pentru publicul care vinde, al soldurilor, al congreselor, al vernisajelor, al expozițiilor, al «întîlnirilor», al autografulor și al altor «manifestări literare»; — galben pentru publicul «regestelor» și al «digestelor»; — verde pentru publicul magazinelor ilustrate și al ziarelor duminicale, literatură atrăgătoare cu fard și ghicitori, în «comisuri»; — albastru pentru acela al cinematografului; în sfîrșit, violet — trompetă cea mai importantă, plină de zgomote stralini, de tăceri străbătute de oameni și de îngeri, — pentru acela al radio-ului, unde muzetii literarii moare pe «îrmul infimului!» (Uita televiziunea, însă conchidea: «Ce mesaj poate transmite un scriitor cuiva care nu-l ascultă; nu-l citește, și pînă la urmă nu-l mai înțelege — ca și cum ar răzbate din fundul unei picete dese și informe — decît un soi de chemare monotonă ca a unei trompete: silabele numelui său — însă silabe articulate pe două sau trei note familiare — după care este recunoscut cu subtilitate și care fac să-și culească urechile ca la vacarmul pompierilor»).

Fără îndoială, dezgustul față de literatura «convențională» și are originea în tragediile acestei jumătăți de secol. Războiul din 1939—1945 a lăsat urme crude: Europa a fost «inferată» pe trupul ei, iar spiritul său a primit un avertisment de neșters. Bomba de la Hiroșima — explodînd după deschiderea lagărelor de concentrare — a avut efectul unei sinistre prezivii. O umanitate descumpănită asupra astăzi din cauza nestatorniciei lumii și acest sentiment inspiră zeci de romane — *Le dernier des Justes* este o dovadă concludentă — și filme (*Hiroșima, mon amour*, este poate cel mai emoționant). Scriitorii și-au pierdut credința; lumea a încetat să li se pară necesară. «Absurdul» a devenit pentru ei un adevăr evident, la fel de indiscutabil, așa cum putea să fie ieri existența lui Dumnezeu. Și refuzul formelor tradiționale ale artei merge la ei mină în mină cu punerea în discuție a «realității lumii sensibile».

Ieri încă, romancierii nu se îndoiau de măreția vocației lor: era de ajuns să asculte pe Balzac, Tolstoi sau Zola pentru a mîșca mîndria, ambiția, demnitatea artei lor. Demiurgii cărora nimic nu le era interzis, ei se afirmau ca rivali ai lui Dumnezeu, re-creatori ai lumii. «Arheolog al mobilierului social», «nomenclator al profesiunilor», înregistrator al Răului și al Binelui, Balzac nu se mulțumea să fie grefierul organismului social, el înțelegea «să mediteze asupra principiilor naturale și să observe în ce măsură Societățile se îndepărtează de regula eternă a adevărului, a frumuseții». În ciuda «necazurilor», a «vidurilor», a «îndoielilor» sale, Flaubert muncea cu o «iubire frenetică» și afirma că atunci cînd scrie este

sigur că se află «pe calea Dreptății, că realizează Binele». Însă erau existența «noului roman» dovedește cu tărie că s-a încetat să se creeze, cel puțin în avangarda literaturii, într-un gen care mai era socotit «forma importantă, serioasă, pasionată, vivace a istoriei literare», cum afirmau frații Goncourt, pe vremea lui Germaine Lacerteux!

ÎNCOTRO SE ÎNDEAPTĂ POEZIA?

S-ar putea face aceleași observații despre teatru. Din lipsă de timp, să ne limităm la poezie. După cum constata cu melancolie Max-Pol Fouchet «poezii nu mai sînt citite decît de către poeți». Fie că mai cultivă grădina japoneză a poeziei intime, fie că explorează plajele abstracției — totdeauna o fac pentru că disprețuiesc, conștient sau nu, speranțele și grilele oamenilor. De ce nu se gîndesc să urmeze exemplul pe care îl dau tinerii poeți franțuși ai literaturii poloneze sau sovietice, care nu se tem să se afirme — deoarece sînt poeți — ca îndrumători spirituali ai celor care citește, ca «depozitari ai adevărului», pentru a relua mîndra declarație a lui Eugen Evtușenko.

Aragon, Eluard au fost dintre acești îndrumători pe vremea acum îndepărtată a anilor patruzeci, cînd au făcut să se audă contrapunctul sfîșietor al iubirii și al rușinii, al măruntelor fericiri înăbușite de sunetele marilor orii ale istoriei.

Veșți să arătăm în cifre simptomele acestui rău: «În 1809, în numai cincisprezece zile, la Londra, se vînd unsprezece mii de exemplare din primul cînt al lui Childa Harold. Victor Hugo moare, în 1885, lăsînd în depozit la banca Credit Lyonnais, cinci milioane de franci. Însă astăzi, volumul de poeme *Băltoace de sticlă* de Reverdy (1929) poartă indicația: a doua ediție; *Prieteni! necunoscuți* de Supervielle (1934): a treia ediție. *Culegere de poezii* de Eluard (1946): a douăzeci și doua ediție. Alături, *Pămîntul oamenilor* a atins 130.000 de exemplare, iar *Micul prînz* mai mult de 500.000; *Primul la coardă* depășește milionul. Și Franța nu constituie un caz special.

De aici, observația lui Jean Cocteau: «Poezii devin din nou ceea ce n-au încetat niciodată să fie: mandarinii, ghemuții unui lingă alpii, care-și încredințează secretele la ureche. Însă niciodată fără îndoială, n-au fost atîția care să scrie asemenea lucruri pe care nimeni nu le citește.» Urmează oare că arta poetică a devenit în adevăr «acest mister accesibil numai unor individualități rare» despre care vorbea Mallarmé în articolul său din 18621 («O, poeți, ați fost totdeauna mîndri; fiți mai mult: deveniți disprețuitori»).

Editorii nu sînt vinovați: nici directorii de reviste care se încăpățînează de a face poezilor «mai mult loc decît ar dori cititorii lor»; nici chiar ziarele (care sînt puțin încă librarilor; nici radio-ul devenit refugiu poezilor, nici discurile (care servesc de asemenea pe poeți). Atunci să fie vinovați chiar poezii? Este acuzat cu ușurință ermetismul lor. Georges Mounin face în această privință o observație foarte fidoasă: «În timpul Rezistenței, s-au citit mult poeme, care nu erau mai fide decît cele disprețuite înainte de 1939; scrise în aceeași limbă, de altfel, și de către aceeași autori. Atunci însă spuneau ceva și cititorii lor le acceptau, descifrau tehnicile aluzive care dădau un destin versurilor impenetrabile.»

Totuși în domeniul poetic, mai mult încă decît în proză, asistăm la o evoluție purificatoare, de nestăvilit. Dacă e mai puțin frumos cîntecul, mai limpede este limbajul: poezii noștri l-au curățat de zgură, de cuvintele în uile, de figurile de stil, de expresiile prolixie și emfatice.

¹ În sensul în care se vorbește de arme convenționale.

«Prinde elocință și sucește-l gîtul...»

Din cauză că am respectat învățătura verlainiană, n-am redus oare la tăcere ceea ce are poezia mai prețios: *cîntecul său*? «Atunci se putea dori, însă acum este interzis să vorbești cu pasiune despre gingășia, feminitatea sau zburdălnicia poeziei» — nota Jean Paulhan (în *Florii din Tarbes*), «Cine vrea să caracterizeze scriitorii din ultimii o sută de ani... prin ceea ce n-au încetat să coardă cu stăruință îl găsecă mai întîi unanimi în a refuza un lucru: «bătrînicăsa poetică» a lui Rimbaud; «elocință» lui Verlaine; «retorica» lui Victor Hugo. Am avut multe dificultăți — afirmă Whitman — pînă am alungat din FIRELE DE IARBĂ toate influențele tratatelor de poezie, însă pînă la urmă am izbutit». Și Laforgue: *Cultura binecuvîntată a viitorului este «descultura»*.

Autorul *Tingurilor* lor credea să se fi exprimat atît de bine. Însă negarea culturii poate fi înfruntare ca la suprarealiști (o înfruntare care poate fi creatoare: exemplul lui Breton, Aragon, să mărturie) — sau refuzul steril al «oricărei forme moștenite oricare ar fi» (ca la *letriști*: nu ajunsesem încă atunci la *contra-literatură*, ci pur și simplu la *non-artă*).

Multumesc lui Dumnezeu, elocința are o viață viguroasă. Pichette din *Apoeme*, ca și Glissant din *Indile*, și chiar Bonnefoy, fără să mai pomenim de poezii de peste ocean, al căror cînt, ieri plin de revoltă, însoțește firesc deșteptarea conștiinței tinerelor națiuni africane și arabe, ne demonstrează această într-un mod la fel de netăgăduit ca și marile poeme ale lui Saint-John Perse, Pierre Jean Jouve sau René Char. *Cuvînt, furtună, ghioț și sînge vor sfîrși oare prin a forma această chiciură comună — pe care o vestea René Char?*

Comparînd cu unele texte recente, poemele lui Hugo, Baudelaire sau Apollinaire — mulți naivi, și noi facem parte dintre ei, regretă această lentă glăvia a Neantului la care te face să te ghinesti adeseori «progresul» poeziei noastre. Altfelurînd, în mod pregnant, citate poetice ale celui mai prozaic Hugo («*E noapte, Coliba-i sărmană, ferecată*») cu ale celui mai ezoteric Bonnefoy («*Imperfecția este culmea*») — un critic contemporan¹ se felițică constatănd că «ceea ce are înțeles imediat de contemporanii lui Hugo» a făcut loc în timpul lui Saint-John Perse «unei ansamblu de elemente, pe care nici poetul, nici cititorii lui nu le mai pot înțelege în același fel».

Chiar de-ar trebui să ne desolidarizăm de generația noastră nu putem împărtăși acest entuziasm. Nu vom dansa dansul lui Scalp în fața acestui stil simbolic unde *Cuvîntul* uman — *Onoarea oamenilor*, *sfințit Limbaj* — agonizează asasinat de preoții lui. Pentru noi, nimic n-ar trebui să separe Actul poetic de suflul spiritual — *Anima* — care dă ființelor și lucrurilor existența lor contopindu-le în spirit și adevăr.

Cuvîntul își are obștea în ființă și o conduce sau ne înseamnă nimic. Să fi ajuns, în istoria literelor noastre, la momentul prezis de Hegel încă de un secol și jumătate «cînd arta nu ne mai satisface»? Dorința de a cunoaște, îmbătarea pe care o dă puterea, confortul vieții moderne ar putea ucide în noi bucuria de a simți, de a comunica, de a iubi.

PENTRU A CONCHIDE

Scriitorii dispun astăzi, datorită mijloacelor audio-vizuale, de o masă, în fiecare zi mai mare, de auditorii, dintre care mulți pînă acum nu participau în nici un fel la valorile culturale ale civilizației noastre. Pentru omul secolului al XX-lea, orizon-

turile lumii se reflectă, în fiecare seară, pe micul ecran, expunîndu-i toate problemele. Aceste probleme nu sînt astfel soluționate, însă încep a fi supuse judecății tuturor: acesta-i democrația. În sfîrșit *l'uomo qualunque* dispune acum — datorită radio-lui, televiziunii, filmului, reproducărilor mecanice — de un «muzeu imaginar» care ieri i-ar fi făcut să vizeze pe Goethe sau Delacroix.

Dacă ar fi să gînim seama de aceste fapte, s-ar părea că singura grijă a creatorilor trebuie să fie de a răspunde aspirațiilor și nevoilor unui public la care predecesorii lor n-ar fi sperat niciodată. Pentru prima dată în istorie, umanitatea, în ansamblul ei, devine capabilă (cel puțin virtual) să primească operele spiritului. Dar ce paradox! Chiar acum însă creatorii — oricare ar fi arta lor — se închid într-un limbaj care nu mai este un mijloc de comunicare. Literale și artele înțeleg, în ansamblul lor, de a fi suportul unui umanism. Creatorii nu refuză numele formelor actuale (insuficiente, însă perfectibile) ale civilizației noastre, ci și condiția umană însăși.

Altfel, a scrie, a picta sau a compune înseamnă a participa la opera Creatorului. De la romantism, arta a cules chiar «moștenirea religiei». Artă era o «sacerdotiu» și o carieră care putea să ducă la glorie și chiar la dobîndirea puterii. Reușita unui Goethe sau a unui Hugo dovedește că artistul nu era un izolat: el avea dreptul să fie martorul secolului său — și să vorbească în numele oamenilor.

Odată cu suprarealismul, totul s-a schimbat. Artistul nu mai este heraldul Creației; nor Oufel, el coboară în fiecare zi în infernul neînțeles; nou Sisif, rostogolește fără încetare piatra Absurdului. Muzician, nu-i mai farmecă pe contemporani. Pictor, nu mai descrie lumea. Nu mai îndrăznește nici măcar să redese chipul uman. Romancier, șovăie să dea un nume, trăsături caracteristice, pasiuni, personajelor sale. Dramaturg, Bulevardul sau Tragedia îi provoacă dezgust. Poet, nu mai cîntă transfigurînd sau dragostea. Ceea ce se așteaptă de la el — așa crede — este spectacolul «alienării» fundamentale a creației, parodia, eroica sau clownesca a vieții, autodaf-ul Limbajului. «Orice operă este străină, orice cuvînt absent». Totdeauna mai departe de real. Literatura se afundă, de la Kafka, tot mai mult, în propria ei distrugere...

Despre acest refuz sistematic și conștient al condiției umane, Sartre (după Căline în *Voyage au bout de la nuit*) dădea odinioară exemplul cel mai concludent. Însă dacă metafizica lui era revoluționară, nu șovăia cel puțin să se angajeze, pe riscul dar și spre onoarea lui, în luptele politice. Dar este o discrepanță între această negație în stil mare și «existentialismul» vulgarizat, care răbufnește din singura film, din atîtea romane ce n-au reușit din el decît absurditatea existenței, singurătatea ființei și neantul de prețuindeni.

Cît despre mine, conținul sî cred în viitorul unei literaturi — și a unei arte — care îndrăznește să se adreseze *tuturor* oamenilor. Îmi amintesc de acei muncitori care, în metroul din Moscova, citeau Ana Karenina sau *Mizerabili*, în timp ce la noi, se vîd tineri fandoși citind *no-romane* sau benzi desenate. Un nou Zola, un nou Balzac se vor ivi miine și ne vor scrie despre problemele timpului nostru; și sînt sigur că vor face repede să se uite ultimul «gadget» la modă unde se văd personaje, de altfel inexistente, jucînd într-un tunel întunecos o partidă de șah a cărei soluție cititorii n-o vor cunoaște niciodată.

¹ Alain Bosquet, în *Verbe et Vertige* (de. Hachette, 1963).

COMES

VARȘOVIA 1966

JAN BLONSKI

Universalismul culturii și literaturile naționale

Din marea tagmă a scriitorilor, criticul este tocmai cel care depășește cu mai multă ușurință limitele propriilor sale literaturi, pentru a călca domenii necunoscute. Așa socotește el să ajute la apariția acelei Cărți perfecte, țintă a viselor sale, față de care operele existente nu reprezintă decât o prevestire și un simbol. Păzitor și protejor — de altfel adesea rebel și profanator — al marilor Biblioteci, pe care nu încetează să o îmbogățească și să o proslăvească, el nu concepe literatura decât în ansamblul ei, decât ca un ansamblu. Va privi deci cu multă neîncredere barierele de tot felul pe care s-ar părea că le acceptă sau că le suportă mai ușor postul închis în propria sa limbă ori romancierul, în genere prizonier pe viață al propriilor sale viziuni despre lume — viziune formată de cele mai multe ori în tinerețe și purtând firește pecetea unei experiențe individuale. Bibliopolis prevestește așadar o viitoare Kosmopolis. Cât despre critic, el simte cu maximum de intensitate atât ispita unității tuturor literaturilor, cât și o anumită neliniște în fața scuturării și uniformizării spirituale ce ar putea rezulta — ca efect îndepărtat, bineînțeles — din realizarea acestei unități.

Apropierea între literaturi, pe care criticul o observă zilnic și la care el însuși contribuie neîncetat țesând între opere îndepărtate legături din ce în ce mai strânse, îi apare ca un fenomen calitativ deosebit de unitatea primitivă care a dat naștere literaturii continentului european. Dacă literaturile naționale nu-i mai apar astăzi ca niște insule izolate, risipite pe oceanul nepăsării actuale, asta nu înseamnă că ele au fost din totdeauna independente: aspirația la unitate aparține, desigur, epoci noastre dar, ceea ce l-a precedat, adică relativa imper-

meabilitatea culturilor naționale, a avut de asemenea, cel puțin în Europa, un început și o evoluție proprie. Sistemul comun de valori care a asigurat unitatea culturală a Evului mediu a găsit în limba latină un instrument privilegiat al înțelgerii reciproce. Renasterea, neîncetată preamărită de noi pentru viutlul pe care l-a imprimat artelor naționale, tindea de fapt din toate puterile să mențină unitatea acelei *civitas litterarum* internațională, guvernată de o teologie platoniciană a literaturii menită să realizeze «speciile» frumuseții și ale binelui — cum se spunea în limbajul vremii — paradigme estetice și morale fundamental identice, deoarece păstrate pentru ȳesnicie în Dumnezeu, ele constituiau (dacă se poate vorbi astfel) Dumnezeu însuși. Bineînțeles, desi din ce în ce mai slab, unitatea literaturii europene a supraviețuit mereu într-o oarecare măsură. Prin însăși forța tradiției, un orizont intelectual comun cuprindea neîncetat întregul domeniu al cercetării literare, iar literaturile întru chipul mai pregnant curentele cele mai importante și cele mai rodnice ale epocii preiau, rind pe rind, conducerea acestui cor. Pe scurt, curentul cel mai nou și mai plin de semnificație va deveni o valcare literară centrală, unificând măcar întru civa mișcările diferitelor idei și forme, servind celorlalte drept model și punct de reper. Astfel, manierismul și tarocul italian, Franța secolului al XVII-lea sau, în sfârșit, romantismul Germaniei și Angliei au jucat fără îndoială un rol de frunte, deși niciodată pe deplin universal. De pildă, influența marelui secol francez, neapărat foarte răspândită și importantă, nu s-a făcut simțită totuși decât rar asupra celorlalte literaturi, în adincul lor. Într-adevăr, după cel de-al XVII-lea veac, adică după sfârșirea marelui continentului într-o Europă catolică și o Europă protestantă, o Europă burgheză și una feudală, tendința de disociere a învins nostalgia unității. Succesele și înfringerile suferite de comunitățile naționale s-au înălțat în chip atât de caracteristic în civilizația fiecărei țări în parte, încrucișându-se așa de durabil în conștiințele colective, încât literatura devine — cel puțin în ceea ce privește straturile ei profunde — din ce în ce mai închisă. Ea începe să modifice imboldurile venite din afară într-un mod atât de specific, încât anumiți termeni comuni vor fi aplicați, încă din secolul al XVIII-lea, unor fenomene cîteodată foarte diferite: particularitățile iluminismului german, secolul romanticismului în Franța, evoluția proprie și adesea paradoxală a literaturii ruse constituie o serie de exemple, pe cit de gritoare pe atât de evidente. Însă, pe măsură ce se adânceau deosebirile dintre culturi pînă la disocierea unității spirituale a continentului, eficiența și rapiditatea mijloacelor de schimb și de comunicații creșteau cu mare repeziune, fiind unul din rezultatele înfloririi la care au ajuns tehnica și economia. Acești doi factori, lucrînd împreună, au dus în general, la începutul veacului, la un sincretism literar și cultural, în care fărmicarea unor scări a valorilor și a unor sisteme de forme coincide cu o extraordinară ușurință de asimilare și o surprinzătoare permeabilitate a civilizațiilor naționale, din ce în ce mai atente la faptele petrecute dincolo de hotarele lor, din ce în ce mai accesibile operelor, modelor și curentelor străine — în special a celor mai facile și mai superficiale, de altfel.

Biblioteca criticului a început așadar să semene cu muzeul imaginar al lui Malraux: ea deveni receptacolul tuturor ideilor literare posibile și imaginabile, avînd drept unic numitor comun capacitatea de comprehensiune și vibrație emoțională a cititorului sau a amatorului avizat. Apropierea în spațiu, li corespundea o apropiere în timp; astăzi asimilăm mai ușor tradițiile vecinilor noștri, toată așa mocșenire literară pe care odinioară n-o puteam înțelege: descoperirea romanticismului german, pe care Franța o face, măcar în parte, datorită suprapunării, ne-ar putea servi drept pildă. Într-un cuvînt, estetismul colecționarului poate deveni aritmic și ușor un mijloc de evadare, dar în același timp și mai cu seamă un motiv de disperare pentru criticul sau filozoful contemporan.

Trebuie, totuși, să facem o distincție. Într-adevăr, unele dintre aceste literaturi naționale supuse procesului de interpenetrație se puteau dezvolta — într-o mare măsură, dacă nu pe deplin — independent: pentru a exista și a evolua, ele nu aveau aproape deloc nevoie de imbolduri venite din afară. În schimb altele, tot atât de demne de respect și de interes altminteri, păreau însă mai mult sau mai puțin dependente. Scriitorul francez sau englez care tratează teme, forme, probleme elaborate în Franța ori în Anglia, le socotește în chip spontan — și cu totul inconștient — drept forme și teme universale. Faptul nu se dovedește însă întotdeauna îndreptățit. Această constatare și-a găsit expresia în formula literaturilor muritoare: formula al cărei înțeles nu este altăică decât civilizațiile (respectiv literaturile) sînt menite cîndva dispariției, ci mai degrabă că virtualitățile dezvoltării lor se pot istovi odată, lăsîndu-le să se prăbușească în rîndul literaturilor provinciale. Sentimentul decadentei ajunge probabil la paroxisim în concepția lui Sartre atunci cînd susține că literatura europeană a devenit incapabilă să mai genereze o adevărată avangardă: de-acum înainte, singura ei resursă ar consta în datoria de a se autodistrage, prin punerea în discuție, din ce în ce mai violent și mai crud, a propriilor sale temelii și al propriului său limbaj; o reimpresărtare efectivă n-ar mai putea veni decît din partea civilizațiilor tinere și explozante — cele asiatice și africane, probabil. În schimb, literaturile « dependente », deci cele din majoritatea țărilor Europei centrale și răsăritene, ori din cele două Americi, se desprindeau de comunitatea inițială, neglijînd în mod din ce în ce mai conștient tiparele importate pînă acum de la Londra, Paris sau Madrid: însă această desprindere pregătește, paradoxal, o revenire într-un rol nou incununos de o nouă demnitate. Contradicția aproape seculară a slavofililor și a occidentalizatorilor s-a rezolvat desigur prin izbînda celor dintîi, ceea ce nu înseamnă că ceilalți nu erau absolut necesari literaturii ruse. La fel, literatura americană devine un adevărat tovarăș al celei europene din chiar clipa în care renunță îndeosebi să se mai refere la rădăcinile ei engleze; James și Eliot produc dovadă că evoluția ei n-a urmat întotdeauna aceeași direcție și că în ochii americanilor înșii o anumită alegere și anumite atitudini păreau mai aproape de literatura-mamă — mai savantă și mai universală — decît de aceea care abia începea să se definească. Tensiunea dintre nevoia de autenticitate și aspirația la universal a fost resimțită deosebit de violent în literatura poloneză, ca de altfel în multe alte literaturi; ar fi chiar mai corect să spunem că este încă resimțită în chip dramatic. Bineînțeles, universalul nu poate fi atins decît în măsura în care propria noastră experiență dezvăluie o trăsătură generală a condiției umane; iar pe de altă parte, nu vom putea găsi niciodată o soluție multumitoare la întrebările și problemele noastre particulare, dacă această soluție nu va reuși să dobîndească valoare pentru cîtuși oamenii, dacă — la nivelul nostru — nu vom realiza, măcar în parte sau virtual, destinul fiecărei ființe omenești. Tot așa, într-o literatură națională trebuie să realizăm țelurile și datorile oricărei literaturi. Dar, a găsi o formulă este una, iar a distinge în tumultul vieții și în bătaia ideilor comportarea practică cea mai potrivită este altceva. Așa înțeleg acuzațiile de provincialism și de lipsă de autenticitate atât de des repetate la adresa literaturii poloneze de propriii ei critici se reduc de fapt la unul și același reproș: în realitate, puținii scriitori au știut să-și surprindă sensul și să-l depășească totodată. Viata literară a răsunat deci și răsună încă de loviturile îndreptate împotriva snobismului și a lipsei de originalitate națională pe de o parte, iar pe de altă parte de acuzațiile celor care vedeau critica și opinia publică multumindu-se cu puțin și aplicînd operelor poloneze baremuri preferențiale și tarifulurile mărfurilor de sold. De ce reamintim faptul? Pentru că se pare că același conflict, greu de înțeles pentru reprezentanții unor literaturi mai bogate și oarecum independente, pîndește într-una multe țări, nu

numai din Europa; el ar putea fi, într-adevăr, considerat drept analog problemei « colonialismului cultural », deși nu identic față de aceasta. Se poate vorbi despre colonizare atunci cînd, ca urmare a unei stăpîniri străine, vechea cultură a celui supus colonizării s-a destrămat cu totul, deci atunci cînd a avut loc « deculturizarea ». Nu vîd nici un asemenea caz în Europa; literatura țărilor de mai mică importanță a putut totuși face față propriilor ei probleme, fie chiar împrumutînd de la cei mai puternici unele lor și neștiind cum să se facă absolut necesară celorlalte comunități naționale. Nu-i mai puțin adevărat că, pentru a reconstrui o cultură națională pornind de la limba și cultura vechiului colonist, trebuie — după părerea mea — să treci și printr-un conflict în genul celui despre care am vorbit, și asta în condiții mult mai grele decît acelea înțelese în oricare țară europeană. Oricum, nu putem uita că fenomenul de diferențiere, ba chiar de creație a unor literaturi naționale (sau mai degrabă regionale, cum se poate prezenta cazul în Africa) este departe de a fi încheiat; astfel, unificarea și amestecul culturilor (aceste două procese nu pot fi despărțite decît recurgîndu-se la artificii retorice) coincid cu o tendință mai veche, dar încă vie pe o bună parte a globului.

Atenuarea particularităților naționale și sincretismul crescînd a literaturilor noastre deșteaptă adesea în mintea aceluiași observator reacții contradictorii. În fiecare din noi, iluzii democratice îl răspunde o neliniște, ba chiar adesea un refuz pe care l-am putea califica drept aristocratic măcar în ceea ce privește consecințele sale cele mai îndepărtate. Într-adevăr, sîntem înclinat să credem în mod spontan că există un fel de curs natural al istoriei care — înlăturînd și depășînd treptat deosebiriile sociale, naționale și culturale — micșorează distanța care ne desparte de ceilalți oameni, îngăduindu-ne în cele din urmă să regăsim în ei și în operele lor esența comună a omenească. Și atunci, orice deosebire, mai cu seamă cea națională, este resimțită ca o lipsă, ca o dificultate, ca o înfrîmțare chiar. Ce bogății am fi, dacă am izbîvi să desființăm obstacolele care împiedică comunicarea! I dacă ne-am putea elibera de sistemele de valori, de concepțe, de forme, în care sîntem închiși! I dacă literaturile ar deveni într-adevăr permeabile, iar cuvintele ar însemna, pur și simplu, întotdeauna același lucru! Bineînțeles, deschiderea frontierelor ar produce dezordni provizorii, implicînd nemănumerate greutăți temporare: n-am mai ști să deslușim în transportul de opere, de forme și de idei o linie conducătoare și viitoare ordine a lucrurilor. Însă, oricare ar fi neplăcerile noastre, abolirea barierelor constituie însăși condiția formării unui sistem de civilizație unificat, care, la rîndul lui, asigură omului, cît puțin în mare, obiectivitatea cunoașterii. Pe măsură ce dispar contradicțiile care sfîșie comunitatea omenească, rațiunea se întărește și se manifestă fără întrerupere în istorie, desigur foarte încet dar totuși cu o plenitudine crescîndă. Astfel, tot ce este comun și general absoarbe — măcar parțial, deoarece anumite valori nu pot fi decît eliminate — adevăruri și experiențe temporare, locale și individuale. Dacă, vorbind despre această nobilă certitudine, mi-am îngăduit să folosesc cuvîntul « iluzie », asta nu înseamnă că refuz dintr-un început să-i acord asentimentul meu; voiam doar să subliniez că, în esență, ea constituie un act de încredere, deoarece succesul final al unificării și al « globalizării » umanității nu este de fapt garantat de nimeni și că — cel puțin în ceea ce mă privește — împrăștierea haotică răimare mereu posibilă și actuală.

Scepticii și pesimiștii (evident, cu condiția ca ei să fie niște ființe înțelepte) nu negă absolut deloc faptul că schimbul continuu de valori și de descoperiri — această piață comună a spiritului — stimulează din plin gîndirea și imaginația, ajutîndu-le. Ei reamintesc numai că omul ca atare nu și poate însuși, nici nu și poate forma idei generale și valori universale decît în sinul unor comunități relativ modeste, cum ar fi familia, cetatea sau patria — în care el își încearcă, pe măsură ce ajunge la

maturitate, posibilitățile sale morale, artistice, intelectuale. Tot astfel în literatură, unde marile opere se nasc întotdeauna sub ochii unui ciudat *genius loci*; unde un Joyce nu-și va părăsi nicodată orașul său Dublin, iar un Faulkner — comitatul Yoknapatawpha. Dintre polonezi, Gombrowicz ne poate oferi o pildă perfectă: în rebeliune împotriva a tot ce este polonez, în luptă nelincetă cu țara lui natală, el rămâne totuși fascinat de trecutul ei, nobil și sarmatic. Anarhismul său nu amintește oare Polonia celui de-al XVII-lea veac, cu problematica ei barocă cuprinsă în «*a fi și a părea*», adaptată unei civilizații produse de o mică nobilime, independentă și vijelioasă? Obsesia lui în privința «*imaturității*» n-a putut fi oare interpretată ca o analiză profundă a civilizației poloneze în general, plină totodată de energie juvenilă și de un didacticism, pedagogic și artificial? Rezultă deci că o tensiune între particular și universal iar, în cazul nostru, între național și mondial (sau continental) este absolut necesară; distrugând unul din acești factori, îl anihilăm în același timp pe celălalt. Or, procesul de unificare destrugă în chip nemilos miile comunicații intelectuale și literare, dacă nu altfel numai prin faptul că imprimă un caracter de relativitate și la care se referă. Mulțimea stimulenților înlocuiește — dacă se poate spune — forța imboldurilor creatoare, iar, la capătul drumului, vom afla în loc de fericirea universalității, disperarea deznădăjirii. Să fie oare unificarea, în chip paradoxal, dușmanul universalității? Fenomenul pe care-l observăm, și la care participăm fără să vrem, să ducă oare la o uniformizare în mediocritate, banal și superficialitate? Să aibă el oare un caracter pe care l-am putea numi — impropriu, de altfel — universalizarea neautenticului? Desigur, schimbul nu poate fi cu adevărat rodnic decât atunci când nu este imitație, ci concurență și luptă; când două viziuni despre lume sau două sisteme de organizare a formelor se ciocnesc reciproc și se întrepătrund. Pe de altă parte, el nu duce la nimic atunci când cele două viziuni antagoniste, situate pe același plan și neutralizându-se reciproc, își pierd amândouă în egală măsură orice valoare pentru individ; atunci când, în loc să se impună ca o necesitate, se propun doar ca obiect unei alegeri ce nu angajează pe nimeni într-un nimic. Și astfel ajungem la problema culturii de masă. Contradicția între autenticitate și democrație ajunge aici la paroxism: uniformizarea de suprafață merge până în mină cu dezrădăcinarea literaturii (a artei în genere) și cu fărâmițarea ei. Nu este, firește, o întimplare că în vremurile acestea când totdeauna preia și multiplică nu numai aceleași tehnici ale distracției, același mod de a-și petrece (sau de a-și omorî) timpul liber, ci și un număr important de tehnici artistice minore — de la estetica industrială până la romanul populist — că în aceste vremuri, așadar, fiecare mare scriitor sau aproape fiecare mare artist încearcă să-și creeze o «*filozofie*» (în înțelesul termenului german de «*Weltanschauung*») individuală și particulară, o tehnică proprie și o metafizică numai a lui. Nu este o întimplare că toate artele, toate culturile sînt astăzi îngrozite de lipsa unui stil comun care să fie, dacă nu la fel de bogat și de multiplo ca forma, cel puțin tot atât de bine conturat și precis ca romanticismul sau naturalismul din literatură. Și, în sfîrșit, nu este o întimplare că legăturile naționale, cele care uneau civilizațiile — nu orizontale, decît unele cu altele, ci verticale, dacă se poate spune — cu propriul lor trecut, s-au destins și ele, astfel încît începe să fie greu de înțeles o literatură izolată, ba mai mult, greu să crezi închinând ochii la ceea ce se petrece în lumea din afară. Izolarea individului în «*mulțimea solitară*» nu este poate chiar atât de generală pe cît s-ar crede, dar literatura și arta o trăiesc cu siguranță încă din zilele noastre.

Așadar, ce are de făcut critica, tocmai ea care a contribuit așa de mult la o apropiere între literaturi? Ea s-a născut, după afirmația întemeiată a lui Thibaudet,

din unirea Universității cu Preza modernă; or, nici perspicacitatea savantului, nici curiozitatea gazetarului nu au dat înapoi vreo dată în fața stilurilor de frontieră. Criticul se trezește uneori, asemenea unicului vrăjtor, înspăimîntat de rezultatele eforturilor sale, eforturi despre care însă el avea convingerea că nu erau nici inutile, nici întîmplătoare. Soluția dată de el dilemei pe care tocmai am menționat-o pe scurt nu influențează totuși decît indirect esența muncii lui; alegerea între visul democratic și pesimismul cultural nu poate decît să rămînă o chestiune personală, o problemă de filozofie socială a cărei dezlegare nu-și va găsi rațiunea în funcția pe care el se silește s-o îndeplinească în literatură. Cu toate acestea, nu se pot trage oare din înșuși munca criticului unele concluzii — fragmentare, de altfel — care ar mai sădii radicalismul opozițiilor conceptuale și ne-ar îngădui să credem, sau să sperăm, că această unificare a literaturilor, dacă ea va trebui într-adevăr să aibă loc, nefiind salvatoare, să nu fie nici cu totul catastrofală, și că fărâmițarea filozofilor și a viziunilor despre lume și nu cu ducă poate chiar pină la amestecul limbilor și la prăbușirea bibliotecii lui Babel?

Constatăm mai întîi că pe măsură ce stabilim apropieri între literaturi, pe măsură ce studiem mai profund literatura străină, în aceeași măsură descoperim mai multe taine și, de asemenea, mai multă incomprehensiune în felul nostru de a le privi. Astfel că pînă cercetările noastre se îndeprteză cu cît încercăm să ne apropiem de ea; și, ceea ce-mi pare mai important, studiul literaturilor străine, dorința de a traduce — dacă se poate spune astfel — descoperirile altora în noțiuni asimilabile de propria noastră evoluție accentuează sentimentul deosebirilor existente și ne obligă să luăm cunoștință de alteritatea noastră. Totdeauna, ne definim în raport cu altul și împotriva altora: înclinările și schimbările apropii oasmenii, dar și se îndeprteză. Istoria literaturii este plină de asemenea qui-pro-quo-uri de influențe: s-ar putea chiar spune că fiecare confruntare între două opere sau două curente sfîrșite printr-un malentendu, deoarece imboldurile venite din afară nu pot fi asimilate decît cu prețul unor deformări, adeseori cu adevărat uimitoare. Revoluția romantică în Polonia, aflat de însemnată pentru literatura noastră, a început sub semnul lui Schiller și Byron, dar au fost de ajuns cîșiva ani pentru ca discipolii să-și uite dascălii — pe care discipolii respectivi nu apăsaseră de altfel nicodată să-l privească în toată originalitatea lor inițială, fiind conduși de aspirațiile proprii lor literaturi într-o direcție absolut diferită de sensul romanticismului englez sau german. Felul în care românul rus este recepționat de francezi — chiar «*Dostoievski*» de Gide — face impresia unui dialog între surzi, cel puțin așa ne apare nouă, polonezilor, care cunoaștem sau înțelegem poate mai bine literatura rusă (Mă refer, firește, la literatură și nu la cercetarea științifică). Într-un cuvînt, istoria influențelor literare este mai curînd o istorie a diferențelor, a raționalizării a lor, decît o istorie a comprehensiunii crescînde și a unificării treptate. Cu cît ajungem să cunoaștem mai bine o cultură, cu atât răsar mai multe curse și capcane tocmai acolo unde s-ar părea că n-ar putea exista nici o talnă. Comparatistul ajunge să trăiască o experiență asemănătoare cu a traducătorului: nu numai că învață să cunoască mai bine propria lui limbă și propria lui literatură, ci, întotdeauna, sfîrșește prin a se lavi de zidul alterității, prin a se pierde, cu alte cuvînte, în labirintul conotațiilor.

Chiar admitînd că barierele naționale se vor estompa din literatură încetul cu încetul (deși fenomenul poate sau să dureze vreme îndelungată sau să încezeze ba chiar, în anumite cazuri, să se manifeste în sens invers), nu trebuie să uităm, așa cum spunea Levi-Strauss, că omenirea nu va duce nicodată lipsa unor diferențieri și că pe măsură ce o parte din aceste deosebiri se vor șterge, altele le vor lua neapărat locul. Astfel, asistăm la internaționalizarea în ritm din ce în ce mai

viu a literaturii distractive, constatate ce se poate face și cu privire la literatura savantă, la literatura elitelor, a cunoscătorilor (cea ce, de altminteri, neliniștește într-una pe critici). Evoluția gusturilor literare făcându-se atât de rapid, uneori mi se pare că un nou hiat se poate ivi cu fiecare contingent, în literatură și în cultură în general. Comunități de generație par a răsări alături de comunitățile naționale, sau chiar împotriva lor. Ar fi interesant de analizat adevărata legătură dintre curentele în genul celui al americanilor «beatnik», al «tinerilor fioroși» din Anglia, al valului tinerilor poeți sovietici sau al celor desemnați în Polonia sub denumirea de «generația Wspocześnie» (revistă grupină de tineri scriitori) — dacă într-adevăr există între ei altă legătură decât aceea creată de o anumită coincidență cronologică. Important este faptul că toate aceste curente au apărut absolut independent, în condiții diametral opuse și izvorînd din experiențe greu de comparat. Totuși, în ciuda tuturor diferențelor de program, ele au constituit, după unii, un fel de comunitate, de generație prea puțin durabilă de altminteri. Natural, exemplele pot fi numeroase: nu-i așa mult încă de cînd presupunerea că ar fi posibilă o literatură proprie a comunităților din lumea întreagă, complet independentă de a celorlalți oameni, nu parea absurdă. Într-adevăr, caracterele realismului socialist, așa cum era el conceput pe atunci, dominau indiscutabil orice tradiție națională; rupînd în același timp acest curent de tendințele ce stăpîneau ansamblul literaturii zisă burgheză. În sfîrșit, cum foarte bine se știe, separările pur literare ca efect fie al calității, fie al genurilor literare (internaționala poeziei este de pe acum o realitate!), fie al filozofilor ce fundamentează efortul artistic se adîncesc din ce în ce. Nu este, așadar, imposibil ca ele să ajungă în cele din urmă la un rezultat ce ar putea fi desemnat prin formula *sistem de literaturi paralele* — de literaturi ce n-ar comunica deloc mai mult unele cu altele decât literaturile naționale de acum un veac sau două, fiind totodată mai bine structurate decât cele din zilele noastre.

În clipa de față, mai există încă un factor de unificare cu neputință de neglijat; acesta lucrează, firește, într-un sens diferit de al celor precedenți. Dacă acum cîteva secole unitatea efectivă a literaturii europene era, cu siguranță, mai mare decât cea de azi, conștiința acestei unități — așa cum își găsește ea expresia în critică, de pildă — era, cred eu, mai slabă sau în orice caz mai puțin conturată; tot ceea ce odinioară nu putea fi resimțit decât în chip confuz, astăzi a ajuns să poarte un nume și să fie analizat; mă refer, firește, la moștenirea lăsată de antichitate și de creștinism. Așadar, trecutul însuși lucrează ca un factor de concentrare și de unitate. Întrebuintarea *conștiință* a acestei moșteniri, întrebuintarea atît de curentă în secolul XX, pare să fie semnul unei nostalții și al unui imperativ de a ne întoarce la unitatea dispărută, dar această întoarcere se situează bineînțeles pe o treaptă mai înaltă în spirala evoluției istorice. Eliot scria despre *Ulysse* al lui Joyce că: «folosind un mit, stabilind un paralelism între epoca noastră și antichitate, Joyce creează o metodă pe care alți scriitori vor fi nevoiți s-o împrumute. Este pur și simplu un mijloc de control, un mijloc prin care să se impună un sens, o organizare și o formă nesfîrșite panorame de non-sens și anarhie, pe care o oferă istoria contemporană. În locul metodei narative, vom utiliza metoda mitică. Sînt convins că acesta ar fi un mijloc de a face *posibilă* în artă lumea modernă». «Posibil» înseamnă aici și «organizat», și «comun», «unificat». Scriind aceste rînduri, Eliot nu se gîndea, desigur, la problema ce ne preocupă azi; este totuși evident că procedeul propus de dînsul îngăduie, cel puțin într-o oarecare măsură, salvarea vechii unități culturale și dezvaluie, dincolo de deosebirile naționale, sociale sau ideologice — deci dincolo de haosul în care se mișcă «multimea solitară» a literaților — o oarecare speranță de comuniune intelectuală. Să fie

această speranță ceva nou, să fie ea îndestulătoare? Acesta-i nodul problemei. Dar trebuie să constatăm că Joyce și Eliot n-au fost singurii care au crezut în ea.

În cele din urmă, sîntem neapărat obligați să admitem că problema literaturilor naționale și a unificării culturale îl face pe critic să se simtă încurcat, neliniștit și poate chiar — uneori — sfîșiat. Bineînțeles că practica acestei profesii îl va face să se îndolască de faptul că procesele al căror martor este n-ar avea decît un sens unic și o singură direcție, fiind la fel de ușor de surprins ca și de apreciat. Prin însăși munca lui, în propriile sale relații cu literatura, el trăiește toate contradicțiile ce par indisolubil legate de problema care ne preocupă. N-am putut decât să schitez cîteva, pe scurt, fără să insist asupra cauzelor lor multiple și a consecințelor lor probabile. Fiind cetățeanul lumii unice a spiritului, el tinde în mod spontan spre unitatea visată, dar dezrădăcinarea literaturii îl înspăimîntă. De asemenea, se teme să rupă cu trecutul național, deoarece el înțelege perfect că orice avangardă este condiționată de tradiție; în același timp însă, el nu poate socoti valorile naționale decât ca foarte relative. Așadar, adesea, acest om al progresului va reacționa ca un conservator inveterat; acest paznic al continuității va incendia — nu numai o dată — temple venerabile. Ușurînd prin munca lui schimbul și liberul joc al influențelor, el constată însă că deosebirile se adîncesc cu cît activitatea de cercetare, care ar trebui să le neutralizeze, la mai mare amplitudine; astfel, el asistă la vespina apariției a unor noi deosebiri în locul celor vechi și vede cum idealul unei literaturi destinată tuturor se îndepărtează mereu mai mult de scriitorii care-l urmăresc. Nu pot încheia deci altfel decât exprimîndu-mi convingerea că înțînirea noastră de aici va contribui la punerea în lumină și la precizarea tuturor acestor diferențe, a tuturor acestor neliniști, dovadă că măcar la etajul ocupat de noi în biblioteca lui Babel schimbul și comprehensiunea sînt posibile, rodnice chiar.

În românește de CIREAȘA GRECESCU

COMES

VARȘOVIA 1966

VLADIMIR STREINU

Vocația clasică a literaturii române

Forma eseuistică și oarecum independentă, către care o parte a criticii literare europene pare să se orienteze, ne obligă să pornim de la un loc comun, rămas probabil necunoscut chiar domnului de Lapalice: critica literară nu există independent de literatură. Ca topometria sau orice alt sistem de măsurat, o critică în sine, liberă de propriul ei obiect, nici nu se poate concepe. De la natură, ea este o disciplină aplicată, tinzând mereu să exprime cel puțin raporturi între o conștiință de om și opera de artă, variabilitatea acestor raporturi fiind însăși sfera posibilităților ei.

De aceea critica română de până astăzi, fără excepție, deși colorată de felurimea temperamentală a reprezentanților ei, ținând să nu se depărteze de ficțiunile creaturilor și, privindu-le cea dintâi grupare posibilă, nici de specificitatea națională, pe care ele o exprimă adesea fără să știe. Bineînțeles, după aceasta, criticul român contemporan caută să stabilească pe cât cu puțință mai exact relațiile valorilor naționale cu ceea ce, de la Goethe, se cheamă «spiritul timpului» («Zeitgeist»). Astfel convingerea noastră e că orice literatură se hrănește deopotrivă din humusul natal și din variațiile, ca să zicem așa, meteorologice ale cerului european.

Cit despre literatura română de azi și de oricând, ea își cunoaște bine această îndoită mișcare generativă, nevoia pe de o parte a identității ei naționale și, de altă parte, aceea, aparent contrară, de contemporaneitate europeană, de încadrare într-o unitate istorică internațională. Critica noastră n-a conceput niciodată viața rădăcinilor etnice, care ne fixează în lume pe un anumit punct al globului terestru,

despărțită de procesul de viață complementar, numit asimilație clorofilană, care ne leagă de atmosfera epocii.

Dar rădăcinile literaturii române, sfredelind adînc istoria și geografia patriei, prefăc în seve proprii mai întîi spiritul creator al poporului, care o informează caracteristic, această situație face necesară o scurtă evocare a factorilor ei de preformație.

După concepțiile folclorului românesc, estetica societății conduce estetica individului. A coincide cu națiunea, căreia poetul îi aparține, sau a o contrazice prin originalitatea personală sînt, bine înțeles, stări de conștiință străine de rapsozului popular: ele semnaleză numai o cultură evoluată. În realitatea lui primară, bardul popular este, fără să știe, reprezentantul tipic al colectivității. Ideea că e la unison cu societatea, în care trăiește, sau cu altul mai puțin în dezacord, nici nu-i trece prin minte. Aedul exprimă starea de spirit publică tot atât de instinctiv și ușor cum respiră. Conștiința de a fi un exemplar omenesc original, izolat de semenii lui, îi lipsește cu totul.

El se adresează unei mase omogene de ascultători, în fața căreia se dedă la improvizajul oral pe teme străvechi. Vechimea acestor teme, pe care el le colorează cu arta spunerii lor din nou, traduce vechimea grupului uman format de auditorii săi. Cînd deschide gura, ca să povestească sau să cînte, adică să «zică», gura nu e a lui, ci a satului, la satul, la rîndul lui, e o realitate supra-individuală, pe care a creat-o într-un trecut indescifrabil nevoia colectivă de apărare. Sistemul defensiv al comunităților rurale apare mai cu seamă din stabilitatea lor. Și numai stabilitatea, nevoia de apărare colectivă, a dat naștere tradițiilor, datinilor, obiceiurilor și tuturor acelor rituri, ale căror origini se află în viața practică, pentru ca prin dezvoltări și reluări la sorocace și la sacramentale, să se asigure și să se fortifice.

Plugarul și ciobanul și-au disciplinat existența după ritmul imperios reprezentat de cadența nesimțită a muncilor țărănești. Griul bun se seamănă toamna, orzul — sub ultimele zăpezi, iar porumbul — primăvara; după anotimp, oile ierneză la munte și coboară primăvărat la cîmp deschis, e un anumit timp cînd fată, e altul cînd trebuieș tunse și altul cînd se mulg. Nimeni nu poate înfrînge nepedepșit legea muncii, cea mai neînsemnată abatere aducînd cu ea pierderi materiale considerabile. Viața omenească de asemenea acută de statorniciri calendaristice nescrie: nimeni nu se naște, nu se căsătorește și nu moare decît cînd «îi vine timpul». Orice accident, orice infracțiune la regula stabilită provoacă stupefacția sau, după împrejurări, dezaprobarea colectivității.

Chiar limba omului nostru din popor este plină de o sfială congeneră, refuzînd să sară din tipare comune. Țăranul din Carpați sau de la Dunăre, vorbește în forme impersonale; el nu spune mai niciodată «eu», ci «noi». Cuvîntul lui cel mai cotidian și cu atât mai mult unul neobișnuit se adăpostește în formule, cu care își atenuază personalitatea ca, de exemplu, «așa zicem noi, țărani» sau «așa sîntem noi, țărani». Mai tot timpul, limba lui țărănesc, cu grija lui caracteristică de a se acoperi, de a se pune sub protecția unei autorități indiscutabile, de a se scutura de orice responsabilitate, de a nu-și îngădui nici o laudă personală, practică de preferință indicarea autorității colective sub forma bine cunoscută a referințelor

« vorba ceea », « vorba ăluia » sau « vorba vine ». Observațiile satirice, pe care le face el, invocă o doctrină orală, nepusă de nimeni la îndoială și care își asumă forma zicerilor sau zicalilor, a proverbelor, anecdotelor etc.

Toate aceste forme compun împreună o adevărată doctrină, nebuloasă ca origini și născută, pe temeiul oralității ei, « povestea vorbei ». Născută de neștiutorii de carte de altădată, expresia a fost apoi însușită și de imitatorii culții al stilului popular.

Dar fixitatea datelor de muncă și de viață, imuabilitatea convențiilor și practicilor unanime, în care individul se refugiază, rigiditatea corpului de doctrină, care servește în orice împrejurare de referință vieții personale, au dat naștere în planul creației unor forme literare fixe. În timp ce literatura cultă nu stabilește reguli de nclinit decât genurilor minore (sonet, gazel, rondel, vilanelă etc.), iar muzica nu impune rigiditatea formei decât genurilor majore (simfonie, sonată etc.), literatura populară rămâne fermă în amândouă cazurile.

Astfel, basmul, oricât de nouă l-ar fi arta spunerii, curge între malurile unei albie milenare. Această albie i se constituie din mărginiri formale, care dau identitatea speței în ciuda diversității exemplarelor. Procedee nenumărate asigură fixitatea speței: formule de începerea poveștii (« A fost o dată ca niciodată, când se potcoveau puricii . . »), al căror rost e să proiecteze imediat pe ascultătorii într-un univers de fantezie pură; formule de tranziție (« Un tăciune și-un cărbune . . »), aluzie la vatra pe jumătate stinsă, în jurul căreia picotesc ascultătorii, pentru ca povestitorul să-l înștălească malitios că basmul nu s-a terminat (« că poveste mult mai este »); și formule finale (« Și-am încălecat pe-o sa și v-am spus povestea așa »), în care vorba « așa » subliniază felul lui al povestirii, adică aportul oral de povestitor la vechimea basmului, iar « șeaua » este simbolul călărețului haiduc care, în vremea de demult, își petrecea noaptea în cîte un sat, povestind minunății de pe tărîmuri cunoscute numai de el. În sfîrșit, la asemenea formule neschimbate se adăugă un număr de alte fixități ca situații și personaje tipice, răpiri, lupte, peripeții, Făt-Frumos, Vrăciul, Balaurul, Ileana Cosânzeana, Moșul, Baba, Mama Pădurii, Împăratul Roșu, Împăratul Verde etc. .

Nici cîntecul liric nu e lipsit de o anumită canonicitate. Treceînd peste grupurile de cîte două sau trei versuri care, în doine și balade, fac înconjurul țării și își adaugă pe drum alte versuri împrumutate de la alte balade, numai vorbele « foaie verde », cu care începe cîntecul popular, au o adîncă statornicie și semnificație. Frunza verde a fost primul instrument muzical, pe care ciobanul, tînjind după căminul său « mindra » lui, l-a avut la îndemînă: el doar o pune pe limbă și începea să sufle în voia dorului. Ciobanul român « a cîntat », « a zis », din frunza verde înainte să cînte din fluer, din trișcă sau din cimpoi. « Foaie verde de mesteacăn, de fag, de soc etc », fiecare frunză vibra particular după particularitatea sentimentului de exprimată: deși aparent absurd, « foaie verde lemn uscat » (în realitate, metaforă turburătoare !) a ajuns ea însăși să devină pînă la urmă formula inițială de cîntec popular.

Dar valorile fixe ale creațiilor folclorice sînt mult mai numeroase. Ne mărginim la acestea, fiindcă deocamdată nu enumerarea lor ne reține, ci înfrînarea. Avînd puterea de a-și supune geniul creator al poetului popular, stilul și structura acestor

fixități semnifică autoritatea colectivă, cu care sufletul țărănesc se acopere instinctiv; ele semnifică totodată doctrina rigidă, a cărei invariabilitate transpare din forma, nvariabilă ea însăși, a proverbelor și a zicalilor, care o exprimă; ele fac corp, pe de altă parte, cu neînfrînta disciplină, care comandă muncile și ordinea cosmică a vieții cîmpenești; în sfîrșit, ele sînt componentele formale și expresia unei concepții literare clasice. Etic și estetic, folclorul este clasicismul neștiutorilor de carte de odinioară, primul clasicism românesc.

Caracterul specific al grupului uman, care l-a produs, a făcut din tehnica și efectele lui artistice adevărate sume spirituale. Din acest punct de vedere, folclorul vestimentar și domestic este deosebit de semnificativ. O față, o velină, un ulcior sau un ou încondeiat de pești, oricare le-ar fi regiunea de proveniență, își trădează stilul comun prin aceeași ornamentație geometrică. Acul, spata de țesut ca și pana muată în ceață topită nu pot nici instrumental, datorită caracteristicilor proprii de uhelte primitive, nici conceptual, datorită conformației optice a țărâncii lucrătoare, să contureze analitic motivele de ornamentație. Unde ne-am aștepta să vedem o floare, apare acolo numai ideea de floare; acolo, unde, analitic și concret, găsim în realitate un contur particular, iată că apare linia unanimității, care își subsumează particularitățile pînă la dispariția lor.

Viziunea geometrică a ornamentisticii populare reprezintă ideea de sumă sau, cu alt cuvînt, de supraindividualitate. Aceasta e poate însăși estetica spațiului carpatodunărean în care, de pe creasta unei coline sau a unui munte, ochiul privitorului nu distinge decât imagini colective ca geometriea grădinilor, lanurilor și a pădurilor.

După cum s-a putut vedea, folclorul literar dovedește aceeași percepție supra individuală a realității. Povestirea evenimentelor, transmise oral de tradiția populară sau redate în scris de autori culți, se preocupă mai cu seamă să pună în vedere « legea » comună, adică linia de conduită a societății. Etică, socială sau cosmică, legea hotărăște soarta eroiului popular, după cum se abate de la ea sau i se conformează. Astfel că folclorul literar formează împreună cu folclorul manual o indeructibilă unitate stilistică, expresie puternică a geometriei morale, ce caracterizează spiritul creator popular.

Dar aceeași estetică e de observat în domeniul cult al artei românești. Pe lîngă motivele și temele, pe care Eminescu, Enescu și Brîncuși, artiști neîndoielnic universali, le iau direct din folclor, artistul român, oricare l-ar fi numele, aspiră la stări de lucruri de o ordine superioară existenței individuale. Poeții noștri, de la Eminescu pînă la Al. Philippide, cuprinzînd între ei pe Macedonski, Goga, Bacovia, Arghezi, Blaga, Barbu și toți ceilalți, care au avut la noi un glas propriu, manifestă cu toți aceeași tendință de a-și depăși circumstanța personală. Cît despre prozatori, de exemplu la Sadoveanu, aceeași voință de transcendere lucrează cu atît forță, încît durerea simțită de omul conștient de scurtămia vieții lui terestre se risipește în contemplarea formelor generice și eterne ale universului.

Resorbția constantă a individului fie în colectivitatea socială, fie în evocarea aspectelor cosmice ale naturii, mișcare manifestă în folclor ca și în arta românească de tip cult, ajută să se înțeleagă deplin că sensul culturii române întregi este însuși sensul clasicismului, formula artistică proprie firii omenești carpatodunărean. Și această sumă estetică transpare de asemenea în nenumărate feluri din concepția

noastră actuală, socialistă, a creației artistice, fiind imaginea eternă a caracterului nostru național.

Pe temeiul clasicității culturii participăm noi, românii, la sfera culturii universale, literatura zisă universală înseamnă pentru noi decît o sumă de literaturi naționale sau «paralele» (după expresia domnului Jan Bloinski), fie ale unor țări oricît de mici. Considerabilă sau nu, întinderea geografică nici nu împiedică și nici nu favorizează producerea acelor valori, care fac o țară să contribuie la sinteza spirituală a lumii. A crede că Shakespeare n-a putut exprima decît cultura glorioasă a Angliei britanice (nu s-a mers pînă la a se pune acest geniu universal în dependență de puterea flotei engleze?) sau, dimpotrivă, că un Goethe portugalez ori albanez ar fi de neconceput, este o idee perfect arbitrară. Florența, cetate medievală și nu imperiu, a produs pe Dante cu mult înainte să-și fi impus bogăția materială regiilor Franței; o biată palmă de pămînt, mîncată și aceea de vorăcițea mării, cum era pe vremuri Olanda, a dat lumii totuși pe Rembrandt; iar Hellada, ea însăși, nu era mai întinsă, pe cînd filozofa Socrate însoțit de Platon și sculpta Praxitel.

Prima formă, așadar, de participare a unei țări la ceea ce numim literatură universală este originalitatea națională, care nu stă în nici un raport cu întinderea teritoriului ei. Dar există un factor de adăos în vederea universalizării oricărei literaturi: este aspirația la «spiritul timpului», mișcare tot atît de necesară, care, nu lipsește mai ales culturii române contemporane. Și în legătură atît cu clasicismul ei, cît și cu atmosfera de epocă, de moment actual al literaturilor occidental-europene, se poate observa că unii scriitori contemporani se arată destul de dezabuzăți de aspectele clasicismului, ca limpezimea expresiei și conținutul umanist.

Cel puțin în privința exprimării, înțelegînd prin artă clasică arta la înțelegerea că mai multora, acești scriitori practică formule artistice, oarecum oraculare, dacă nu de-a dreptul îninteligibile. Paradoxul situației e cu atît mai pronunțat, cu cît ezoterismul literar contemporan coincide chiar cu influența tehnicii moderne de difuzare a culturii, despre puterea căreia a vorbit domnul Pierre de Boisdeffre.

Sînt și pe la noi scriitori de aceștia, care, aspirînd numai la atmosfera de epocă, dacă nu cumva e mai bine zis atmosferă de moment — s-ar spune — nu au nevoie de un public. Exceptînd cazurile frivole de imitație modistică, noi nu-i descurajăm. Convingerea că un scriitor nu poate să se abstragă nici țării, în care trăiește, nici aerului epocii, pe care îl respiră, este atît de puternică, încît le așteptăm cu încredere devenirea, fiind bine știut că experiențele cele mai extravagante au fost totdeauna pînă la urmă făcute artiști de reîmprosptare al clasicismului. Și puterea de a regenera formele creației firești va fi cu atît mai efectuală, cu cît se va întoarce de mai departe la expresia larg socială a clasicismului. Așa devin modernității de azi clasici de mîine, după felul cum clasicii de azi au fost la timpul lor modernii de ieri.

COMES

VARȘOVIA 1966

DAN HĂULICĂ

Critică și sinteză

A zecea dintre muze — cum o numea Voltaire, critica rămîne încă, în ochii multor autori, un solimproductiv, de rudă călătoare și săracă. Și totuși ea, această rudă săracă, ne face accesibilă — ordonînd-o coerent — comora de bogății fabuloase, muzeul imaginii care-i literatura mondială.

Iată, la colocviul de la Varșovia, voind să demonstreze fără putință de tăgadă nevoia criticii — vinovată de a nu impune la timp valorile — cineva s-a gîndit să alcătuiască o listă a marilor scriitori care n-au fost, în secolul nostru, răsplătiți cu premiul Nobel. Erau, în acel catalog, nume care constelează îndubitabil firmamentul literelor, începînd cu Tolstoi uriașul, și continuînd cu Strindberg, Proust, Kafka, Joyce, Musil, Rilke, Apollinaire sau Brecht. Sarcastic expusă, aproape fără comentarii, lista avea aerul unui *memento* umilitor, într-o adunare largă de critici, reușiți să discute probleme ambițioase. Și totuși — s-a răspuns cu drept cuvînt — dacă meditam mai atent, vedem că aceste lacune, în loc să ne îndemne la o expiație colectivă, sînt relevante, ele înseși, doar într-un context care probează puterea și utilitatea criticii. Acum o sută cinci zeci de ani n-ar fi fost de gîndit nici instituția care e Premiul Nobel și nici conștiința de unitate, la scară mondială, care-i legitimează funcționarea. Or, această conștiință, această disponibilitate pentru valori din zone tot mai vaste, s-a născut, în mare măsură, — de ce am uita? — și prin osîrda criticilor: de la Madame de Staël și August Wilhelm Schlegel, din zorii veacului trecut, pînă astăzi.

Dar a întrebunța conștient trecutul artistic al lumii, ca un factor de unitate, înseamnă a făptui creator, nu a rămîne la gesturile de inventar epigonic. Cînd, în antichitate, împăratul Hadrianus reușea muzeul, pe domeniile vilei sale de la Tibur, monumente celebre pe care le admirase în Grecia sau în Egipt, cînd construnea pentru a doua oară canalul de la Canope, de la templul lui Serapis, sau Stoa Poikile din Atena — el omagia, desigur, un trecut ilustru; dar înscrisa în același timp, fără să vrea, mărturia irezistibilă a unei epoci de rafinament arhaizant și dezechilibrat, de precară creație. Nu de acest fel, al reconstituirii muzeale reprezentînd un gest pasiv, un simptom de gust erudit și exsangv — este muzeul imaginii care trăiește în cugetele contemporane. Malraux a subliniat apăsător înțelesul activ, de lume înedit și energic articulată, pe care-l are realitatea prestigioasă a muzeului imaginii: constituit prin

* Cum ideile intervenției de față au fost expuse la colocviul de la Varșovia în chipul unei împoziții libere, redactarea de aici — care nu vrea să fie simpla transcripție a unei stenograme —, comportă inevitabil deosebiri și adăosuri față de forma dezvoltată acolo.

opțiuni pregnante și implicind revelații acute, el este altceva — mai puțin, dar și mai mult — decât suma înertă a moștenirii trecutului.

Istoricește, *Biblioteca* — vreau să spun efortul de a inventaria amplu literatura, de a-i sistematiza repertoriul — s-a născut ca și monumentele de la Villa Adriana, mai sus pomenite, tot ca reflex al unui anume deficit creator. Era în zodia edecismului alexandrin, trecuse vîrsta sublimă a marilor zboruri, a creațiilor coepitotice, acum învățații vorbeau, minor și domestic, despre «colivia Muzeilor». Cît timp fusese esențialmente orală — de la recitățile epopeilor homerice pînă la spectacolele tragice și plină la Herodot — care-și citea, în public, și el *Istoriile* — poezia se revărsa grandios și spontan. Epuzate vescurile marilor descoperiri creatoare, ale tumulturilor rapsodice, poezia se rînduia acum printre pensionarii studiilor și enciclopedicului *Museion* — organizat de Ptolemei să adăpostească 700.000 de volume, dar și nu știu cîte alte curiozități ori rare spețe animale. Începuse regimul literaturii, constituită suveran, codificată erudit, a scrierilor care-și ajunge silei.

Însă nimic nu poate fi mai periculos, pentru creație, decât această *instituționalizare* pedantă a literaturii. Dacă vișim o Bibliopolis a universalei comunicări literare, ea trebuie să fie altfel decât un clădir cu nesfîrșit de numeroase compartimente. Știu că în organizările lumii helenistice, unii cercetători moderni disting o «religare» a vieții spirituale, care ar anticipa tehnicismul epocii contemporane. Dar cred că Muzeul imaginar al literaturii trebuie să tîndă spre un alt soi de randament intelectual, spre o eficacitate mai adîncă; el nu e fapta unor tehnicieni ai inventarului descriptiv, el trebuie să pregătească gestul suflătesc din care se va arcul spre viitor, cu putere organică, de uriașă metaforă; bolta unei noi sinteze colective. Aceasta mi se pare singura mare vocație a criticii; să fie un mortăru indestructibil în edificiul civilizațiilor.

Vă amintesc, într-o pagină cunoscută a lui Victor Hugo, un cleric din secolul XV cîntărea din ochi o carte recent leasă din teasurile tiparului — erau anii eroici ai tipografiei — și apoi turnul venerabil al Catedralei Notre Dame: «Ce tîner celă», — profetizează el — «Le Livre tuer la Cathédrale». Cartea, așadar, instrument de disperseune multiple individuală, va răpune arca gigantică a unității — și unității — colective. O dezvoltare spirituală de cîteva secole, în sens individualist, a făcut nu o dată din critică un instrument de simplă eroziune, opus marilor elanuri constructive. Dar așa cum Cartea — pentru a folosi mai departe antiteza hugoliană — trebuie să devină ea însăși asemenea Catedralei pe care a înlocuit-o — o vastă năvălă vibrantă, conținînd suflul și visurile ostil — critica, la rîndul ei, se cere înțeleasă ca un amplu instrument de integrare sintetică. Nu trebuie puterea coagulantă a marilor sinteze, aceea care a creat marile *stiluri*, de ireductibilă organizată. *Sinteză* nu în sensul mai exterior, de *syncretism* al artelor, ci într-un sens mult mai fertil, de comuniune, pe dinăuntru, cu ființa adîncă a unei epoci, a unor colectivități robust articulate.

Se poate critica considera, așadar, un *technicien* — cum le place unora să declare? Un tehnician al recepțiilor opere de artă? Bineînțeles, epoca actuală îl reclamă o fermă precizie a gândirii și o rigoare modernă a termenilor. Sub acest raport, însăși *critica* de artist vădește astăzi, în textele lui Michel Butor, de exemplu, o aplicație descriptivă nu lipsită de anume asprime — care e foarte departe de promenada capricios diletanțant din foiletoanele critice de acum aproape un veac — ale unui scriitor precum Anatole France. Însă riguroasă alunecă ușor în pedanterie, cînd se contaminează cu orgoliul de a etaja abundent o metodologie ostentativă. Și din ambia de a fi prea sistematică, estetica devine simplu nomenclativă, încurcîndu-se în fictive complicații terminologice. La un congres internațional, l-am ascultat pe un confrate elvețian — foarte coerent de altminteri — care se silea să ne convingă de necesitatea unei noi discipline, botezată *ortologia* (ceea ce suna cam în felul *pomologiei* — în loc de săn-

tosul *pomdrit* — invenția persiflată cîndva de Eminescu). Să ne recomandăm o eficientă precizie a termenilor, desigur: dar utilizați cu libertatea de spirit a marilor poezi, care pot asuma o știință foarte incinsă (Valéry sau Eliot, spre exemplu), fără să devină victimele datoriei meschine de a demonstra o metodă. Criticul mare nu aplică metode, ci le *implică*, în cercetarea sa. Dignitatea criticii nu poate veni din simetrizarea a buzivă a unor domenii distincte — artă și cibernetică, artă și structurile limbajului etc.; ci din puterea lăuntrică de a depăși disparitatea unei epoci fărîmîtate analitic.

Sînt prea mulți critici — parcă ar spune cîteodată, amestec, publicul. Într-adevăr, cînd buful Vasari luase condeiul ca să compună cu devoțiune *Viețile pictorilor*, el era unul, și artiștii despre care scria erau o sută. Astăzi — mi se plîngea cu haz, în Italia, un cunoscut regizor de film — lucrurile stau mai degrabă invers: în jurul unui artist care vrea să lucreze efectiv, se afează o sută de critici, și el își dă greu seama cum ar putea mulțumi această gîntă zgometoasă, iritabilă și chiar nițel fantastă. Simplifica lucrurile cu bună știință, se înțelege. Îngroșă puțin liniile, pentru a face mai sesizantă comparația; dacă în veacurile de demult critica era implicată în creație, subordonată ei — azi proliferază independent și trufă. Dar nu strictul aspect statistic este în cauză: cînd se produce, impresia de *prea mult* nu vine din numărul prea mare al criticilor, ci mai ales din ineficacitatea ambigiei lor: din orgoliul unei autonomii care e doar impațență analitică, dezabuzată. După o veche distincție saint-simoniană, există epoci *critică* și epoci *organice*. Cu izbînzile și tristețile ei acute, poezia modernă va fi tot o epocă *critică*, dominată de nerăbdarea disociativă a unui cerebralism nervos. Să aspirăm întens — e timpul — spre coeziunea și puterea calmă a unei epoci *organice*.

E implicată, în gestul critic, o putere de a afirma, de care ne îndoiim uneori sau chiar ne speriem. Îl preferăm cochetăria unei «lucidități» care n-are alt curaj decât acela de a «demitiza» cu orice preț, fie și cu riscul de a cădea în cea mai categorică facilitate. Dar nu-i nici o mîndrie, pentru critic, să se joace astfel, nihilist și foarte previzibil, să semene cu un soi de Săturîn hilar, de felul ipochimenului pe care l-a închipuit Queneau. Investitura criticului e mai înaltă, «luciditatea» spre care este el chemat nu se poate reduce la un *alibi* responsabil, la o petrecere sarcastică a inteligenței. E luciditatea care se integrează într-o trăire mai vast sincronică, dobîndind puterea nu de a demitiza stereotip, ci tocmai de a zămisli mituri: scoțînd ideea — vreau să spun — din faza nerăbdării disociative, a obsesiei polemice și a agitației ingenioase, făcînd din ea, în schimb, o ființă ineputabil cuprinzătoare și în același timp concretă: transformînd dialectica inteligenței într-o mișcare grandioasă epică.

A ne cufunda astfel, în zonele adînci de unde poate izvorî ființa unor mari plămînduri colective, e cu atît mai important, cu cît epoca noastră vede apărînd cu însemnă «mituri» de tip *mass media* — creațiuni de speță foarte indolentă, alimentate nu o dată de nevoi curente publicitare. A face temei de mîndrie din presiunea acestor produse publicitare — care-i, în fond, o servitute a epocii moderne — a mări pînă la dimensiunea unui perete întreg — cum procedeau americanul Roy Lichtenstein — iefine imagini de comics, de bandă desenată, reproducînd pînă și urma rasturului tipografic, nu înseamnă a «monumentaliza» cotidianul — cum pretind unii critici — ci, dimpotrivă, înseamnă a aservi mai adînc omul, a-l supune și mai explicit tehnicilor vulgare de publicitate.

«Poporul încă nu e cu noi» — sună o cunoscută formulare a lui Klee, care exprimă nostalgia unor mari artiști ai secolului. Un nou acord, mai adînc, între artatul modern și mase, ne cere să depășim unele prejudecăți ale veacului trecut, dar cu atenție mereu vie pentru valoarea *cultivativă* a mijloacelor întrebuințate. Multimele trebuie angajate în fapta artistică, în primul rînd pe căile obiective cele mai eficace, printre urbanism și prin însăși proiecția formelor, la nivelul producției industriale. Asta ruinează individualismul tradițional, asta introduce un factor de *reproducibilitate mecanică* în miezul

însuși al criteriilor estetice, obligînd la o nouă considerare a raporturilor dintre unic și serial, în creația artistică. S-a deschis, pentru estetică, posibilitatea de a valorifica elementul de repetibilitate din creație; s-a deschis posibilitatea de a înțelege *arta modernă ca artă populară*. Pentru că serialitatea uniformă de tip industrial nu-i singura alternativă care stă în fața creației moderne: arta folclorică este de asemeni o artă a seriilor deschise, nu a obiectului unic, care comportă, însă, o decantare milenară, o definiție tot mai epurată, colectiv verificată în timp. A înțelege repetibilul — implicat în atâtea mijloace moderne — nu ca o abolire a *calitativului*, ci ca o simplă renunțare la subiectivitatea individualistă — iată sensuri la care ne poate face să meditam experiența artei folclorice. Anonimatul ei sublim l-a putut oferi lui Brâncuși exemplul unei arte geometrice, transparent obiective, făcută din dispreț pentru supralicitările individualismului — și, în același timp, misterios ireductibilă, evitînd suveran monotonía serialității industriale.

Dar prin Brâncuși sîntem în centrul unei problematice pe care aș numi-o *clasicizarea exotului*. Iată, *exotic* pentru experiența constituită european, a sculpturii — acest artist, cu rădăcini temelnice în zone străvechi populare, a fondat, într-un chip esențialmente nou, *clasicismul*. « Tu ai schimbat anticul în modern », îi spusese Henri Rousseau Vameșul. « Tu ai schimbat exotul în cel mai pur clasicism al secolului » — l-ar fi putut spune.

Într-o astfel de perspectivă teoretică, acordată unor nevoi acut moderne, — și nu dintr-un romantism pitoresc — vorbim adesea, în România, despre dimensiunea *specific națională* a unor mari creatori contemporani. Noi nu ne găsim în fața unei opțiuni de tipul dilemei care-i despărțea pe slavofili și pe europעיști, în Rusia secolului al XIX-lea, opțiunea noastră e mai largă, nu se mișcă între termenii unei asemenea dihotomii: nu « Europa sau tradiția națională », ci « Europa asimilată conform tradiției naționale ». Și asta, bineînțeles, e doar un fel de a vorbi — pentru că Europa însăși e astăzi un fragment dintr-o confruntare infinit mai largă. Ca și Picasso, dar în alt fel — Brâncuși, așa de deosebit de arta neagră — a devenit, cu toate acestea, el însuși, tocmai în contextul artistic din jurul anului 1907, cînd pe firmamentul vieții artistice pariziene se produsese explozia acelei revelații care a fost sculptura neagră. Prin *ricochet*, această experiență insolită scotea la iveală *țărănul român* din sufletul lui Brâncuși.

Iată de ce valoarea universală nu-i compatibilă, în ochii noștri, decît cu o bogată dezvoltare a originalității naționale. E un punct de vedere larg îmbrățișat la noi, de specialiști și de opinia publică: adevărul internaționalism presupune o comunicare spirituală în care se adăunează autentice bogății culturale, nu moduri multiple de indigență. Literatura românească, de pildă, nu uită că a dat literaturii europene din acest secol scriitori ca Ionesco, Tzara, Benjamin Fondane, și alții nu încă atît de cunoscuți, dar meritînd, poate, a fi mai cunoscuți — precum Lucian Blaga, tradus pînă acum doar sporadic, ca filosof al stilului, în Italia. Avem, deci, destule motive, să îmbrățișăm cu legitimă responsabilitate problemele comune ale artei europene; nu gîndindu-le în opoziție cu nevoile dezvoltării naționale, ci *asumîndu-le* original, într-o strînsă, inextricabilă alianță de particular și general. Nu vom uita niciodată ceea ce am dat și nici ceea ce *datorăm* artei europene; unitatea culturii universale ne apare zămislindu-se tocmai într-un astfel de circuit neîntrerupt, nu în eprubetele unui voluntarism de firave rețete preuzumioase. Cerul universalității nu e un vid monoton, nemurirea ar fi dezolantă fără contradicțiile care dau accent particular și diversitate. Într-o năvelă extraordinară, Jorge Luis Borges imaginează o astfel de lume, care a devenit inertă, fiindcă a bătut dintr-un izvor care egalizează totul, într-o indiferență absolută. Tulburătoare și insolită imagine, pe care nu pot nici cum s-o uit — Homer, care a uitat cine este și ce limbă vorbește, nu mai e decît o tristă umbră abrutizată!

RAINER MARIA RILKE

Înainte a unei ploii de vară

Deodată-n parc tot verdele frumos
Pierdu ceva, dar nu știi ce: culoare?
Simți că se-apropie de goam, sfios,
Un suflu, fără preget, și cîntare

Puternică răsună din dumbledă:
Un Hieronimus parcă-n ierbi a mas;
Atîta singuratecă zăbovă
și rîvnă urcă șuvoind din glas;

cum umple sala! Și-s pereții goi;
Tablaurile-încet ne-au părăsit;
De vocea noastră parcă se ferece...

Iar pe tapetul stîns, îngulbenit,
luminii de-amurg neclare se-oglesc...
Copii, ce teamă strecurau atunci în noi!...

19

Lumea-și preschimbă-n zbor firea-n
Cum norul se cîrne
Dar crește desăvîșirea-n
Vechi albiu eterne.

Peste ceea ce clatină zarea
Dezleat se respiră
Largă, înția cîntare
Zieșc glas de lîră.

Nu-i duminică durerea,
Nu-i bucheră iubirea l.,..
Ce ne goneste în moarte

Nu ne dăruie știrea.
Doar cîntecul dă izbăvirea:
sărbătoresc să ne poarte!

La 40 de ani de la moartea poetului.

Curtezana

Un soare venețian preface-n aur
Mai pletele, încununind alene
Splendori de alchimist; part largi sprâncene
Aidoma cu niște punți și gene

Ce-îndrămă spre cumplitul plaur
Al pleoapelor în tainică mișcare;
Legate de canale, duc spre mare,
Se-înalță, cad ori se preschimbă-n zare.

Desmierd adesea în răgaz molatec
Un cîine — cine-l vede-l pizmuește, —
Cu mina mea, nicicînd de jar scrumită,

Scump inelată, n farmec odihnește.
Iar prinși de stirpă veche pier zănatec, —
Sfîrșind răpuși de buza-mi otrăvită.

Sonetul XVII

În ce ferice grădini, cu pururi ădatele coame
De arbori, pe ce gingășii de lujer golaș
rădesc ale mingierii ciudatele poame,
mustind? Sînt poate-n sărmanul plai nevoias

al mizeriei tale! Uimit ești de vrajă!
De prea bogatele bnoabe rămii uluit:
neatînsă-i nespusa, frageda coajă;
Nici păsări, nici viermi nu te-au gelozit

luindu-ți 'nainte! Oare-n pami îngeri învie?
De blînzii grădinarii tainici grîjiți,
rodind pentru noi, rude făr' să ne fie?...

N-am izbutit noi, umbrele, semnele serii,
seci și coșți prea devreme, prea-n pripă-oșliți,
să turburăm oare cumpăna verii?

Sonetul XX

Doamne, spune-mi tu, ce să-ți hărăzesc?
Făpturiu auz tu i-ai dăruit. —
Zi de primăvară... cum îmi amintesc...
Și-un cal în Rusia... trece-n asfințit.

Murgul venea ne-nsoțit dintr-un sat.
Prinse de-un țărui, frîngii mai tira —
se vraise noaptea pe cîmpuri uitat.
Ah! bucele coamei cum le mai sbatea!

Scuturînd grumazul într-un ritm sprînșar
în galop pornea piedici tîrlind, —
dar svînceau izvoare-n sînge de-armăsar!

Avea simțea spații lunecînd:
necheza, sorbea un văzduh divin,
chip închis în el: Tîe și-l închin.

Sonetul XXI

Înimă, cîntă-mi acele grădini necunoscută,
Clare, de neatinș, în butelii închise,
roze de Isphan ori Șiraz; apele mute
cîntă-le-n slava neasemuitelor vise.

Înimă, nu-ți sînt străine, vădește-o! Grădiesc
despre tine, bogat pîrguite smochine,
adieri ce parcă prind chip, ție-ți zîmbesc
printre crengile-n floare crescînd către tine.

Să renunți te ferește, ai cade-n greșcoală,
pentru că hotărît-ai, miez înseamnă: a fi!
Ca un fir de mătase te strecoară-n urzeală!

Lăuntric izvod, roi de străfunduri încheagă
— Chiar din viața durerii clipe de-ar închipui, —
Parte fiind, țesătura slăvind-o întregă!

Fără de preget...

Fără de preget, chiar de știm priveriștea iubirii.
Și țîntirîmul cel mărunț cu nume care plîng.
Și groaznicul abis a-toate mut în care alții
Sfîrșesc: fără de preget mergem amîndoi
Afară spre copaci bătrîni; fără de preget
Întîrziem, loc printră flori afind, în fața cerului.

În românește de N. ARGINTESCU-AMZA

AVENTURĂ ÎN COTIDIAN

3 povestiri

Trei povestiri diferite de trei autori diferiți, și totuși există o legătură între ele (pe lângă aceea care leagă toate lucrurile între ele); nu este vorba de căutarea inocenței pierdute și de cucerirea purității, ci de raportul om-societate (sau dacă vreți, om-omani), care o preocupă în egală măsură pe scriitoarea engleză Doris Lessing și pe americanii Jack Kerouac și John Updike. De fapt, în această constă deosebirea calitativă dintre generația anebelică și cea contemporană. Experimentalismul, chiar când este manifest — în speță în poezie — nu este decât epigonism în comparație cu experiențele din primii treizeci de ani ai secolului nostru. Scriitorii tineri sînt preocupați — probabil și din pricina secolului produs de război — mai mult de om ca ființă socială, de integrarea lui în cadrul comunității, de locul său printre semenii. Între povestirea lui John Updike și cea semnată de Doris Lessing se pot trasa coordonate comune, deși este vădit faptul că nici unul nu este tribut ar celui alt: o anumită concepție comună despre viață este și firesc și dea rezultate apropiate. Dacă în cazul prozatoarei britanice simțim antagonismul pe care îl nutrește pentru mama eroului și nu ne scapă senzația la adresa educației britanice, Updike este absolut de orice fel de mulțime în zugrăvirea personajelor sale. Eroi celor doi încearcă să se împacă cu sine, cu o poziție de mijloc » în care se află, cu limitările condiției umane; ei sînt sceptici.

Kerouac se luptă și el cu lumea, pentru integrare, altă direct cît și prin eroii săi, dar necesitatea unei soluții imediate îl aruncă dincolo, în brațele fie ale « antecedentalismului », la lumii subpămîntine lipsite de orice perspectivă de salvare (Subteronii), fie ale transcendentalismului, în care eroii sînt liberi de societate și liberi de complexe, gata să absoarbă mîreția naturii; drumul fără nici o pîntă anume este, în cazul lui Kerouac, cel care înlesnește comuniunea om-natură pînă la contopire.

■ DORIS LESSING

Prin tunel

În drum spre plajă, în prima dimineață de vacanță, băiatul se opri la o cotitură a drumului și privi în jos la golful sălbatic și stîncos și apoi la plaja ticsită de vizitatori, care-i era atât de familiară din ceilalți ani. Maică-sa mergea în față, ținînd într-o mînă o sacoșă vîrgată. Celălalt braț, așa cum îl legăna alene, apărea foarte alb în soare. Băiatul privi brațul alb, gol, și-și întoarse ochii, cu o înfruntare, înțîi către golf și apoi din nou spre maică-sa. Simțind că nu-l are alături, femeia se întoarse: — Ah, acolo erai, Jerry! O clipă se arătă enervată, apoi îi zîmbi. N-ar fi mai bine să vii cu mine, dragule? Sau preferi...

Și înfruntă sprințele, întrebîndu-se, preocupată: oare ce-o fi vrînd băiatul, ce dorințe tainice l-or fi măcinînd, la care ea nu se gîndise niciodată, fie de prea multă treabă, fie din neatenție. Băiatul îi cunoștea bine zîmbetul acela îngrijorat, ca un soi de scuza. Se căi și veni în fugă după ea. Dar pe cînd alerga, mai aruncă o privire peste umăr, spre golful sălbatic; și întreaga dimineață, în timp ce se juca pe plajă, în siguranță, se gîndi la golf.

A doua zi dimineață, la ora obișnuită a înțotului și băii de soare, maică-sa îi spuse:

— Jerry, te-ai plictisit de plaja asta? Ți-ar plăcea să mergi în altă parte? — O, nu, îi răspunde fără să sovie, zîmbindu-i sub impulsul celui alături inevitabil sentiment de căință care se confunda cu un fel de cavalierism.

Totuși, în timp ce cobora alături de ea, lăsa fără voce să-i spacă:

— Aș vrea numai să arunc o privire la stîncile acelea de acolo.

Mama cîmpăni idee. Golful arăta sălbatic și nu se vedea țipenie de om, totuși îi răspunde:

— Bine, Jerry. Și cînd te-ai săturat, vino pe plaja mare, sau du-te direct la vilă, cum crezi.

Ea porni mai departe, legănîndu-și brațul gol, acum ușor înroșit de soarele de ieri. Iar băiatul, gata să alerge din nou spre maică-sa, pentru că nu-l răbda inima s-o lase singură, rămase totuși locului, femeia continuă să chibzuiescă. « Firește, e destul de mare ca să fie în siguranță și fără mine. L-am ținut prea strîns? Nu trebuie să se simtă obligat să stea tot timpul cu mine. Trebuie să fiu atentă ».

Era singurul copil, de unsprezece ani. Ea era văduvă. Luase hotărîrea să nu fie nici prea posesivă, nici prea indiferentă. Frământată de întrebări, se duse să-și facă plaja. Iar Jerry, în momentul în care o zări pe maică-sa pe faleză, începu să se lase pe coborîșul povîrnit al golfului. De unde se găsea el, cocoțat printre stînci roșietice, golful părea un căuș în care jecau unde verzi-albastrii, tîvite cu alb. Pe măsură ce se lăsa mai jos putu vedea marea risipindu-se printre istmuri strîmte și insule de stîncă dură, tăioasă, iar suprafața valurilor și clipocindă a apei schimba nuanțe de purpură și albastru închis. În cele din urmă, în timp ce aluneca sau se lăsa tirîș pe ultimii țîvți

metri, zări creasta albă a unui val, și avansurile sfioase, limpezi, ale apei ce scaldă nisipul argintiu, iar dincolo, mai departe, un albastru compact, greu.

Înaintă alergând prin apă și începu să înnoie. Înota bine. Ajunse curînd la un petec de nisip scilpitor, așteptut cu stînci asemenea unor monstri submarini, spălați de apă și apoi intră în mare, în marea adevărată — o mare caldă străbătută de curenți reci, veniți din adîncuri, care-i biciau picioarele.

Cînd fu în deajuns de departe încît să poată vedea nu numai micul golf, ci și dincolo de promontoriul care-l despărțea de plaja mare, se lăsă în voia valurilor și o căuță din ochi pe mîică-sa. O descoperi — o pată galbenă, sub o umbrelă ca o felie de coajă de portocală. Înotă înapoi spre țărîm cu o senzație de ușurare la gîndul că mama se află pe plajă, dar în același timp, simțindu-se dintr-o dată foarte singur. Pe mîecua, unu banc, ce delimita marginea golfului de promontoriu, se aflau presărați buciți de stîncă. Mai sus, cîțiva băieți se dezbrăcău și apoi alergau desușiați aruncîndu-se de pe stînci.

Băiețușii englez înotă spre el, ținîndu-se la distanță unei aruncături de băț. Erau băieți din partea locului, cu pielea arsă de soare, arămii și vorbind o limbă pe care nu o înțelegea. Își simți întreaga făptură năpădită de dorința arzătoare de a fi printre ei, unul de-al lor. Înotă ceva mai aproape; băieții întoarseră capul și-l priviră prin pleoape îngrustate, atent, peste ochii negri. Unul dintre ei îi aruncă un surîs și-i făcu un semn cu mîna. Alții a fost deajuns. Într-o clipă se și află pe stînci, lînga ei, zmbîndu-le cu o implorare deznădăjduită. Încordată, li adresă salutul zgometos și apoi, văzîndu-l că și păstrează zîmbetul încordat, nerecipient, înțelesese că era un străin ce se rătăcise de plaja rezervată lui și-l dădău uitării. Dar el era fetic. Se afla printre băieții aceia.

Începură să se arunce, de pe un loc mai ridicat, într-o adîncitură de mare albastră, prinsă între stînci cîtușoase și aspre. După ce plonjau și ieșeau la suprafață, înotau primprejur, apoi se cățărau din nou așteptîndu-și rîndul să se arunce iar. Erau băieți voinici — lui Jerry îi păreau deosebiți bărbăți. Plonja și el iar ceilalți îi urmăriră atenți, pe urmă cînd înotă ca și-ași reia locul, se dădău la o parte. Se simțea acceptat, și se aruncă din nou, cu grăji, mîndru de el.

După cîțiva timp, cel mai mare dintre băieții își făcu vînt, se aruncă în apă, și nu se mai ivi la suprafață. Ceilalți rămăseră la locurile lor, pîndind. Jerry, văzînd că nuși mai face apariția capul cafeniu, șiroind de apă, scoase un strigăt de alarmă: băieții îl aruncă o privire rece și-i întoarseră ochii spre mare. După un răstimp lung, băiatul răsarî din partea cealaltă a unei stînci mari, negre, din drumul aerului din plămîni într-o trombă de stropi și un strigăt de triumf. Pe dată, plonja și ceilalți. Pentru o clipă, dimineața pîra toată făcută din țipete vesele de băieți; un moment mai tîrziu, aerul și apa rămăseră pustii. Dar prin albastrul compact, se desluseau forme negre zbătîndu-se, orbecînd.

Jerry plonja, trecu pe lîngă grupul de înotători sub apă, văzu înălțîndu-se în fața lui un perete înecăcut de stîncă, îl atinse și țiși la suprafață, în locul unde peretele forma o barieră joasă peste care putea privi. Nu se zărea nimeni; formele vagi ale înnotătorilor se topiseră în apă, sub el. Apoi unul și mai pe urmă altul dintre băieți se iviră la capătul cel mai îndepărtat al barierei, și Jerry înțelese că înotărea printr-o spărtură sau printr-un fel de gaură a stîncii. Plonja din nou. Prin apa foarte concentrată în sare, nu izbutea să deslusească nimic decît stîncă goală. Cînd ieși la suprafață, băieții se găseau din nou pe stîncă-trambulină, pregătindu-se să repete vitejeasca ispravă. Cuprîns de panica înfrîngerii, Jerry începu să strige din nou, în engleză: « la ertați-vă! la ertați-vă la mine! » și se porni să plescă și să se zbugheie în apă ca un cîline la îmbrăcat.

Se uită la el cu gravitate, încruntîndu-se. Cunoștea încruntarea asta. În clepele cînd se simțea neputincios și începea să se maimățarească, doar, doar o atrage atenția mîică-sii, ea îl răsplătea cu o privire asemănătoare, gravă, cercetătoare și stingherită.

Năpădit de o rușine care-l ardea, simțîndu-și pe buze un zîmbet de scuță, lipit ca o cicatrice de carne mo- să mai poată scapa nicînd, privi la grupul de băieți mari și arămii de pe stîncă, și începu să strige: *Bonjour! Merci! Au revoir! Monsieur, monsieur!* Încrîngîndu-și degetele pe după urechi și agîtîndu-le ca pe niște corbite. Apa întrupă gura; simți că se înăbușă, se lăsă la fund, ieși la suprafață. Stîncă, o clipă mai înainte încăcată de povara băieților, parea acum să se avînte din apă pe mîsură ce se ușura de greutate: aerul era despicat de trupuri care se aruncau în jos. Pe urmă stîncă rămase pustie sub arșita soarelui. Numără unu, doi, trei... La cincizeci, se înspăimîntă. Desigur că se înecau cu toții, acolo sub el, prin cavelele zidului de piatră. Cînd ajunse la o sută, privi în jur, la înălțimile golase, întrebîndu-se dacă să strige după ajutor. Începu să numere mai repede, și mai repede, ca să-i grăbească, să-i aducă mai iute la suprafață, sau să-i înecă mai iute — orice numai să scape de teroarea asta a numărărilor într-una, într-una, în pustietatea albastră a dimineții. Și apoi deodată cînd ajunse la o sută saizeci, era de dincolo de stîncă se umplu de băieți care țîneau în sus ca niște balene cafenii. Înotă și înapoi la țărîm fără să-l arunce măcar o privire.

Se cățăra din nou pe stîncă-trambulină și se așeză jos, simțîndu-i asprimea fierbinte sub pulpe. Băieții își strînsesă hainele și acum porniră în fugă de-a lungul țărîmului, spre un alt promontoriu. Pe semne că pleacă ca să scape de el. Începu să plîngă, înfîndu-și pumnii în ochi. Nu era nimeni să-l vadă, așa că își vîrsă tot amarul în plîns.

Îl se păru că trecuse o grămadă de vreme și porni să înnoie spre locul de unde o putea vedea pe mîică-sa. Da, era încă acolo, o pată galbenă sub o umbrelă portocalie. Înotă înapoi spre stîncă cea mare, se cățăra pe ea, și plonja în apa albastră, stătută, printre bolovanii cîtușoși și colțoși. Se lăsă la fund, pînă cînd atinse din nou reciful. Dar sarea îi înțepa atît de dureros ochii, încît nu putu vedea nimic.

Ieși la suprafață, înotă pînă la țărîm și se duse la vilă unde o aștepta pe mîică-sa. Peste puțin timp o văzu urcînd cărarea agale, legănîndu-și sacoașă vîrgată și brațul gol, înroșit.

— Vreau o pereche de ochelari submarini, îi spuse gîfîind, pe un ton de rugă sfîdătoare.

Ea îi aruncă o privire lungă, cercetătoare, și-i spuse degajat:

— Bine, dragă, desigur.

Dar îi trebuiau acum, acum, acum! Trebuia să-i aibă în minutul ăsta, și nu mai tîrziu. Începu s-o sîclie și s-o piseze pînă se duse cu ea la un magazin. De îndată ce îi cumpărase ochelarii, Jerry îi smulse din mîna mîică-sii de parcă se temea că-i va opri pentru ea, și o întinse în goană pe cărarea povîrînită, spre golf. Înotă pînă la bariera de stîncă, își puse ochelarii și se lăsă la fund. Presiunea apei pătrîndu-i în vidul care lîpea cauciucul de obraz și ochelarii îi luncău. Înțelese că trebuia să se apropie de baza stîncii plonjînd vertical, de la suprafață. Își fixă din nou ochelarii, de astă dată mai puternic, își umplu plămîni cu aer, și plutu cu fața în jos. Acum putea vedea. Se simțea de parcă ar fi căpătat dintr-o dată un alt set de ochi — ochi de pește cu care deslusea tot ce era transparent, și fragil și uinditor în apa cristalină.

Deodată, la șase sau șapte picioare adîncime, se afla o podes de nisip extrem de pur, de un alb strălucitor, solid și puternic încrețit de curenți. Două forme cenușii, ca două pește lunguete și rotunjite din lemn sau din tablă, înotau pe aproape. Erau pești. Îl văzu îndreptîndu-se unul spre celălalt, plutind o clipă nemicați, proiectîndu-se apoi înainte, cîrmînd într-o parte și rotîndu-se înapoi. Ca într-un dans acvatic. Deasupra lor, apa se bășica, de parcă ploua prin ea cu bănuți de argint. Și pești — miriade de peștișori miniațurali, cîț ughia, spîrgeau apa. Într-o secundă simți pe picioare o mie de atingeri ușoare. Avea senzația că înotă printr-o fulgure de argint. Stîncă cea mare pe care o străbătuseră băieții țînea brusc din nisipul alb, întunecată, împodobită ici

colo cu smocuri de alge verzi. Nu se vedea nicio spărtură. Înotă pînă la baza ei. Se ridică mereu la suprafață, își umplea pieptul cu aer, și se afunda din nou. Bîjbîia, iar și iar, la baza stîncii, pipăind-o, stringînd-o în brațe aproape, în disperată căutare a unei intrări. Și la un moment dat, agățîndu-se de peretele negru, își ridică genunchii și-și împinsese picioarele înainte, fără să mai înțîinească nici un obstacol. Găsisse spărtura.

Înși la suprafață, scormoni printre pietroalele risipite pe bariera de stîncă, pînă găsi un bolovan mare, și cu el în brațe se lăsa la fund, pe muchea recifului. Căzu, tîrît de greutate, drept pe podeaua de nisip. Tînfîndu-se strîns de ancora lui de piatră, se întoarse pe o parte și începu să cerceteze pe sub lespezea neagră, căușînd locul unde picioarele nu mai înțîineasero pîdică. Nemiș să zărească gaura. Era o despicătură neregulată, neagră, dar nu putea vedea nimic în adîncul ei. Părași ancora improvizată, se agăță cu minile de marginea spărturii și încercă să se îndese înăuntru. Pătrunse înțîi cu capul, își dădu seama că umerii nu-i încăpeau, se întoarse pe o parte și se tîrî înăuntru pînă la brîu. Nu putea vedea nimic în față. Ceva moale și viscos îi atîșne gura, zări o ciupercă neagră onduindu-se pe stîncă cenușie și îi săgetă panica. Avu viziuni de caracate, de plante carnivore. Se trase înapoi, și la ieșire, în gura tunelului zări încovrîgîndu-se un tentacul de algă marină. Atît a fost deajuns. Îeși în lumina soarelui, înotă spre tîrm și se întinse pe stîncă de pe care se aruncase. Privea în jos, în căușul albastru al apei. Știa că trebuie să răzbată prin acea cavernă sau spărtură, sau tunel, pînă în partea cealaltă.

În primul rînd, își spuse, trebuia să învețe să-și controleze respirația. Se lăsa în apă cu un alt pietrol în brațe, ca să poată cădea fără efort la fund. Începu să numere. Unu, doi, trei, Număra cu îndrîjire. Își auzea sîngele pulsîndu-i în piept. Cincizeci și unu, cincizeci și doi... Îi dorea pieptul. Lăsa pietrolul din mînă și reveni la suprafață. Soarele scăpătase. Se întoarse în goană la vilă și o găsi pe măică-sa luîndu-și cîna. Îi întrebă doar atît:

— A fost plăcut?

— Și-i răsunse:

— Da.

Toată noaptea visă numai pesteră, din stîncă scufundată în mare. A doua zi, de îndată ce îsprăvi cu gustarea de dimineață, fugi la golf.

În noaptea aceea îi curse sînge din nas. Stătuse patru ore sub apă, învîșîndu-se și-și țîna respirația, și acum era slab și ametit. Măică-sa îi spuse:

— În locul tău, n-aș forța prea mult lucrurile.

A doua zi și în următoarea, Jerry își exercă plămîinii de parcă totul, întreaga sa viață, tot viitorul și cariera lui depindeau de acest lucru. Și noaptea îi curse din nou sînge din nas, iar măică-sa stăruia să meargă a doua zi cînea la plajă. Era, un chin pentru el să piardă o zi din programul de antrenament pe care și-l impusese, dar rămase alături de ea pe plaja aceea, care acum i se părea un loc bun pentru copii mici, un loc unde măică-sa putea să zăcă în siguranță, la soare. Nu era plaja lui.

În ziua următoare nu mai ceru voie să se ducă la plaja lui. Plecă, înaintea ca măică-sa să fi avut timp să cîntărească problema complicată a ce se cuvine și ce nu se cuvine. Descoperi că ziua de odihnă îi sporisce cu zecă număratoarea cîmpelor de rezistență. Băieții aceia mari străbătuseră tunelul cît numărăse el pînă la o sută șazezi. Dar numărăse repede, pentru că se simțise speriat. Dacă ar încerca, poate că acum ar izbui și el să străbată tunelul, dar n-avea încredere de gînd să încerce. O perseverență ciudată, matură, o nerăbdare bine stăpînită, îl determinau să mai aștepte. Între timp zăcea sub apă, pe nisipul alb, presărat acum cu pietroalele pe care le adusese cu el, de sus, și studia gura tunelului. Îi cunoștea fiecare ieșitură și fiecare intrînd, atît cît îi era cu putință să vadă. Avea senzația că îi și simte pe umeri muchiile ascuțite.

La vilă, cînd măică-sa nu era pe aproape, se așeza lîngă ceas și calcula timpul de rezistență. La început nu-i veni să creadă, apoi fu mîndru să constate că-și putea țîne respirația, fără efort timp de două minute. Cuvintele „două minute”, confirmate de autoritatea sezonierului, apropiară mult perspectiva acelei aventuri care i se părea atît de necesară.

Peste vreo patru zile, într-o dimineață, măică-sa îi spuse cu un ton foarte natural că vor trebui să plece acasă. Cu o zi înainte de plecare, o va face. O va face chiar de-îrși să moară, își spuse autosufidîndu-se. Dar cu două zile înainte de data plecării — o zi de triumf în care număratoarea lui sporisce cu cincisprezece — nasul îi singera atît de rău, încît îi apucă amețea și trebuia să zăcă neputincios pe stîncă cea mare, molatică o algă marină, și privind la suvița groasă de sînge care se prelingea pe piatră și picura, încet, în mare. Era înspăimîntat. Dacă îl apucă amețea în tunel? Dacă moare acolo, prinse în cursă? Dacă — își simți capul învîrtîndu-și în soarele fierbinte, și aproape că renunță. Își spuse că o să se întoarcă acasă și o să se odihnească, și poate că vara viitoare, cînd o să fie mai mare cu un an — ei bine, atunci o să treacă și el prin spărtură.

Dar chiar după ce luă această hotărîre, sau gîndi că o luase, constată că rămăsesse în continuare pe stîncă, privind în adîncurile apei, și știu că acum, în acest moment cînd nasul abia încetase să-i mai singereze, cînd capul îi dorea încă și-i vîșia — acum, acesta era momentul cînd va încerca. Dacă n-o făcea acum, n-o s-o mai facă niciodată. Tremură de teamă că n-o s-o facă, și tremura de groază la gîndul tunelului lung, lung, din stîncă, sub mare. Chiar și în plină lumină bariera de piatră părea foarte întînsă și foarte masivă: tone de piatră atîrnau deasupra locului pe unde trebuia să treacă. Dacă o fi să moară acolo, o să zăcă pînă într-o zi — poate că abia anul viitor — băieții aceia voinici o să vrea să înoate prin tunel și or să-l găsească blocat.

Își pusese ochelarii, îi fixă, controlă vidul prin care se lîpeau de temple. Mîinile îi tremurau. Apoi alese bolovanul cel mare pe care-l putea țîne în brațe și se lăsa să luncce pe marginea stîncii pînă cînd jumătate de trup îi pătrunse în apa care-l cuprîndea în pînzele ei reci, și jumătate rămase în soarele fierbinte. Aruncă o privire spre imensitatea pustie a cerului, își umplu plămîinii o dată, de două ori, și se lăsa repede la fund, cu bolovanul în brațe. Îl lăsa din mîini și începu să numere. Se agăță de marginea spărturii și se vîrî înăuntru, răsucindu-și umerii într-o parte, așa cum își amînti că trebuia să facă, și proptindu-și picioarele ca să se împingă înainte. Cîrînd se afla în interior. În interiorul unui horn îngust de piatră, umplut cu apă cenușiu galbuie. Apa îi sălta în sus, izbindu-l de tavan. Tavanul era colțuros și îl rînea spațele. Se țîra pe mîini, — repede, repede — și-și folosea picioarele în chip de pîrghie. Se izbi cu capul de ceva: o durere ascuțită îi ameți. Cincizeci, cincizeci și unu, cincizeci și doi... Era în bezna adîncă și i se părea că apa îl strînge, cu întreaga greutate a stîncii. Șaptezeci și unu, șaptezeci și doi... Plămîinii păreau că nu fie supuși unui efort prea mare. Se simțea ca un baion umflat, pieptul îi era atît de ușor, dar capul îi zvîcnea.

Se izbîia într-una de tavanul de piatră, ascuțit și luncos în același timp. Se gînd iarăși la caracate și se întrebă dacă tunelul nu era cumva umplut cu alge în care să se împotmolească. Se împinse înaintea proptindu-se convulsiv, într-o mișcare plină de panică, își lăsa capul în jos și înțîne. Picioarele și mîinile i se mișcau în voce, ca în largul mării. Se vede că tunelul se lărgise, își spuse că ar trebui să înoate repede, dar se temu să nu se lovească la cap dacă tunelul s-ar fi îngustat din nou.

O sută, o sută unu... A devenise mai alburie. Îl învadă triumful. Plămîinii începeau să-l doară. Cîteva mișcări și va ieși afară. Număra săbăit; spuse o sută cincisprezece, și apoi, după un rîstimp lung, din nou o sută cincisprezece. În jur, apa căpătase o limpezime de cleștar verziu. Apoi, deasupra capului, văzu o crăpătură în stîncă. O rază de

soare se filtra dezvăluind masa neagră, stîncoasă a tunelului, o moluscă solitară, și întunericul de deasupra.

Era la capătul puterilor. Privi în sus, la despăcătura, de parcă ar fi fost umplută cu aer și nu cu apă, de parcă ar fi putut să-și pună gura la ea și să soarbă aer. O sută cincisprezece, se auzi spunîndu-și în cap — dar spusese asta de mult. Trebuie să se ridice în întinericimea de sus, altfel o să se înecă. Capul i se umfla, plămîinii îi plîsneau. O sută cincisprezece, o sută cincisprezece, îi boacăna în cap, și se agită sălbăt, stîncă, în întuneric, trăgîndu-se înainte, lăsînd în urmă fișia îngustă de apă luminată. Simțea că moare. Își pierduse aproape cunoștința. O durere imensă, crescîndă, îi umpluse capul, și deodată bozza explodă într-o izbucnire de lumină verde. Filinile, bijblind în față, nu mai întîlniră nimic, și picioarele, izbind în spate, îl proiectară în larg.

Se ridică la suprafață, cu fața în sus. Respira convulsiv, ca un pește. Simțea că o să se scufunde și o să se înecă: nu era în stare să înoate cei cîțiva metri, pînă la stîncă. Dar o simți, se agită de ea și începu să se cature. Căzu cu fața în jos, gîfînd. Nu vedea nimic înaintea ochilor decît un cheag negru, vîrstat de vine roșii. Se vede că-i plîsneră ochii, așa gîndi; îi simțea plini de sînge. Își smulse ochelarii și un strop roșu picură în mare. Îi sîngera nasul și sîngele îi intrase sub ochelari.

Își umplu pumnii cu apă de mare rece și sărată, și-și stropi fața. Nu știa dacă în gură simțea sînge sau apă sărată. După o vreme bălăile inimii se domoliră, ochii i se limpeziră și se ridică în picioare. La o jumătate de milă mai încolo îi văzu pe băieții din partea locului jucîndu-se și sîrînd în mare. Nu-i voia. Nu voia nimic decît să se întorcă acasă și să se culce.

Peste puțin timp, înotă la tîrm și urcă încet cîrarea spre vilă. Se trînti pe pat și adormi. Se trezi la zgomotul unor pași pe aleea de afară. Se întorcea măică-sa. Se repezi la baie, gîndind că nu trebuia să-i vadă dîrele de sînge sau de lacrimi de pe față. Ieșind din baie, o întîmpină tocmai pe cînd intra în vilă, zîmbitoare. Privirile i se luminară.

— Ai avut o dimineată plăcută? îi întrebă lăsîndu-și o clipă mîna pe umărul lui rîmen, fierbinte.

— Da, multumesc, îi răspunse.

— Ești puțin palid, și apoi, cu îngrijorare și asprime în glas: cum te-ai lovit la cap?

— M-am lovit, pur și simplu.

Îi privi atent. Era foarte încordat. Ochii aveau o lucire de gheață. Se simți cuprinsă de griji. Dar după o clipă își spuse: «Nu trebuie să mă alarmez. Nu se poate întîmpla nimic. Băiatul înotă ca un pește».

Se așezară împreună la masa de prînz.

— Mămico, îi spuse, pot sta sub apă cel puțin două sau chiar trei minute. Cuvintele izbucniră din el.

— Zău dragă! Totuși nu trebuie să exagerezi. Cred că azi n-ai mai trebui să înoti. Se pregătea să înfrunte o furtună de proteste încăpăținate, dar băiatul acceptă pe dată.

Golful nu mai prezenta acum nici o importanță.

În românește de ANTOANETA RALIAN

■ JOHN UPDIKE

Jo și vrăjitorul

În fiecare seară și ca astăzi, sîmbăta după masă, Jack îi spunea fiicei sale Jo o poveste născocită de el.

Obiceiul vechi, de cînd fatița avea doi ani, împlinea la rîndul lui, cîrînd, doi ani. Își simțea capul secuscit. Fiecare poveste nouă era o variantă nu prea îndepărtată a celeiași povestiri: o jivină mică, ce de obicei se numea Roger (Roger Peștele, Roger Veverita, Roger Jderul), avea cîte un necaz și alerga după sfaturi la o bufniță bătrînă și înțeleaptă. Bufnița îi îndruma către un vrăjitor și vrăjitorul, printr-un farmec, îi rezolva problema, cerîndu-i drept răsplată mai mulți bănuți decît avea Roger. Dar Vrăjitorul îi arăta unde putea să găsească restul de bănuți care îi lipseau. Apoi, fericit, Roger se juca un timp cu alte ființe și se întorcea acasă la mama lui, la timp ca să auză fluieratul trenului care-l aducea pe tîticu de la Boston. Jack mai povestea ce mîncau la cină și cu asta povestea se sfîrșea. Era pus la cazne grele mai ales sîmbăta cînd încerca să-și ducă la capăt povestea, deoarece Jo nu mai dormea după-amiază și conștiința faptului în sine făcea ca ritualul să pară de prisos.

Micuța (nu mai era atît de micuță, picioarele sub plapumă îi ajungeau la jumătatea patului, patul lor larg, dublu unde o lăsaau să se culce după amiezile sau cînd era bolnavă) se culbărise în sfîrșit, și din felul cum obrazul rotund îngropat în pernă îi strălucise în razele de soare ce se strecurau prin storurile trase, o minune nu părea cu totul imposibilă. Poate că va adormi ca un copil de doi ani. Fratele ei Bobby, care avea doi ani și adormise cu sticla alturii. Jack o întrebă:

— Despre cine să-ți povestesc azi?

— Roger... — Jo strînsese din pleoape și zîmbi la gîndul că se gîndește. Ochii i se deschisera, albastrul măică-si.

— Sconcs, spuse cu hotărîre.

Un animal nou; trebuie că vorbesc despre sconcs la grădiniță. Apariția unui erou nou trezi în Jack, pentru moment, entuziasmul creator.

— Bine, răspunse. — A fost odată ca nielodată într-o pădure adîncă și întunecoasă o jivină mică, mîlîtiță, pe care o chema Roger Sconcs. Și mirosea foarte urit...

— Da, aprobă Jo.

— Mirosea atît de urît încît nici una dintre viețuitoarele pădurii nu voia să se joace cu el. — Jo îi privi solemn. Nu se așteptase la asta. — Ori de cîte ori se ducea să se joace — Jack continuă cu vervă, amintindu-și umplete pe care le suferise în copilărie — celelalte animale mîtitele începeau să strige «hei, uite că vine Roger Sconcs înfruptului», și fugeau, iar Roger Sconcs rămînea singur. Și două lacrimi mici îi rotundeau pe rostogoleau pe obraji. Colturile gurii lui Jo se lăsară în jos iar buza inferioară i se tîgîuie pe cînd el trăsă cu arătătorul pe lînga nasul ei dîra uneia din lacrimile lui Roger Sconcs.

— Nu se duce la bufniță? întrebă ea cu o voce ascuțită și ușor răgușită. — Stînd pe pat lîngă ea, Jack simți cum îi tremurau picioarele mișcînd plapuma. Era mulțumit de situație — îi povestea ceva adevărat, ceva ce trebuia să știe — și nu dorea să se găsească. Dar auzi de jos scrîfîlîtul unui scaun și-și dădu seama că trebuia să coboare s-o ajute pe Clare să vopsească mobila din salon.

— Ei, și-ntr-o zi pe când se plimba foarte trist, ajunse la un copac mare de tot și în vârful vârfului era o bufiniță uriașă, bătrână și înțeleaptă.

— E bine.

— «Doamnă Bufniță», spuse Roger Sconcs, «toate animalele fug de mine, fiindcă miroș săft de urât». — «Chiar așa — îl întrerupse bufnița. — Miroși foarte, foarte rău». — «Ce să mă fac?» întrebă Roger Sconcs, și plîns din tot sufletul.

— Vrăjitorul, vrăjitorul, strigă jo, și se ridică brusc în capul oaselor. O carte aurie cu poze căzu din pat pe podea.

— Ei, Jo, Tăticul îți spune povestea, sau vrei s-o spui tu?

— Nu, Tu o spui.

— Atunci culcă-te și încearcă să dormi.

Își lăsă capul din nou pe pernă și spuse:

— Din capul tău.

— Așa. Bufnița se gândi, se rătăcind și în cele din urmă vorbi: «De ce nu te duci la vrăjitor?»

— Tăticule!

— Ce e?

— Descinde-te sînt adevărate? — Asta făcea parte dintr-o etapă nouă care începuse abia luna asta, etapa realității. Când fi povestise că păianjenii mănîncă musculițe se întorsese spre taică-său și o întrebă: «De adevăratele?» Și când Clare o învățase că Dumnezeu e în cer și peste tot în jurul lor, se întorsese spre taică-său și insistase cu un zîmbet șiret și totuși plin de interes: «Chiar de-a adevărat?»

— În povești sînt adevărate, — îi răspunse Jack scurt, necăjit că pierduse o măsură. — Bufnița i-a spus: «Străbate pădurea întunecoasă, pe sub meri, prin mlaștină, sari peste pîrlu...»

— Ce-i aia pîrlu?

— Un rîu mai mititel. «Sari peste pîrlu și ai să dai de casa vrăjitorului». Zis și făcut. Cînd ajunse în fața unei case albe și bătu la ușă. — Jack ciocăni în pervaz; sub plapuma ridicată trupul lui Jo se înfioră.

— Și atunci un bătrîn micuț cu barbă lungă, albă și o pălărie albastră țuguiață ieși în prag și întrebă: «Ei? Șine-i acolo? Și se vrei? Miroși groaznic». — Vocea vrăjitorului era unul din efectele la care ținea cel mai mult și îl realiza schimonosindu-i obraji și lăcrîmînd, ochii injectîndu-i-se pentru o clipă. Simțea că rolul de bătrîn i se potrivește. — «Știu», răspunse Roger Sconcs. «Toate animalele fug de mine. Bufnița uriașă și înțeleaptă mi-a spus că puteți să mă ajutați».

— «Da? Să vedem. Hai, intră. Nu te apropia prea tare». Înăuntru, Jo, se găseau toate sculele fermecute îngrămădite unele peste altele, într-un morman plin de praf, fiindcă vrăjitorul n-avea nici o femeie care să-i facă curăț.

— De ce?

— De ce? Fiindcă era vrăjitor și fiindcă era vrăjitor bătrîn.

— O să moară?

— Nu. Vrăjitorii nu mor. Și cîtrobăi prin odăile și găsi un băț vechi care se cheamă baghetă magică și îl întrebă pe Roger Sconcs cum voia să miroasă. Roger se gândi ce se ghîndi, și răspunse: «A roze».

— Da, Bun. Aprobă Jo satisfăcut.

Jack o fixă cu o privire hipnotică și întonă cu vocea bătrînească și certărească a vrăjitorului:

«Abracadabra, hocus-pocus»

Ce mai fei Roger Sconcs Roze, poze, ghem

Roger Sconcs nu te teme: Bingo!

Se opri ca să urmărească expresia vrăjității ce se întinse pe chipul flicei sale pornind de la nări, împingîndu-i sprîncenele în sus și buza inferioară în jos într-un rînjit larg și tăcut, în care Jack, surprins, recunoscu grimasa soției sale la petreceri cînd simula că se distrează.

— Și dintr-o dată, șopti el, casa vrăjitorului se umplu de un miros de — roze! «Roze!» strigă Roger Peștele. Iar vrăjitorul răspunse foarte posomort: «Îmi datorezi șapte gologani».

— Tăticule.

— Ce e?

— Roger Sconcs. Ai spus Roger Peștele.

— Da, Sconcs.

— Ai spus Roger Peștele. Nu-i o prostie?

— Ba da. A fost o prostie din partea tăticului tău bătrîn și prost. Unde am rămas? Mai departe știu ce s-a întîmplat cu banii.

— Ba spunea.

— O.K. Roger Sconcs răspunse: «Dar n-am decît patru bănuți», și începu să plîngă. — Jo își luă din nou o mutră plîngărească, dar de data asta fără nici o urmă de sinceritate. Ceea ce-l cam indispușe pe Jack. De jos se mai auziră și alte troznituri. Clare n-ar trebui să împingă mobilele grele, era doar în luna a șasea. Așteptau al treilea copil.

— Așa că vrăjitorul îi spuse: «Nu-i nimic. Du-te plî la capătul uliții, învîrtește-te de trei ori și apoi caută în flîntina fermecată, acolo vei găsi trei gologani. Grăbește-te», iar Roger Sconcs porni spre capătul uliții, se învîrte de trei ori și găsi în flîntina fermecată — trei bănuți! Așa că-l duse vrăjitorului iar apoi furiș fecit în pădure unde toate animalele se adunară în jurul lui fiindcă miroșea atât de frumos. Se jucară de-a prînsele, base-ball, fotbal, baschet, cricket, hochei și marocco.

— Ce-i aia marocco?

— E un joc care se joacă cu bețisoare.

— Ca bagheta magică a vrăjitorului?

— Într-un fel. Și s-au jucat și au rîs toată după amiaza, iar cînd a început să se întunece au fugit cu toții acasă la mămicile lor.

Jo începu să-și frîmte mîinile și să privească pe fereastră, la frîntura de zi care răzbătea printre storiuri. Era sigură că povestea se sfîrșise.

Lui Jack nu-i plăceau femeile care își închipuie că știu totul dinainte, dorea să le vadă receptive, sorbindu-i cuvintele.

— Ei, Jo, mă ascult?

— Da.

— Fiindcă vine ceva foarte interesant. Mămica lui Roger Sconcs spuse: «Ce-i cu mirosul asta îngrozitor?»

— Cu-u-u-m?

— Iar Roger Sconcs îi răspunse: «Eu sînt, mămică. Miros a roze». «Cine te-a făcut să miroși așa?» I-a întrebat ea. «Vrăjitorul», îi răspunse. «Ce obraznicie», strigă ea. Ai să mergi chiar acum cu mine înapoi la vrăjitorul acela nerușinat». Jo se ridică în capul oaselor, cînd din mîini înspăimîntată de-a binelea.

— Dar, tăticule, i-a spus doar că celelalte animale fugeau de el. Mîinile îi dispărură sub plapumă.

— Bine. «Dar mămică, toate celelalte animale fug de mine». «Nu-mi pasă. Miroșeam cum trebuie să miroasă un pui de sconcs, așa că mergem imediat la vrăjitorul acela». Și zicînd acestea luă o umbră și cînd ajunseră, îl pocni pe vrăjitor cu umbrela drept în cap.

Cîntec de hoinar

— Nu, se rugă Jo, atingîndu-i buzele cu mîna, dar chiar așa agitată cum era, nu îndrăzni să oprească izvorul adevărului. Îi veni inspirația.

— Și atunci vrăjitorul îi trase înapoi una în cap și-l lăsa pe micul scons așa cum era.

— Nu, se împotrivi Jack. Vrăjitorul spuse: «O.K.» și Roger nu mai miroși a roze. Mirosea din nou tot atât de urît.

— Dar celelalte anim — oh ! — anim —

— Joanne. Asta e povestea lui tătucu. Sau vrei ca tătucu să nu-ți mai spună nici o poveste? Fața ei mare îi privi încremenită în lumina cernută.

— Asta-i tot ce s-a întîmplat. Roger Scons și mămica lui s-au întors acasă, pe drum au auzit u-u-u, era zgomotul trenului și-și care-l aducea pe tătucu Scons de la Boston acasă. S-au așezat la masă și au mîncat fasole verde, friptură de porc, țelină, ficat, cartofi — piré și oh — ce — mai plăcintă la sfîrșit. Iar cînd Roger Scons s-a suit în pat, mămica lui veni și-l îmbrășa și îi spuse că miroase iar ca pușorul ei și că-l iubește foarte tare. Și așa se termină povestea.

— Dar, tătucule.

— Ce e?

— Celelalte animale fugeau iar?

— Nu, fiindcă în cele din urmă se obișnuiră cu mirosul lui și nu le mai păsa de loc.

— Ce-i aia încredințat?

— După un timp.

— Avea o mămică foarte proastă.

— Nu-i adevărat, o contrazise el cu o îndrăjire umitoare și citi pe figura ei că înțelșese că își apăra propria mamă sau ceva asemănător. — Acum vreau să-ți lași capul mare și greu pe pernă și să tragi un pui de somn.

Trase staturile astfel încît lumina să nu mai pătrundă de fel în încăperile și porni pe virfuri spre ușă, prefăcîndu-se că o crede adormită. Dar cînd se întoarse o văzu stînd ghemuită deasupra plapumei privindu-l fix.

— Ei. Bagă-te sub plapumă și închide ochii repede. Bobby a adormit.

Se ridică și luîndu-și avînt se sălta ușurel de cîteva ori.

— Tătucule.

— Ce e?

— Miine vreau să-mi povestești că vrăjitorul a luat bagheta magică și i-a tras una mămichiș aleia — brațele ei plînuțe loveau aerul cu furie — drept în cap.

— Nu, nu. Nu-i așa. Povestea vrea să spună că micul scons își iubea mama mai mult decît pe toa-ate celelalte animale și că ea știa ce e bine pentru el.

— Nu. Miine să-mi spui că i-a tras una mămichiș aleia. Te rog. Plesni din picioare și se trînti pe pat compania de scriștitul jalnic al arcurilor, cum mai făcuse de sute de ori, doar că de data asta nu rise. — Te rog, tătucule.

— Bine, o că vedem. Acum măcar stai liniștită. Rămîi în pat ca o fetiță cuminte.

Închise ușa și coborî scările. Clare întinse zările pe jos, deschise cutia cu vopsea și acum, cu o cămașă veche de-a lui trasă peste rochia de sârmă, trecea pensula mușată în vopsea peste speteaza unui scaun. Auzi deasupra capului zgomot de pași și strigă:

— Joanne. Vrei să vin sus să te cîmpesc? Pași ezitări.

— Lungă a mai fost povestea, — zise Clare.

— Bietul copil — răspunse el, și cu o înfîntă obosală o privi cum lucrează.

Mobile, o cușcă plină de forme, speteze și schinduri era răspîndită peste tot în jurul lor, pe jumătate cafenie, pe jumătate în noua culoare de galben vioriu. Se simți prins într-o poziție oribilă, de mijloc. Deși simtea prezența nevesti-si alături de el în cușcă, nu voia nici să-i vorbească, nici să lucreze cu ea, nici s-o atingă, nici nimic.

În românește de IRINA CORNEA

Lucram de cinci luni la restaurantul căilor ferate din Des Moines, cînd într-o noapte, se apropiu de teighea cu pătrînit negru, vagabond.

Era un cerșetor din sud și venea din părțile acelea — mîlășinoase. Eram curios să-i aflu povestea vieții dar nu voi să vorbesc despre sine, cîntă doar. Pielea neagră a feței, mîncată de vîrsat, îi era acoperită cu peri albi, zbîrliți, iar ochii enormi îi străluceau, mai mariți de cînd plecase de acasă. Locul de baștină — mîlășinile sudice ale Americii de Nord. Văzută de aproape, lumea îi părea și mai nebulă; colindase toate cele patruzeci și opt de state, iar în Canada și Mexic fusese de mai multe ori. Cînd a intrat înția oară m-a speriat — nu toți clienții zăboveau în întuneric pîndind de peste drum, așa cum făcuse el înainte de a se strecura printre uși, la o oră neaglomerată, ca să-mi vorbească într-un moment cînd eram liberi.

Făcu o remarcă ciudată asupra ghidurilor mele cele mai tainice privind plecarea mea din Des Moines: m'au aflat aici de prea multă vreme, numai că n-aveam bani și înăci ezitam s-o pormesc din nou.

— Ești din oraș? Sau în trecere?

— Vrei să întrebă dacă locuiesc aici? Nu-i așa?

— Și dacă pleci undeva anume, sau doar de dragul drumului?

Îmi arătă niște dinți galbeni și gîfii un rîs care îi se întîmpăneste în minte.

— Nu, taică, sînt totmai pe ducă, am spus eu cam speriat.

Se-nfășură într-un zîmbet bătrîn, prospăt și nu mă crezu.

Ca și frîrarii albi, murdari, care veneau să-și ia mesele triste, era copleșit de o suferință cicatrizată în carne, pe chip și pe gît, dar care răspîndea un cîntec în jurul ei, un cîntec, o umbră mai grav, care în comparație cu suferința mea era aidoma inelelor unui copăcel pe lîngă inelele unui stejar bătrîn. Ba mai rău, o mie de ierni îi arseseră pielea și tot attea veri i-o scondiseră. În jurul lui ceața era groasă ca un adăpost; aburii ei reci, suri, păreau că-i plutesc în jurul gurii; astfel, dacă n-ar fi avut ochii aceia calzi, și-ar fi spovedit cîntecelor și s-ar fi înfășurat într-un giugliu. Hoinăria însă în noaptea americană așa cum era: cu pantaloni din plînză de sac, cu frîghia și șorțul inform de prelătă, toate murdare și întunecate, ca Belzebut în iad, bun pentru orice pușcărie unde nu capeți nimic drept cină, și cu cel mai posomort și mai bătrîn spate din cîte mi-a fost dat să văd.

Avea cu sine doar un ibric de nichel pentru o cafea. Am luat din costia tăiată și i-am servit-o împreună cu niște cîrnați, fără să-i iau bani. În același timp, pe furis, i-am dat și o plăcintă cu căpsuni pe care am plătit-o eu. Mi-a spus că a fost cea mai bună cină pe care o mîncase vreodată, după care rămase locului liniștit.

Ședea, sau pe jumătate ședea, chiar la capătul drumului răspîndit în felul acesta nici un nou venit nu l-ar fi putut învinovăți că zăbovește în local, iar dacă l-ar fi învinuit, a lui era ușa. Din local acela, eu nu aveam nimic împotriva lui, începuse să cînte în semn de recunoștință, dar și de dragul propriilor lui amintiri. Erau acele

misterioase cîntece de hoinăreală, cu vorbe necunoscute, pe care le auzi însoțite de sunetele joase ale unei ghitare, ieșind din adîncul nopții sudice, ca un geamăt, ca un foc de dincolo de copaci.

Rostea cuvintele atît de nedelesuit, înctă a trebuit să-l întreb ce însemnau: «Nouăș-dinău », voia să fie o mie nouă sute douăzeci și nouă, « polan-mai » era Portland-Maine, « tunsi » Tennessee și așa mai departe. Scrise, cuvintele nu pot suna așa cum le rostea el, atît de jalnic, de răgușit, de mlaștinos. Începu cu un cîntec, în care-și povestea tinerețea:

Am părăsit Louisiana
În nouă sute douăzeci și nouă
Pornind de-a lungul rîului
Fără mustarea vreunui ban pîrintesc.

Sus în bătrîna Montana,
În toamna rece foarte,
L-am regăsit pe tată
La jocuri de noroc.

Tată, tată,
Pe unde-ai umblat?
Pierdută-i iubirea
Cînd n-ai ce-nvinuî.

Fiule dragă, îmi spuse,
De mine nu te îngrijii,
Sînt pe moarte
De-atîta mizerie.

Ne-am întors împreună spre sud,
Într-un vechi marfar,
Totă noaptea muri
În ploaia rece din cale-afară!

Am făcut socoteala anilor și mi-am dat seama că părăsise casa înțîia oară pe cînd împlinise aproape treizeci de ani, plecînd să-și caute pîrintele, pe rîu în sus. Așa s-a întîmplat, îmi spuse: A plecat pe rîu în sus, acolo, unde merg cei din Marile Mlaștini.

Apoi și-a tînguît întreaga viață, iar eu muream ascultîndu-l:

Am fost la Butte Montana
La Portland și la Maine
Am fost la San Francisco
Prin toate ploile am fost
Doamne, Doamne, niciodată
Nu m-a iubit vreo fată.

Trecut-am rîul Brazos
Trecut prin Tennessee
Trecut prin Niabara
Trecut prin Jordan Sea
Doamne, Doamne, niciodată
Nu m-a iubit vreo fată.

Acasă-n Opelousas
Acasă-n Wounded Knee
Acasă-n Ogallala
Acasă n-oi mai fi.
Doamne, Doamne, niciodată
Nu m-a iubit vreo fată.

Apoi îmi se adresă brusc:

— Ești ca un bușten în șuvoiul rîului, care se rostogolește mereu.
— Ce vrei să spui?

Zise doar că are pentru mine un cîntec pe care nu-l știa nimeni în afară de el și cînta vraci.

— Vracii îl cîntă cînd sînt triști și presimt că duhul părăsește goulf. E un semn, mormăi el.

Jos — jum — jos
Jas — lum — jas
Rostogolește-te-departo-butorugă
Rostogolește-te-departo-butorugă
El — tu — șarpe
El — tu — șapte
PRIVEȘTE-LE!

Începu apoi să fluiere strident printre dinți și-mi zîmbi, semn că terminase cîntecul. Dintru-odată degetul lui noduros se-n dreptă spre mine cu povata:

— La N'leans bușteni crăpați, grei de apă, se rostogolesc de departe, de sus, din marile mlaștini, dar eu n-am început să țușesc ca cei opriți de vreo rădăcină acolo unde vraciul stă întins cu șarpele alături.

Am înțeles despre ce bușteni vorbea — îi văzusem noaptea de pe punțile vapoarelor la New Orleans, bușteni călători pe rîu, îmbibați de apă, scufundați și rostogolindu-se peste șuvoiul ce vine cu acea imensă năvală a lui Missouri vîrșindu-se în torentul lui Mississippi, făcînd drumul din Marile Mlaștini de sus, adică din tînutul pustiu și trist al bătrînei Montana. În nord; bușteni de odisee, mereu călători, mișcîndu-se cu satisfacție, solemn și etern, mereu către tîrmul larg, întunecat, afară, spre mare — dar n-am aflat niciodată ce-a voit să spună cu vraciul și cu șarpele. Își gîfîi iar rîsul acela al lui.

Pentru mine a fost o noapte profetică. L-am urmărit cu privirea cum a străbătut curțile antrepuzitorilor căii ferate — spunînd că pleacă foarte curînd la «Sanacisca» sau la «Aug'n», însemnînd San Francisco și Ogden, în Utah, știu — o fantomă în prelată, îndreptîndu-se către cele mai aproape vizuini părăsîte, odihnindu-se pe cea mai uscată porțiune de nisip din lînturul lor, sau căuțîndu-și un culcuș din ziare în orice barcă veche, în orice ladă sau chiar pe drumurile reci, zgomotoase.

— Exact atît de lungi cît să înfășoare omul! — cum gemuse la plecare. Așadar plecase.

Dimineața mi-am încasat leafă, mi-am împachetat vechea valiză ruptă și am urcat în autobuzul de la marginea orașului. Nu voi sta nici eu locului, voi pleca și eu departe. Am pornit apoi iar pe drumul cunoscut. Și știam că am să-l revăd, pe undeva, cel puțin încă o dată.

În românește de PETRONELA NEGOȘANU

ROBERT FROST

EDUCAȚIA PRIN POEZIE

monolog meditativ

Nu am de gând să pledez pentru vreo cauză. Nu sînt avocat. Voi face o analiză recurgînd la descrierea altor institute și nu a Institutului Amherst. Sau, mai curînd, tot ce este bun în cele ce urmează se va referi la Amherst iar răul îl vom pune pe seama altor institute.

Știu de existența unor institute superioare care exclud toată poezia americană — institute întregi. Știu de existența unor institute superioare care exclud poezia contemporană.

Am auzit odată despre un preot care și-a alungat din casă fiica — fiica poeză — să-și cîștige pîinea, deoarece, spunea el, nu mai este nevoie de cărți; Dumnezeu a scris una și ajunge. (Prietenul meu, George Russell, «AE» nu mi-a asigurat că nu cîștește nici un fel de literatură scrisă de la Chaucer încacoe.)

În acest chip orice primejdie pare înălturată. Poeziei nu i se atribuie răspunderea de a se lăsa folosită în educarea copiilor. Și, cîteodată, gîndesc chiar că poeziei îi vine și așa destul de greu cu cite are de îndurat în procesul de educație.

Mai știu de existența unor institute care, deși acordă viza de intrare poeziei mai vechi, fac în așa fel încît exclud tot ce e poetic în ea, tratînd-o ca pe ceva ce nu e

■ Pare curios să-l întîlnim pe Frost, poetul american, printre eseisti. De fapt, n-a scris niciodată proză și nici cărți de teorie poeziei. Totuși a fost profesor de literatură engleză și de «arta creației», nu numai la colegiul Amherst ci și la Harvard, și la Bread-Loaf School și în plus a ținut o serie întreagă de conferințe despre literatură. Privilegiile sale au rămas consemnate în istoria literară drept esouri, existînd astfel granițele genului, de unde și forma unei mai capricioase și dezvoltate mai sinuoase a ideilor. Totuși, îl recunoaștem aici pe Frost, adeptul energic al gîndirii în imagini: al metaforei, prin a cărei îmbilime se poate ajunge la poezie și aceasta numai prin actul de credință al creației. De asemenea, e vădit interesul său pentru descoperirile științei și pentru folosirea, în sfera poeziei, a bunurilor cîștigate de savanți: scepticismul relativist în ceea ce privește cucerirea adevărului absolut și a valorii permanente a metaforei; umorul care-și bate joc de filistin, folosind metafora încă uzitată, a lui Dumnezeu, pentru a desemna natura necunoscută. E mereu prezent pedagogul plin de simpatie față de tîndră generație, conștient de fluiditatea și vastitatea vieții. Esaul-prelegere de față a fost ținut la Amherst din SUA în 1931 și reprodus pentru prima oară de revista trimestrială a acestui institut de învățămînt superior.

poezie. Nu e chiar atît de greu s-o faci. De multe ori m-am străduit să aflu ce motive anume dau la aceasta. E cu puțință ca acei oameni să acționeze împînsi de un fel de modestie. Cine sînt profesorii, în definitiv, ca să se ocupe de un lucru atît de înalt și de subtil ca poezia? Cine sînt ei? Este un caz de demnă modestie bărbătească.

În genere, acesta e cel mai bun mod de a rezolva problema; să ne ocupăm de poezie ca și cînd ar fi altceva, ca și cînd ar fi sintaxă, limbaj, știință. Astfel poți descinde și pe pămînt american și contemporan fără a întîmpina vreun risc deosebit.

Mai există un motiv: înainte de orice altceva, ei sînt cei care dau calificative. Trebuie să țin seama de problema aprecierii. Vedeți, sînt profesori aici de mai mulți ani și nici-odată nu m-am plîns de obligația de a face aprecieri. Dacă trebuie să acord calificative cuiva — pentru indiferent ce — privirile sale, comportarea, punctualitatea sau orice dorită — las califică mai curînd folosind litere: A, B, C, D, decît mînuind adjective. Toți și tot timpul ne dăm unul altuia calificative: nu vîd nici o scăpare. Nu sînt sentimental. Trebuie să acord calificative, mai presus de orice, de dragul exactității, de dragul corectitudinii. Dar dacă trebuie să apreciez, apoi acesta este aspectul cel mai simplu. Partea cea mai grea vine abia după aceea, cînd intervine aventura.

S-a studiat și o altă metodă de a elibera programa de învățămînt de inconvenientele poeziei. Mai îngăduitoare decît precedentele, nici nu exclude, nici nu denaturează poezia, ci o lasă să se amuze la un loc cu teatrul și cu sporturile — fără o fi cîtuși de puțin discriminată, fără o i se acorde, totodată, vreun credit oarecare. Iar acela, căruia i-ar place să predea poetic, își poate alege o temă, engleză, latină, greacă ori franceză, vorbind despre toate cele cît și despre poezie. Pe de o parte — riguroși și drepti, pe de altă parte — cel cu înfloriturile stilistice care știu cum ce să așteaptă de la ei. Desigur, calificativele de absolvire se acordă mai ușor la cursurile ce se conținerează asupra corectitudinii și exactității, drept expresii unice ale onestității, recunoscută ca atare de către oamenii fără complicații; o notă X, generală și nedefinită, rămîne la dispoziția cursurilor la care se risipește energia gîndirii în probleme de stil, gustului și al opiniei. Interzîndu-mă, n-am descoperit nici un profesor care să se situeze în bună voie de o parte sau de alta o liniei de demarcație. Pe printre rigori, pe printre flori. Nimeni nu vrea să recunoască cum că disciplina s-a nu s-ar înfrupta măcar în parte și din exactitate. Nimeni nu admite că disciplina sa nu s-ar înfrupta, măcar parțial, din gust, precum și din entuziasm.

Cum poate trece printr-un institut cîineva fără a fi notat pentru gust și pentru judecată? Ce ce va întîmpla cu el? Cum va sfîrși? Va trebui, mai departe, să urmeze cursuri post-universitare. Va trebui să urmeze cursuri serale. Știți, astăzi există cursuri serale: post-universitare. De ce? Pentru că absolvenții nu au fost suficient educați ca să se poată descurca în literatura contemporană. Nu știu ce le-ar place din bibliotecă și muzee. Nu știu cum să judece campaniile politice. Nu-și pot da seama cînd sînt trași pe sfoară de către vreo metaforă, vreo analogie sau parabolă, și, bineînțeles, noi tocmai despre metaforă vorbim. Educația prin poezie este educația prin mijlocul metaforei.

Să presupunem că anulăm imaginația, inițiativa, entuziasmul, inspirația și originalitatea — cuvinte înspăimîntătoare. Să presupunem că nu luăm cîtuși de puțin în seamă astfel de lucruri. Rămîn totuși două, de care trebuie să ne îngrijim: gustul și judecata. Se presupune că americanii au mai multă judecată decît gust, dar gustul așteptă să ne ocupăm de el. În ceea ce mă privește nu mă tem să mă dăruie entuziasmului. Există entuziasmul ca o lumină orbitoare sau entuziasmul asurzitor, entuziasmul primitiv la care ajungi fără o fi educat de poezie. În afara poeziei. Este exemplificat de ceea ce am putea numi: «delirul apăsător de soare». Privești spre apus, asfințitul, ori — dacă te trezești destul de devreme — spre răsărit, zorii, și delirezi. Nu mai știu cum s-o scoți la capăt cu atîtea suspinuri cîte se îmbulzesc în tine.

Entuziasmul despre care vorbesc, însă, trece prin prisma intelectului și e proiectat pe ecran într-o singură culoare, pe întreaga întindere a acestuia, de la hiperbola sau îngroșarea dintr-o extremă până la reversul ei din cealaltă. De fapt este o fisie lungă cu dungi întinse și cu multe culori. Obiectul oricărui curs de poezie este un astfel de entuziasm, ieri am ascultat spunându-se lucruri minunate despre Virgil, dar multe mi s-au părut izvoare dintr-un entuziasm primitiv, multe — aproape de strigăt asurzitor. Una dintre prelegeri, însă, era atotcuprinzătoare: și puțină îngroșare, și puțină dreptă cumpănire, și puțină subestimare. Avea toate culorile entuziasmului trecute printr-o idee unică.

Cu bucurie aș lepăda toate cu excepția unui singur lucru: entuziasmul îmblinzită de metaforă. Îngăduiți-mi să mă opresc aici. Entuziasmul îmblinzită ca să devină metaforă sau măcar o parte din ea. Nu cred că-și poate cineva închipui ce înseamnă folosirea discretă a unei metafore, originea sau de împrumut, aplicarea ei discretă, în afara de cazul în care ar fi fost educat întru poezie așa cum se cuvine.

Poezia începe cu metafore banale, metafore drăguțe, metafore «floriri» și merge până la cea mai profundă cugetare. Poezia ne oferă singura cale îngăduită pentru a spune un lucru și a înțelege un altul. Sîntem întrebați: «De ce nu spui ce vrei să spui?». Nu procedăm niciodată astfel, nu-i așa, pentru că sîntem cu toții mult prea poezi. Ne place să vorbim în parabolă, aluzii, pe ocolite — fie din timiditate, fie din vreo altă pornire.

În decursul ultimilor ani am vrut să merg și mai departe — să preschimb gîndirea întreagă în metaforă. Cînd și cînd aflu pe cineva care să fie de acord cu mine că toată gîndirea, cu excepția gîndirii matematice, este metaforică; sau cu alte cuvinte întreaga gîndire, în afara celei științifice. Mi-ar fi foarte greu să reduc gîndirea matematică; cea științifică însă, destul de ușor.

Odinioară, grecii erau preocupati să-și spună unul altuia ce reprezintă Totul — sau, cu ce seamănă. Totul se compunea din trei elemente — aer, pămînt și apă (nu socoteam, cîndva, că am avea două face cu nouăzeci de elemente; azi, chibzuim că avem de-a face numai cu unul). Totul este substanță, spunea un filosof, a universului cu numărul a fast lucrul cel mai pozitiv și cel mai radnic. Ce fel de număr? Numărul de picioare, de funzi și de secunde, veni răspunsul; și astfel iată-ne înzestrați cu știință și cu tot ce a decurs din ea. Metafora a rezistat și a tot rezistat, epuizându-se numai cînd s-a oprit de tîrîmuri spirituale și psihologice sau de acele catolane ale lumii fizice ce nu sînt în calea ei.

Zilele trecute a fost pe aici un vizitator, om de știință cu renume, al cărui ultim cuvînt este că, cu cît cunoști mai precis lucrul, în care se află un obiect, cu atît scade precizia cu care poți enunța viteza sa de mișcare. Puteți pricepe de ce este așa fără a face cale-ntoarsă la problema lui Zenon, cu zburul săgeții. Dacă aduceți și numerele în domeniul spațiului și al timpului, atunci veți ajunge să amestecați metaforele și să vă treziți în incertitudine; altă tot. Nu se lasă amestecate. Nu merg împreună.

Să mai luăm încă două sau trei metafore uzuale. Tocmai discutăm despre una dintre cele noi, o metaforă încîntătoare, pătrundîndă de-a dreptul în domeniile fizicii și matematice superioare: cu cît cunoști mai precis lucrul în care se află un obiect, cu atît scade exactitatea cu care poți enunța viteza sa de mișcare. Și, firește, totul se micșoră. Azi, totul este un eveniment. O altă metaforă. Un obiect, se spune, este un eveniment. O credeți? Nu chiar. Eu, unul, cred că este aproape un eveniment. Dar îmi place comparația unui obiect cu un eveniment.

Am remarcat altă metaforă în același domeniu: «În vecinătatea materiei, spațiul este ca și cînd ar fi curbat». Nu e bună? Mi se pare pur și simplu fermecător să spui că spațiul e ca și cum ar fi curbat. În vecinătatea materiei. «Ca și cum».

Alta, distractivă, e din — care o fi cartea? — nu știu de unde; dar, iată metafora. Scopul ei este să vă redea convingerilor dumneavoastră asupra liberului arbitru. Perfect, iată-vă serviți. Știți că nu puteți indica nominal persoanele care vor muri, dintr-o clasă

școlară, în decursul unui deceniu de la absolvire; dar, în baza statisticilor, putem ști cite vor muri. Exact același lucru glăsuiește și anul de știință despre particulele materiale care se îndreaptă spre un ecran și îl lovesc; nu poți spune care particule anume vor ajunge la ecran dar poți afirma, în general, că un număr anumit de particule va izbi ecranul într-un timp dat. Vedeti dumneavoastră, aceasta demonstrează că particulele individuale pot ajunge în viale. L-am întrebat pe Bohr în deosebi despre această chestiune și mi-a răspuns: «Da, așa e. Pot ajunge cînd vor și cum vor; iar acțiunea particulei individuale nu poate fi prevăzută». Și mi-a mai spus: «Acesta garantează atomului individual libertatea sa, iar masă, necesitatea».

Altă metaforă ce ne-a captat interesul în vremurile acestea și a făcut oficial de a gîndi în locul nostru este metafora evoluției. Nu vă căzîniți cu originea latină a cuvîntului. Metafora e, limpede și răspăcat, metafora plantei ce crește, sau a ceea ce crește în general, iar cineva, cu destul de mult timp în urmă, a spus în chip strălucit că întregul univers, întregul a toate cele, seamănă cu ceva în creștere. Altfel și nimic mai mult. Știu că metafora se va frînge pe undeva, dar nu încă. În toate privințele. E o metaforă admirabilă, recunosc, deși personal am am început să mă plictisesc de esurile despre evoluția zahărului candel, de pildă, sau evoluția lufurilor, a unui lucru, a celuilalt, sau a altuia. Totul e evoluție. Mă retrag spunînd doar că n-am descoperit eu metafora, așa că nu mă interesează prea mult.

Ceea ce vreau să subliniez este că dacă nu ești familiarizat cu metafora, dacă nu ai avut parte de o educație temeinică în privința metaforei, nu te afli nici unde în siguranță. Deoarece valorile figurative nu-ți sînt la îndemînă, nu cunoști metafora nici cu tărie, nici cu stăciunile ei. Nu știi cît de departe o poți călări și nici cînd se va prăbuși sub tine. În știință nu te afli în siguranță; nici în istorie nu te afli în siguranță. În istorie, de pildă — nu de alta, dar ca să ordăm că în istorie lucrurile se petrec ca și atunci — am auzit pe cineva spunînd ieri că Eneas trebuie asemuit cu (ce vorbesc «asemuit cu») George Washington. A fost tipul eroului național, al omului din clasa de mijloc, căruia nu i-a trecut cîtuși de puțin prin minte să fie erou, aplicat asupra viitorului, asupra copiilor săi, a urmașilor săi. O metaforă bună, bînd la un punct, dar trebuie să știm pînă unde. Adăuga apoi că Odiseus ar trebui comparat cu Theodore Roosevelt. Nu cred că este tot atît de bun. Vizitîndu-l pe Gibbon în ajunul morții, cineva a relatat că era același Gibbon ca cel dinainte, tot preocupat de paralelismele lui.

Să refacem drumul pe care am fost conduși pînă la situația noastră, actuală, sub aspect moral. Aceasta, cu ajutorul unui fel de pantă metaforică. Există un gen de a gîndi — ca să vorbim metaforic — există un gen de a gîndi specific bordelului. A existat întotdeauna acolo. Cînd și cînd, într-un chip misterios, contaminează lumea întreagă. Cum procedează? Folosind toate cuvintele frumoase inventate de virtute pentru a menține virtutea. Deci, întrebunează mai întîi cîntea, franchețea, sinceritatea, culege aceste cuvinte și le folosește. «În numele bucuriei să vedem ce sîntem». Cunoașteți. Apoi culege cuvîntul bucurie. «În numele bucuriei, care e vrăjmasa strămoșilor noștri, puritanii...». În numele bucuriei care e vrăjmasa puritanilor ucigașii de bucurie...». Întelegeți, «Hai să...» și așa mai departe. Apoi, «În numele sănătății...», sănătatea e alt cuvînt bun. Aceasta e metafora de care profită freudismul: sănătatea psihică. Și prima idee pe care o aflăm ne acoperează pînă la ultima suflare. Cred că putem învinui în bună măsură oamenii mari care devin noștri prin metaforă. Scena, de asemenea, scena este întotdeauna un intermediar potrivit între cele două lumi — cea de sus și cea de subteran — dacă îmi îngăduiți remarca fără să nutresc nici o prejudecată personală împotriva ei.

Cu aceasta n-am spus decît că diavolul poate recita din Biblie, ceea ce înseamnă că vorbește frumoase ce ne înconjură și pe folosite de diavol pentru scopurile lui, la fel de bine ca și de oricare altul. Faceți abstracție de morală. Nu am venit aici să pîdez pentru vreo cauză. Nu-mi pasă dacă lumea e bună sau răă în nici una din zilele săptămînnii.

Îngăduiți-mi să vă cer să urmăriți cum se destramă o metaforă sub ochii dumneavoastră. Mai adineori mi-a spus cineva: « Mi-e destul de ușor să-mi închipui universal ca pe o mașină, ca pe un mecanism ».

Am răspuns: « Vrei să spui că universal este ca o mașină? »

« Bine. Fie ».

Îl întreb: « Ai văzut vreodată o mașină fără pedală, ori manetă, sau vreun buton de opasat? »

La care răspunde: « Nu, nu ».

Spun eu: « Perfect. Așa este și universal? »

El, de colo: « Nu, vreau să spun că e o ca o mașină, numai că... »

« ... Se deosebește de mașină », conchid.

Nu mai pînă aici a vrut să merge cu această metaforă și nu mai departe. Și așa facem toți. Toate metaforele se destramă la un moment dat. Asta e frumusețea lor. Cu metafora riști, și pînă nu trăiești cu ea destul, nu știi cînd e pe drojdie. Nu știi cîl poți stoarca de la ea și nici cînd va înceta să producă. E un lucru foarte viu. E viața însăși.

Profesorul trebuie să-l învețe pe elev să gîndească; am auzit aceasta de cînd mă știu și de cînd predau. Cîndva, într-o școală de seamă, am văzut un profesor plimbîndu-se încoace și încolo, dînd bobîrnace în capul elevilor și rostind: « Gîndește ». Asta se întîmpla cînd gîndirea începea să fie în vogă. Și moda încă n-a trecut complet.

Ca și în ultimul deceniu al secolului trecut, le mai cerem studenților să gîndească, dar rareori le spunem ce înseamnă a gîndi; rar le spunem că înseamnă să pui două lucruri alături; să enunți un lucru raportat la altul, să le spui înseamnă să le așezi picioarele în prima treaptă a unei scări al cărei vîrf este prin cer.

Dintre toate încercările de a enunța un lucru în raport cu altul, cea mai de seamă e străduința filozofică de a vorbi despre materie în raport cu spiritul sau despre spirit în raport cu materia, raporturi care dăbînă la unitate finală. Aceasta e cea mai de seamă încercare ce a dat vreodată greș. Și cu aceasta am spus prea mult. Totuși, această încercare de a explica materia în raport cu spiritul și spiritul în raport cu materia este culmea poeziei, este culmea întregii gîndiri, este culmea întregii gîndiri poetice. E greșit să numim pe cineva materialist numai pentru că încearcă să explice spiritul în raport cu materia, ca și cînd într-asta ar fi un păcat. Prin materialism nu se înțelege încercarea de a explica toate în raport cu materia. Singurul materialist posibil — fie el poet, profesor, om de știință, politician sau om de stat — este omul care se pierde în materialul său nefolosind o metaforă atotcuprinzătoare care să dea acestui material o formă, care să-l organizeze. El este un suflet pierdut.

Le cer oamenilor să gîndească și nu le ordăm ce înseamnă a gîndi. Unii afirmă că nu e necesar; încetul cu încetul tot or să gîndească ei. Le dăm tiparele propozițiilor și dacă au vreo idee, vor ști cum o să scrie. E absurd. Singurul lucru necesar ca să scrii e să ai idei. A învăța să scrii înseamnă a învăța să ai idei.

Prima metaforă mîrnată... Alegeți cîteva dintre cele neluate. Prefer să trăiesc la umbra metaforelor mele banale, decît pe lîngă metaforele mari ale altora.

Îmi amintesc că un băiat spune: « E genul omului care rîdește cu scutul ». Poate că e o metaforă cam anemică, are dreptate. Dar merge destul de departe în a descrie un caracter. Are grație poetică. « E genul omului care rîdește cu scutul ».

Scutul îmi amintește — doar ca să mai zăbovim puțin — scutul îmi amintește de scutul răsturnat despre care se vorbește într-unul din cîntările Odiseei, cîntul în care se amintește despre recordul cel mai mare la nîm înregistrat vreodată. Am uitat cît a durat — mai multe zile, nu-l așa — dar în cele din urmă, cînd Odiseu se apropie de tîrmul Fenicii, văzu coasta în zare ca pe un scut răsturnat.

În același cînt există o metaforă și mai bună. Pînă la urmă Odiseu ajunge la tîrm și se trăște pe plajă, să-și petreacă noaptea sub un mîslin îngemănînd; ca într-o așezare singu-

ratică, ni se spune, unde e greu să abii focul — nu citez exact — unde e greu să-l aprinzi din nou dacă s-a stins și unde, pentru a-l păstra, acoperi peste noapte sîmînta focului cu cenușă, la fel, Odiseu s-a învelit în frunzele din jur și a adormit. E ceva care te face să-l înțelegi o parte din caracter, ceva din Odiseu însuși. « Sîmînta focului ». Așadar Odiseu a acoperit sîmînta focului din sine. Astfel ajungem să-l înțelegem măreția.

Totuși, acestea sînt metafore mai modeste decît cele ce ne înconjoară. Își au, e drept, farmecul lor, farmecul lor treător. Sînt aidoma primilor pași către gîndurile mari, gîndurile grave, gîndurile ce dăinuie în veci.

Metafora a cărei mînuire o asimilăm cel mai bine se reduce la gîndire. Se poate ca minții să nu i se pară drumul lung, totuși este distanța cea mai lungă pe care o parcurge. Metaforele nobile pe care le împletim conștient ca mai cuprinzătoare acumulare a adevurilor.

Vreau să mai adaug un lucru: că experiența poeziei li este dată oricui se apropie de poezie. Există două căi prin care poți să te apropii de poezie. Una, scriind poezii. Și sînt unii care cred că eu vreau ca oamenii să scrie poezie; nu vreau. Alții, nu vreau neapărat. Vreau ca oamenii să scrie poezie dacă vor să scrie poezie. Niciodată n-am încurajat pe cineva să scrie, dacă nu voia să scrie; nu întotdeauna i-am încurajat chiar pe cei care voiau să scrie. Unii cred că poezia ar putea fi obștescul sfîrșit al unui om; o viață grea, foarte grea, după cum spun ei.

(De cîrînd am fost într-un oraș din vest, un oraș plin de poezi, un oraș făcut pentru ca poezii să se simtă în siguranță. Întregul oraș e atît de plăcut încît n-ai nevoie să-l așterni pe hîrtie, transformîndu-l în versuri; și te oferă gata poezie. Dar, nu știu cum, versurile scrise în acel oraș, cîtite însă în afară lui, s-ar putea să nu semene a poezie. Ca și gumele făcute la cheie; trebuie să te îmbeți din nou ca să le poți gusta.)

Însă, precum am spus, mai există o cale pentru a te apropia de poezie, din fericire, și asta prin lectură, nu ca a unui material lingvistic, de istorie; doar ca poezie. Una din sarcinile grele ale profesorului este să știe cît de mult s-a apropiat studentul de poezie. Cum știu dacă un om, citîndu-l pe Keats, s-a apropiat de Keats? E greu s-o afli. Un an întreg m-am aplicat împreună cu cîțiva studenți asupra unor poezi, dar n-am avut certitudinea că s-au apropiat de conținut. Cîte o observație, uneori, îmi dădea de știre. O remarcă a însemnat nota lor pentru anul întreg; trebuia — era singurul lucru ce îmi semnală ceea ce voiam să afl. Și era suficient dacă observația era justă, dacă era destul de aproape de obiect. Săcoteșc că un om are dreptul de a face douăzeci de observații stupide dacă e emis una bună în decursul unui an.

Apropierea — totul depinde de apropierea pe care o realizezi și ar trebui să ți se acorde note pentru apropiere și pentru nimic altceva. Și ea trebuie apreciată din observații întîmplătoare și nu prin întrebare și răspuns. Doar din întîmplare afli, într-o bună zi, cît de aproape a ajuns cineva.

Acela care s-a apropiat de poezie suficient de a afla azi mai multe despre cuvîntul credință decît oricine altcineva. În afară de religie, termenul de credință mi apare în două sau trei locuri. Unul dintre ele este într-o vîrstă de cincisprezece și douăzeci de ani, în credința în sine însuși. Un tînr și mai multe despre persoana sa decît poate dovedi altcineva. Nimic din ceea ce știe nu e acceptat ca atare de altcineva. În prezidiile sale există ceva ce urmează să se realizeze, să fie acceptat datorită credinței.

Există o altfel de credință, asemănătoare celestă, credința în altcineva, o legătură care urmează să se realizeze prin încredere. Despre aceasta vorbim în romanele noastre, despre credința dragostei, și dezamăgirea de care sînt pline romanele noastre e pur și simplu dezamăgirea datorată acestei credințe înșelate. Această credință poate da greș, desigur.

Pe urmă, există credința literară. De fiecare dată cînd se scrie o poezie, de fiecare dată cînd se scrie o năvel, nu se recurge la plăsmuire ci la credință. Frumusețea, ocel ceva, farmecul mic o ceea ce va fi, e mai mult simțit decît știut. Se obișnuiește să se

MIHAI DIMIU

cu

JAN KOTT despre Simetriile tragice

Premiera *Mizantropului* a avut loc în prima vineri a lui iunie 1666, sub pîlpierea luminărilor de la Palais Royal. Într-un vestiment vetust chiar și pentru acea epocă — haină severă, cenușiu-aurie, cu panglică verzu — domnul Poquelin-Molière, autor al piesei și comediant al trupei Majestății Sale Regelui Prea Creștin, a înșuflețit amarele elanuri ale lui Alceste. Gortina a căzut peste răceala nobiliară a spectato-rilor: Louis Racine și Grimarest relatează premiera drept un eșec.

În această vineri de început de iunie '66, replicile *Mizantropului* percutează din plin: publicul de premieră reacționează incandescent. Simți totală contemporaneitate nu prin faptul că Alceste ascultă simfonii la pic-up, iar Célémène etalează deshabillé-uri Vogue, nu prin faptul că Aceste răsfățește reviste cu fotografii sexy pe dublă pagină, iar Clitandre desfășoară pliante cu ultimele prospecte auto, — ci mult mai presus, prin trimerile textului pe care le înțuești deosebit de actuale.

A căzut ultima cortină, ovațiile explodează disocia, și spre scenă, și spre sală: pe scenă, în izbucnirea celor peste 100.000 wași ai proiectoarelor, Alceste și partenerii; în sală, virtuțuri concentrice. Acolo, undeva, în centrul felițiilor și al flashurilor varșoviene, un om fără vîrstă și cu un suris încert.

— Cine e? — Întreb.

— Cel cărula i se datorează textul.

— ... Molière?

— Kott.

Cele două zile coincidente calendaristic, cele două vineri de început de iunie '66 sînt despărțite prin 300 de ani. Cele două capitale sînt despărțite prin 1.300 de kilometri. Cele două săli sînt despărțite prin incommensurabila diferență a calității spectato-riilor, de la opacitatea cu perucă la receptivitatea lumii noastre. Cele două texte par la fel de strălucit adecvate momentelor cărora li se adresează.

Mizantropul de Molière, traducere liberă în proză — Jan Kott.

— Îl știam ca pe un eminent shakespeareolog — m-am adresat unui prieten polonez. Nu-l bănuiam și în ipostaza asta.

spună o glumă pe seama scriitorilor, una care mă necăjește, că ei ar scrie înțit sfîrșitul lor restul pe urmă; că urzesc o întreagă teavtură de dragul unei singure fraze pe care o scoatesc destul de frumoasă și că au stabilit totul dinainte pentru a ajunge la o capcană de încheiere. Nu, n-ar trebui deloc să fie așa. Nimdnuî dintre cei ce s-au apropiat de arte nu i s-a întimplat să nu perceapă deosebirea dintre ce e scris așa, cu șiretenie și artificii, și ceea ce capătă formă prin credință, ce purcede mai curînd din sentimente decît din cunoaștere. Vă puteți do seama de aceasta la fel de bine — nu chiar la fel de bine, poate, dar aproape la fel de bine — din lectură ca și din scris. Mi-ai spus că categorisirea navelor după acest principiu: povestiri ce au fost create prin credință și povestiri ce au fost meșteșugite cu viclesug. Cît despre poezii, le-ai putea împărți și mai lesne.

Și iată, gîndesc — se întimplă să și gîndesc — că cele trei credințele care mă refer, credința în sine, credința dragostei și credința artei sînt strîns legate de credința în Dumnezeu; credința în Dumnezeu e o legătură pe care o ai cu El pentru a determina viitorul.

Există, de asemenea, o credință de acest fel, națională. O simțim. Mi s-a întimplat să pun la punct și să mă despart de oameni care credeau că e de datoria lor să vorbească împotriva națiunilor. Împotriva naționalismului pentru a intra în grățiile internaționalismului. Metaforele lor se amestecă de-a binelea. Cred că deoarece un francez și un american și un englez pot să se urce pe același podium și să primească onoruri laolaltă, nu trebuie să existe nici națiuni. Știu cu toții de unde izvorăște felul acesta de gîndire impropriu. Aș vrea să spun oricărui individ de felul acesta: « Ascultă! Vreau mai înțîși să fiu o persoană. Și vreau ca și tu să fi o persoană și, pe urmă, putem fi cît de inter-personali poțefști. Ne putem trage de șireturi — și putem face tot felul de lucruri. Dar, înainte de orice, trebuie să ai personalitate. Înainte de orice, trebuie să fie națiuni și apoi pot fi oricît de internaționaliste vor, una față de cealaltă ».

Aș vrea să folosesc altă metaforă pentru ei. Dacă aș fi pictor, mi-aș dori paleta, paleta mea, în mîna sau pe scaun, cu vopselele separate, pure, curate. Amestecarea lor o fac pe urmă, pe pînză. Pînza e locul operei de artă, pe care îl cucerim. Dar națiunile le vrem separate, pure, distincte, cît de separate le putem face; pe urmă, în minte, în artă și așa mai departe, putem face ce vrem cu ele.

Dar, să mă întorc. Există patru credințe despre care știu mai multe trăind cu poezia. Una e credința în tine care e cunoașterea despre care nu vrei să vorbești altora deoarece nu poți dovedi ce știi. Nu pomenesc nimic despre ea pînă nu înțelegi tu însuși. Credința dragostei, exact la fel, are aceeași sferă. Știi că nu poate vorbi; numai fapta izvorâtă din ea poate vorbi. Prin credința națională intrăm în legături sociale unii cu alții, totîmpreună, parte din prima parte, parte din partea a două, intrăm în aceste legături pentru a fiuri viitorul patriei. Nu putem spune unor anume oameni în ce credem, pe de o parte, pentru că sînt prea proști ca s-o înțelegă, și pe de altă parte, pentru că sîntem, din mîndrie, prea vagi pentru a o explica. Și, în orice caz, trebuie s-o realizăm și nu vorbim pînă nu știm mai multe, pînă ce nu avem ceva de arătat. Apoi, cea literară, din fiecare operă de artă, nu meșteșug nici șiretenie, băgați de seamă, ci artă adevărată; cea realizare prin credință, cea exprimare mai rodnică decît ai sperat vreodată să poți exprima și cea atingere, ce te surprinde, a sfîrșitului, pe care doar l-ai prevăzut cu oarecare emoție. Și în sfîrșit legătura cu Dumnezeu pentru a crede în viitor — pentru a crede în lumea ce va să vină.

În românește de MIHAI RĂDULESCU

— Jan Kott, laureat al premiului Herder (ca și Tudor Arghezi), este profesor de literatură poloneză din secolul XVII la Universitatea din Varșovia, secretar literar la Teatrul Polski din Szczecin, e critic dramatic și eseist, regizor, poet și traducător, uneori adaptor. Și, mai presus de asta, este unul dintre puținii care gîndesc cu capul propriu. Și, iarăși, mai presus de asta, este... Jan Kott.

— I-am citit cu pasiune eseurile despre Shakespeare iar studenții mei aproape că-l idolatrizează: « Kott mînt uns! » — Aș vrea să-i fiu prezentat.

— Perfect posibil.

— Aș vrea să-i cer și o convorbire de cîteva minute.

— Iarăși perfect posibil. Dar e de-a dreptul imposibil să-ți o acorde.

— De ce?

— E foarte ocupat. Cînd e prin țară — căci pleacă des, în ultima vreme ba a montat Mrozek în Anglia, ba a conferențiat în Norvegia, ba a urmărit Teatrul Național în Franța — toată lumea îl solicită. Și, ca să poată rezista, bineînțeles că se rezumă numai la treburile lui. Mai cu seamă acum e supraaglomerat.

Curînd pleacă pentru un an și jumătate în Statele Unite, unde e invitat să țină un ciclu de prelegeri la Universitatea Yale — așa că e prins pînă peste cap cu încheierea treburilor curente aici.

... Peste zece minute reușeam să mă strecur printre nenumărații care-l acaparasă, și-l adresam cîteva cuvinte, cerîndu-i și o minimă întrevvedere. Mi-a răspuns cu același zîmbet amabil, vag pozitiv în primul caz, cert negativ în cel de-al doilea. Mă pregăteam să mă retrag, cînd zîmbetul și-a pierdut funcția algebrică:

— Stați puțin — ați spus că sînteți român?

— Da.

— Vă aștept. Mîine. La ora cînd vă conține?

Și mi-a zîmbit într-un fel nou.

Prietenul meu Andrzej și cîțiva din jur mi-au privit cu o subită considerație.

O ușă cu mai multe zăvoare. Un coridor. Altă ușă, acoperită polițicom cu zeci de cărți poștale ilustrate: Londra se învecinează cu Tokio, albastrul-ceruleum de la Capri e în prelungirea celui din Florida.

Camera de lucru e, bineînțeles, scufundată sub cărți (am plăcere surprinderii unor lucrări de shakespeareologie românească — foarte diferite ca întindere — cu pagini semnate Eminescu, Hașdeu, Caragiale, Davilla, Ibrăileanu, Rebreanu, Iorga, Camil Petrescu, Tudor Vianu — alături de Mihnea Gheorghiu și Zoe Dumitrescu-Bușulenga.) Mobilă cu farmec desuet. Într-un colț, o vitrină cu vechi cești de cafea. Pe pereți, stampe de epocă; în alt colț: monstrul Napoleon — balastru — azvîrlind — aburi — de — foc, e călărit de către membrii Sfintei Alianțe, care-l străpung eficace.

Pec masă ne așteaptă cafele, și căpsuni cu smîntînă.

Am satisfacția să-i ofer Voroneștii lui Dan Grigorescu. Parcurgîndu-i paginile — și satisfacția lui Kott mi se pare majoră — apreciază și fotografiile, și locurile.

— Iubesc România, îmi spune, — o țară cu cer cald și cu oameni calzi. Mi-o amintesc mereu cu plăcere. Am fost acolo înainte de război. Aș vrea s-o revăd, mai ales că mă interesează deosebit ceea ce se întîmplă acolo, ceea ce aș reușit, în special pe drumul dumneavoastră din ultimii ani. Aș fi încîntat dacă aș avea ocazia să stau mai multă vreme la dumneavoastră, fie pentru un ciclu de conferințe, fie pentru a pune în scenă.

— Shakespeare?

— Ar necesita prea mult timp. Mai potrivit ar fi Mrozek sau vreun alt autor polonez, dintre străinii miar fi mai aproape Beckett sau Genet.

Din discuția care urmează, îmi dau seama că interlocutorul meu nu arborase numai o protocolară amabilitate, ci efectiv urmărește îndeaproape realitatea românească.

După ce parcurgem un itinerar destul de amplu în jurul României de azi, ne restrîngem asupra teatrului nostru. Kott îl cunoaște succesele numai din comentariile scrise, și se întreabă de ce un asemenea teatru, astăzi considerat de o categorică valoare continentală, nu circula mai mult prin Europa. Regretă că, de pildă, nici un teatru românesc nu a fost încă în Polonia.

Pătrundem în problemele învățămîntului de specialitate. Discutăm despre nivelul unanim apreciat pe glob, al Institutului nostru de teatru. Reține favorabil că la noi cursurile de regie nu au un caracter post-universitar. Se arată interesat, real interesat, de rezolvările micro-spectacolelor shakespeareiene realizate de studenții clasei la care lucrez alături de Penclulescu. Îi vorbesc pe larg, total captat de receptivitatea pe care o arată acest shakespeareolog fundamental al epocii noastre — căutărilor unor ucenici de talent. Reține îndeosebi soluțiile lui Ivan Helmer, Anca Ovanez și Aurel Manea — și le urează și lor și colegilor de clasă, spor pe drumul început. Ia din rafturi cîteva cărți și mi le recomandă pentru studiu: Martin Esslin, Eric Bentley, Robert Brustein, George Steiner, Jean Duvignand.

Pe un alt raft, *Șchițele despre Shakespeare*, traduse într-o sumedenie de limbi, de la cele de circulație mondială și pînă la suedeză. Și Kott a tradus mult din operele altora — de la Sartre și Ionescu la Molière. Discutînd despre versiunea de așară, îmi arată că a ales modalitatea transunerii în proză, proza avînd un caracter mai direct, mai dinamic, mai concentrat, mai concret, — pe scurt fiind mai conformă cu realitatea noastră. Gîndurile lui Jan Kott se plimbă cu dezinvoltură în timp și spațiu, ajungînd la cele mai neașteptate asociații.

Caracteristic îi este simțul referirii la prezent. Martin Esslin îi apreciază faptul de a fi surprins adîncă legătură interioară între temele lui Beckett sau Ionescu și esența subiectelor lui Shakespeare. « Este meritul lui Jan Kott de a fi văzut această înrudire cu atîta forță și claritate încît pentru el Hamlet și Lear și-au pierdut clișeele de eroi romantici, și au devenit membrii familiei lui Vladimir, Estragon, Béranger și a micuțului vagabond al lui Chaplin. »

«Shakespeare este ca universul, sau ca viața însăși — spune Kott. Fiecare găsește în el ceea ce caută și ceea ce ar dori să vadă. Un cititor sau un spectator din mijlocul secolului XX îl interpretează pe Richard III potrivit cu propria sa experiență. Nici nu poate alfel. (...) Hamlet (...) gândește uneori ca un existențialist; altădată, ca un marxist revoltat, dar știe că «moartea transformă viața în destin»: a citit «Condiția umană» a lui Malraux. Iar Macbeth e raportat și el la Cen din «Condiția umană» sau la experiența abatoarelor din Auschwitz.»

Nu insist asupra acestor referiri, deoarece apar cu prisosință în cartea sa despre Shakespeare.

Kott se simte în largul său nu numai în referirile de la trecut la prezent, ci și de la perfectul compus la mai-mul-ca-perfect, respectiv de la renașterea engleză la antichitatea greacă. Remarcă similitudini geometrice între Hamlet și diferitele variante ale Orestiei — și asta este inedit pentru cititorul român.

Tragediile avându-l ca erou pe Oreste (*Orestia* lui Eschil, *Electra* lui Sofocle și cea a lui Euripide) se află prefigurate în *Odiseea*, iar *Hamlet* apare întâi în secolul XII, în *Saga* daneză a lui Saxo Grammaticus. Doar numele eroilor diferă; elementele de bază sînt identice. Egist îl ucide pe regele micenian Agamemnon și se căsătorește cu văduva. Fiul lui Agamemnon, Oreste, îl ucide pe uciș, și moștenește tronul. Despre soarta Clitemnestrei — Homer nu mai spune nimic. Tengo îl ucide pe regele viking Hornwidill și se căsătorește cu văduva. Fiul lui Hornwidill, Amleth, îl ucide pe uciș, și moștenește tronul. Despre soarta Gertrudii — Grammaticus nu mai spune nimic.

Să ne referim acum la tragediile derivate — continuă Kott, dezvoltînd cu bogăție o seamă de idei inedite. Un obligatoriu triptic mortuar: regele legitim, uzurpatorul, văduva. Doar succesiunea morții diferă: la Eschil și la Euripide — întâi uzurpatorul și apoi văduva, la Sofocle și la Shakespeare, întâi văduva și apoi uzurpatorul.

În toate cele patru piese, acțiunea dramatică începe odată cu reîntoarcerea lui Oreste-Hamlet. Condiția lui implică și responsabilitate și pedeapsă, alternativa de a ucide sau de a nu ucide. Acest prototip tragic cuprinde toate situațiile umane în care opțiunea este impusă de către trecut, dar care trebuie rezolvată pe propria răspundere.

În economia pieselor mai sus citate, Electra are rolul de a-l incita pe Oreste la ucidere, de a-l motiva psihologic. Hamlet se hotărăște să procedeze ca Oreste abia la începutul actului V, cînd ieșirea lui din mormîntul Ofelei nu este doar o excelentă situație teatrală, ci și simbolul scenic al morții. De aici încolo, Shakespeare se va dovedi la fel de riguros în păstrarea unităților — ca și tragicii greci.

Structura lui Hamlet, ca și a lui Oreste, se bazează pe un fel de suspens dramatic, pe principiul întîrzierii. Îndoielile lui Hamlet nu provin din caracterul lui, ci din situația lui. În actul V, Hamlet este în situația lui Oreste. În primele patru acte este în situația Electrei.

Ca și Electra, e lipsit de drepturile sale, depinde de ucișul tatălui, e amenințat cu izgonirea sau cu moartea. În piesele lui Sofocle, Euripide și Shakespeare, Electra-Hamlet are ca fond psihologic conflictul cu mama, renegarea unei asemenea mame, complice la asasinarea tatălui. În toate trei cazurile, mama se apără împotriva uitării — iar Electra-Hamlet refuză să uite, refuză compromisul cu o ambianță în care ucișul ocupă tronul și patul tatălui. Se impune — și pentru Electra, și pentru Hamlet, ori uciderea, ori sinuciderea: ordinea morală a fost împlinită, nu se poate răbda pervertirea criteriilor — Electra-Hamlet trebuie să se răzbuie, restabilind normele etice — ori trebuie să piară.

Și Ofelea, și Electra sînt zdruncinate de moartea propriului tată. Ofelea este o Electra optînd pentru sinucidere, trecînd prin nebulie. Hamlet este aparent răticat, mintea Ofelei devine efectiv rătică. Și Oreste are ceva alienat, ucide ca în tranșă. În piesa lui Sofocle, Electra spune: «Lăsați-mă în nebulia mea...» Electra cea rătică este sora lui Oreste. Ofelea cea rătică este sora lui Laerte. În sistemul oglinzilor shakespearice, Laerte este reflectarea lui Hamlet. Și el își răzbuie moartea tatălui, ucișindu-l pe uciș.

Pedepșirile finale se vor produce în fața întregii curți, corespunzătoare a corului antic — și apoi, la capătul acelor crime, legalitatea se va reinstaura, triumfătoare.

Acesta este un fragment din idelle volumului la care Kott tocmai lucrează — un volum dedicat tragediei.

Vremea trece. Pe masă apar alte căpsuni cu smîncină, alte cafele. ... Kott își arată admirația pentru actualul moment al artei scenice britanice, și regretă că scena franceză se află în declin. Îmi recomandă cîteva spectacole poloneze, cîteva publicații, cîteva cărți.

E un interlocutor reținut, nelocvace. Vorbeste nud și strîns, fără zorzoane, cu perioada scurtă, așa cum scrie. «Nu avem timp să scriem și să citim alfel» — îmi spune.

Amabilitatea nu i se manifestă prin formule urbane, ci transpare prin seriozitatea substanțială cu care discută.

La un moment dat observ că i-am răpit un timp cam de vreo șase ori mai mare decît sfertul de oră solicitat. Mă reține încă. Discutăm iarăși despre realitatea românească.

Cînd ne despărțim, îi solicit cîteva rînduri pentru *Secolul 20*. În ciuda timpului ultra redus, găsește o soluție: o mărturisire autobiografică, încă inedită. Îi solicit și o fotografie.

— Cu plăcere.

Caută în sertarele biroului, apoi sub un maldăr de cărți, apoi sub un altul, sub un vraf de manuscrise. ...

Vreau să renunț.

— Nu, o găsesc numaidecî.

Deplasează o serie de clasici, urnește cîteva secole de hîrtie cută, cotrobăie printr-un morman de scrisori.

— Mai degrabă scriam încă un articol. ...

Înt-un tirziu îmi îmînează, triumfător, fotografia. ...

Ar fi deosebit de bine dacă și originalul imaginii alăturare ar veni în România, așa după cum ne-am înțeles la despărțire, — cînd, mulțumirilor mele, le-a răspuns:

— După ce mă întorc din Statele Unite, prima plecare mai îndelungată o doresc în România.



JAN KOTT

JAN KOTT

inedit

cum m-am apropiat de SHAKESPEARE

Permiteți-mi mai întâi să mă prezint. Mă numesc Jan Kott și m-am născut în 1914 la Varșovia. Sînt istoric literar și critic de teatru, însă nu specialist în Shakespeare și cu siguranță că nu eram atunci cînd am început să scriu cartea despre el. În timp ce scriam despre piesele lui, mă străduiam să mă refer mai mult la cunoștințele mele despre lume și viață, decît la ceea ce puteam afla din alte cărți despre Shakespeare sau chiar despre epoca lui. Cred că pentru istoricii literari experiența de viață este la fel de importantă ca pentru romancierii sau poeții.

Cel mai bine e să-ncepi dintr-odată cu un exemplu. Într-una din primele schițe din cartea mea, mi-am propus să încerc interpretarea lui Richard III ca acțiunea unei adevărate lovitură de stat. Sau mai degrabă, ca pe un model universal, în care — eliberat de orice mitologie — a fost desenat în linii mari tabloul dezgolit al practicii politice. Ca și cum Shakespeare ar fi dramatizat nu numai vechile cronicile engleze, ci și un capitol din *Prințul lui Machiavelli*. Cu singura deosebire că, la Shakespeare, capitolul acestui tratat renașcentist de politică este jucat de oameni vii. Înainte de o bătălie cruntă, sau după punerea la cale a unui complot de care va depinde soarta regatului, ei merg la cînd sau la culcare. Dorm bușean sau nu pot dormi, dau pe gît dintr-o înghițitură o cană de vin,

Publicăm cu plăcere aceste pagini ale lui Jan Kott, destinate inițial unei conferințe publice. Dacă nu au strictetea unui eseu propriu-zis, ele oferă în schimb avantajul de a însuma într-un fel de « compendiu » — mai mult sau mai puțin sistematic — ideile și revelațiile profesorului polonez în legătură cu o modalitate actuală de a citi teatrul lui Shakespeare. Fascinante, fără-nđoială, îndesate pentru prăciștii scenei prin caracterul lor concret, imediat, indicațiile lui Kott implică, totuși, o lectură critică, o examinare atentă care, extinsă în mod necesar la textele fundamentale ale exegetului shakespearean, sîd ducă la o delimitare, la o filtrare riguroasă a ceea ce e esențial și cu adevărat semnificativ față de ceea ce e contingent, perisabil. Tema constantă a « Marelui Mecanism », ideea dezvoltării ciclice a « cronicilor » shakespeareene, sistemul de analogii practicat pe scară largă, considerațiile incipiente asupra comediilor lui Shakespeare — iată doar cîteva motive îmbietoare la meditație, la circumscrierea de poziții din partea criticilor și a oamenilor noștri de teatru. În alți termeni, un « dialog » cu *Schițele despre Shakespeare* ale lui Kott ar avea darul să viorieze dezbaterea problemelor teoretice și practice legate de punerea în scenă nu numai a pieselor shakespeareene, ci a dramaturgiei clasice în general.

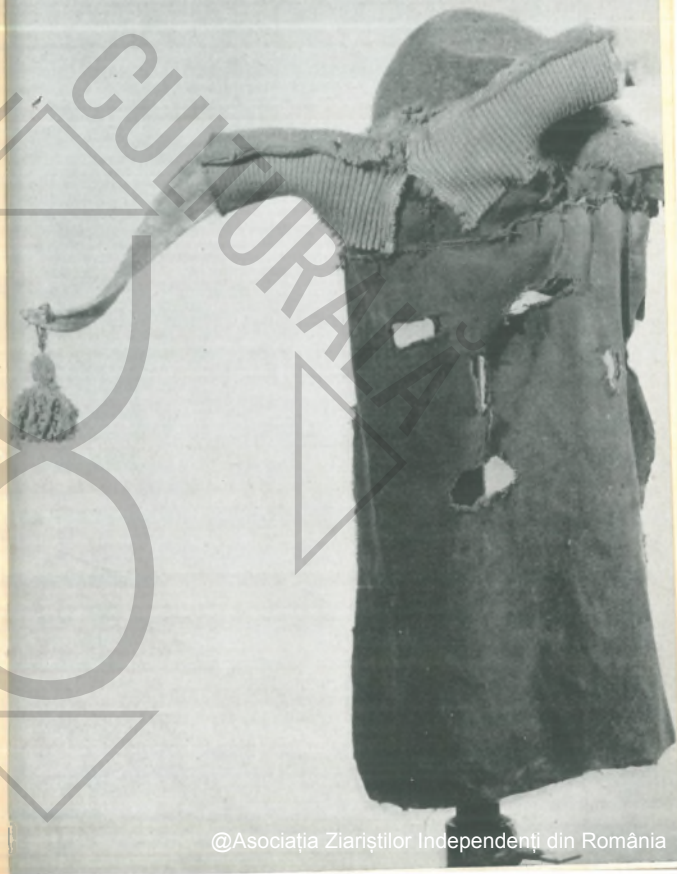
politică pură, ci ca pe o dramă de « situație », în sensul existențialist. Am început să caut o nouă cheie pentru Hamlet în opozițiile dintre planul de acțiune și planul moral. Hamlet nu-și alege soarta, aceasta — fi este impusă din afară. Toți îl silesc la acțiune, dar motivele pentru care ar acționa nu sînt suficient de clare pentru el. Este plin de îndoieli; se îndoieste dacă lumea poate fi redusă la câteva afirmații simple. În cele din urmă, se hotărăște să acționeze, dar își rezervă dreptul să se îndoaiească de sensul acțiunii. Nu vrea și nu poate rezolva contradicția aceasta. Înțelege că certitudinea intimă o absurdității lumii nu ne scutește nici de viață, nici de acțiune. Acestea erau doar începuturile noului interpretări a lui Hamlet, încă nu mă gîndeam — repet — la o carte despre Shakespeare: îmi lipsea experiența de teatru. Reprezentația de la Cracovia mi-a arătat că Shakespeare poate fi desecrat din nou. Dar acesta nu era încă noul teatru shakespearean. Pe acela aveam să-l văd un an mai târziu.

A venit în Polonia Peter Brook cu Titus Andronicus, pus chiar de el în scenă. Pentru prima dată am văzut într-o piesă de Shakespeare mari actori contemporani: Laurence Olivier, Vivian Leigh și Anthony Quayle. Reprezentația era însă dominată de regizor. Cred că la spectacolul acesta, Peter Brook a folosit experiența de la filmele shakespeareiene: în primul rînd poate pe Richard al III-lea realizat de Olivier. Este doar un paradox aparent că filmul a descoperit un Shakespeare contemporan. Filmul a ajutat la descoperire, dar n-a făcut-o pentru sine, ci pentru teatru. Teatrul secolului al XVIII-lea a împărțit piesele lui Shakespeare în scene după locul acțiunii și, pe urmă, timp de două sute de ani s-a încercat în zadar să se încheie într-un tot unitar piesele astfel cioplitite. Shakespeare și-a construit piesele după alt principiu; cel mai simplu ar fi, folosind terminologia modernă, să spunem că drama shakespeareiană se împarte în concepte și secvențe, ca un scenariu de film. Însă piesele lui Shakespeare nu au momente de stagnare; prima piesă jucată fără asemenea momente de stagnare a fost cea pusă în scenă de Peter Brook. El a construit reprezentația ca pe un film, pe principiul montajului, la fel ca la film, din concepte și secvențe. El este primul care a regăsit cursivitatea, unitatea și iuteala desfășurării acțiunii shakespeareiene.

Acturul pregădit în teatrul secolului al XIX-lea nu reușește să se îndrăgostească în decursul a treizeci de secunde, nici să urască în două replici. Nici să răstoarne regatul în zece minute. Acturul de film, de la o mare scenă de dragoste trece la nebulie. A ucis, vîră sabia în teacă și bate din palme să i se aducă o cană cu vin. Nu opucă să-l bea bine, că vine valetul cu vestea că a fost ucis fiul său. Va suferi, dar nu mai mult de treizeci de secunde. Cum e posibil? Locurile de stagnare au fost tăiate la montaj. Asta este construcția pieselor lui Shakespeare.

Școala stratfordiană de punere în scenă a pieselor lui Shakespeare a redescoperit la acesta marea poezie și totodată, marea spectacol. Avem în față, laolaltă, marea metaforă și concretizarea ei scenică. Shakespeare este întotdeauna exact. Olivier, în Richard al III-lea, începe filmul de la scena mare a înoronării. Lacheii duc pe perite de purpură coroanele fraților regelui. Coroanele acelea care vor pieri. Lacheii trec, coroanele le cad de pe perne. Asta înseamnă metaforă shakespeareiană și concretizarea ei. Regizorul japonez Kurosava a arătat în zugubitorul său film Tronul Însingurat că Shakespeare poate fi transplatat și în altă cultură, în altă istorie, că poate chiar să fie privat de dialog, dacă se păstrează planul acțiunii, drama personajului și marile metafore. Din toate adaptările cinematografice ale lui Shakespeare, adaptarea japoneză a lui Macbeth este nu numai cea mai frumoasă, dar într-un anumit sens și cea mai fidelă, cea mai shakespeareiană.

Titus Andronicus cu siguranță că nu reprezintă cea mai mare dramă shakespeareiană, în schimb este una din cele mai crunte. Dacă piesa ar avea șase acte, Shakespeare ar trece la spectatorii din primele rînduri și le-ar porunci să piară în chinuri oprige. Încă înainte de a se ridica cortina pentru primul act, au pierit cei douăzeci și doi de fii ai lui Titus. În piesa asta sînt treizeci și cinci de cadavre, fără a mai pune la socoteală pe soldați, slujitori și personajele episodice. Cel puțin zece mari crime se petrec sub ochii spectatorilor.





Cred că acest lucru a fost hotărâtor pentru Peter Brook, la alegerea piesei. El a redescoperit violența și cruzimea shakespeariană, cu mult înainte ca marele spirit al lui Artaud să înceapă să-i urmărească pe toți regizorii contemporani. Viziunea shakespeariană asupra lumii este crudă și asta nu numai în așa numita epocă neagră a tragediilor lui, ci de la începutul creației sale, chiar în Sonete, chiar în comedii tratate multă vreme ca idilice, chiar în Furtuna, care într-adevăr este poate cea mai amară din toată creația autorului.

Peter Brook a fost primul care mi l-a arătat pe Shakespear crud, căci la el este crudă și natura, deoarece pasiunile și dorințele care se nasc în inimi și cuprind trupurile, răstărnând toată ordinea și nu pot fi stăpânite de rațiune. La Shakespear este crud cerul pentru că-i gol și nu răspunde la plîngerile oamenilor. « Ceea ce sînt muștele pentru băieții poznoși, sînt oameni pentru zei. Ne omorîm pentru petrecerea lor. » (Regele Lear, IV, 1.)

Dar, cea mai crudă la Shakespear este istoria. Cu asta mi-am început cartea. Acesta a fost începutul ei adevărat. Am vrut să demonstrez cruzimea viziunii istorice a lui Shakespear și de aceea mi-am început cartea cu analiza Cronicilor. De la Richard al III-lea și Richard al II-lea, care constituie pentru mine o cheie pentru înțelegerea dramei istorice shakespeariene. Caracterul istoric al dramelor regale — aceasta e impresia mea — nu constă în faptul că eroii lor sînt regii reali ai Angliei și că arată evenimente care s-au petrecut între-adevăr cîndva. La Shakespear, istoria nu este un fundal pentru acțiuni cu caracter personal, nu este decor, nu este doar un mare cadru scenic. Istoria este ea însăși, eroiul tragediei. Este aproape o dramă în persoană.

Fiecare din aceste mari tragedii istorice începe cu lupta pentru dobîndirea tronului sau pentru consolidarea lui, fiecare se termină cu moartea mînarului și cu o nouă încoronare. În fiecare — suveranul de drept atrage după sine un șir întreg de crime: l-a îndepărtat pe seniorii feudali care l-au ajutat să ia coroana, l-a ucis mai întîi pe dușmanii, pe urmă pe vechii prieteni, a înădîrnat pe urmașii și pretendenții la tron. Dar n-a reușit să-i omoreze pe toți. Se întoarce din exil printr-un tînr — fiul, nepotul sau fratele celor uciși, apără drepturile încălțate, intruchipează speranța unei noi arînduiri și justiții. Dar fiecare pas spre putere este o crimă, o violență, un act de infidelitate. Și cînd tînrul prînz ajunge, la rîndul lui, în apropierea tronului, atrage după sine un lanț de crime la fel de lung ca acela care, pînă nu de mult, fusese suveran de drept. Cînd își va așeza coroana pe cap, va fi la fel de urît de oameni ca și predecesorul său. A ucis dușmanii, acum își va ucide pe faștii aliați. Pînă cînd se va ivi un nou pretendent la tron, în numele dreptății încălțate. Ciclul s-a încheiat și a început din nou. S-a terminat o tragedie istorică, a început alta.

Pentru Shakespear, coroana este simbolul puterii. Dar, ca întotdeauna, metaforele lui sînt concrete. Coroana e grea. O poți lua în mînă, o poți smulge de pe capul suveranului muribund și să-ți o pui ție. Atunci ești rege. Numai atunci. Însă trebuie să aștepți pînă moare regele, sau să-l grăbești moartea. Și iată, în felul acesta se degajă din Cronicile dramatice ale lui Shakespear imaginea istoriei însăși. Imaginea care este întotdeauna aceeași, deși se schimbă numele suveranilor.

Istoria lui Shakespear este reprezentată ca o scară mare pe care pîșește necontenit un alai de regi. Fiecare treaptă, fiecare pas în sus, mai aproape de coroană, înseamnă o nouă crimă, un nou act de infidelitate sau de trădare. De la treapta cea mai înaltă urmează doar un pas pînă la prăpastie, la o moarte obișnuită, sau sub secura căldului. Se schimbă regii, dar treptele rămîn întotdeauna aceleași. Nu există regi buni și răi, sînt doar regi sau uzurpatori, pe diferitele trepte ale aceleiași scări. Se schimbă numele regilor, dar întotdeauna Henry îi uzurpă pe Richard sau Richard pe Henry.

În pictură și în literatură Evului mediu, soarta omului era reprezentată adesea prin Cercul Fortunei care se învîrtea. Pe bogăți îi schimba în săraci, pe săraci în bogăți, pe înțelepți în nebuni și pe nebuni în înțelepți. La Shakespear, cercul orb al Fortunei se transformă în lege crudă a istoriei feudale. În cartea mea am numit-o *Marele Mecanism*. Căci

la Shakespeare nu-s zeltăți, nici forțe transcendente, nici absolut. Sînt numai suverani dintre care fiecare este pe rînd căldu și victimă, sînt oamenii vii, înspăimîntați. Aceștia se uită doar la Scara cea Mare a istoriei. Soarta lor depinde de cel care ajunge sau sau cade în prăpastie.

Realismul lui Shakespeare este mare, pentru că arată concret care este participarea oamenilor la istorie. Unii o creează și cad victima. Alora li se pare că o creează și de asemenea cad victime. A treia categorie nu creează istoria, însă cade, la fel, victimă a ei. Primii sînt suverani; celiotii — confidenții regilor și executații poruncilor lor. A treia categorie sînt cetățenii regatului.

Richard al III-lea este parcă roata cea mai mare, dintată, a acestui Mare Mecanism. S-ar putea spune, cu alte cuvinte, că îl pune în mișcare, că este inteligența și constința acestui Mare Mecanism. Însă numai în primele trei acte. Pe urmă, același Mare Mecanism îl atrope pe el însuși între roțile sale. A fost căldu, devine victimă.

Scenele principale din Richard al III-lea se petrec pe prima jumătate a scării. Tragedia lui Richard al II-lea se desfășoară pe vîrfurile scării. Îl s-a smuls coroana, încetează de a mai fi rege. Poruncește să i se aducă o oglindă, se privește în ea. Are în continuare aceeași față. A fost unsul lui Dumnezeu, a rămas un muritor obișnuit. Și soarele nu s-o întunecat, nici măcar lui nu i s-au schimbat trăsăturile feței. Regina Elisabeta n-a permis să se reprezinte pe scenă Richard al II-lea. Înteleg foarte bine care au fost motivele ei. Teatrul arata cum se tăiau capetele regilor, dar erau capete regesti, trupurile decapitate rămăneau trupuri regesti. Acestea erau scene consacrate prin tradiție. Un singur lucru era insuportabil: că regele încetează o mai fi rege. Decapitarea regelui este o încălcare fizică a principiului supunerii, dar detronarea este o răsturnare a însuși principiului puterii regale. Răsturnarea metafizică și a teologiei. Shakespeare a avut curajul să arate această scenă.

La Shakespeare, istoria are față. Sînt fețele oamenilor vii. Răfuiala tragică cu istoria nu este niciodată abstractă. Se petrece într-o lume reală. Una din cele mai mari scene din cadrul acestor răfuiele este întîlnirea lui Richard III cu Lady Anne.

Lady Anne merge în urma sicriului deschis în care servitorii du cadavruul soacrului ei, regele Henry al VI-lea. Richard pusese să fie omorât la Tower. Înainte de asta, omorîse

pe soțul ladyei Anne și pe tatăl ei. Acum iese în calea cortegiului funerar și în decursul a șase minute, pe care ceasul le măsoară în turn, în patruzeci și trei de replici face ca femura căreia îi amorse soțul, tatăl și soacrul, să se ducă de bună voie în patul lui.

Cel din cortegiul funerar fug cuprins de panică. Richard și lady Anne rămîn singuri pe scenă. Singuri nu numai pe scenă. Singuri și în lumea crimei, violentei, asupririi și cruzimii. Shakespeare răduce lumea la forțele ei elementare: ură și dorință. Lady Anne îl mai urîște încă pe Richard, dar este singură cu ura ei pe pămînt, aici unde există numai poftă. Scena asta trebuie desfiată cu experiența vremurilor noastre, căci altfel va rămîne total neînțeleasă. Trebuie să regăsim în ea noaptea ocupației, noaptea lașărilor de concentrare, noaptea crimelor în masă. Orele cînd se destramă toate normele de morală, cînd victima devine căldu și căldu victimă. Lady Anne încă-l mai scuipă în față pe Richard, dar acesta-î ultimul ei gest, ultima ei apărare înainte de a ceda.

Am văzut scenă asta la Stratford. În regia lui Peter Hall. Richard și lady Anne joacă toată scena asta, despartînd de catafalc. Anne zmulge giugul și se vîd minile împreunate vopsite în roșu, ieșind dintr-un coșciug simplu. Anne îngenuche, îngenuche și Richard. Își aruncă măturisiri și insulte pe deasupra trupului aceuia gol, înșingherat. Anne îl scuipă pe Richard în față, chiar deasupra capului cadavruului descoperit. Richard îi înmînează un stilet.

Conform tradiției teatrale, în scenă aceasta Anne vrea să se strîngă cu stiletul, apoi minile-i cad neputincioase, arma îi alunecă din palmă. Peter Hall a montat altfel scenă aceasta.

La Stratford, Anne lovește cu stiletul. Lovește pe deasupra cadavruului soacrului ei, cu toată furia, dar Richard îl prinde mîna, o strînge, o întoarce în jos, pînd cînd cade stiletul. Totuși se petrece deasupra cadavruului. Anne nu se mai poate elibera din strînsarea acestuia. Învîng puterea fizică și forța bărbatului. Acum Anne se duce în patul lui Richard. Căldurii vin și ridică sicriul. Anne nici măcar nu se mai uită după el. Merge în potul bărbatului, apoi sub secura căldurii.

Lady Anne nu se dăruiește lui Richard de teamă. Ea îl urmează ca să coboare. cît mai jos cu puțință, ca să-și dovedească sieși că au încetat să mai existe orice legi-

«Kott aparține generației care (...) și-a dobîndit formația prin întîlnirea cu marxismul (...). Kott, care într-o vreme a scris poezie suprarealistă ca atîția alții din generația lui, a devenit marxist deoarece marxismul se arăta garantîndu-i că victoriile nazismului și ale fascismului sînt sortite să aibă viață scurtă: «Îmi datoresc scăparea — opădarea împotriva comarului care mă înșefăca deosea să mă strîvesc sub orori — convingerii că istoria este dreptă, că-va dovedi întotdeauna dreptate, că fascismul trebuie să fie zdrobit, că armata roșie va fi aceea care-l va zdrobi. Marxismul m-a învățat legile istoriei, mi-a îngăduit să cred în istorie. Cînd am intrat în A.L. (mișcarea de rezistență de extrema stînga), am încetat să fiu îngrozit». (Jan Kott, — declarația din «Les Temps Modernes», Paris 1957) (...) Pentru publicul de teatru și criticii din țările de limbă engleză, care, spre deosebire de cea mai mare parte a globului, au reușit să fie scutiți de ultimele manifestări de violență și de ocupația străină chiar în secolul XX, lumea lui Shakespeare (...) tînde să opără ca un univers de povestiri [rumase și de legende, îndepărtate confortabil. Pentru un intelectual de erudiția și sensibilitatea lui Jan Kott, cu experiența de viață a Poloniei pustite de război, — violența și patimile, singele și lacrimile acestui univers shakespearian, sînt un mediu familiar. Vecinatatea zilnică a războiului civil, brutalitatea, intoleranța ideologică, conspirația și reprimarea singeroasă au determinat viața vremurilor shakespeariene (...).

Sînt puține studii de dramaturgie ale unor profesori universitari care să fi fost vreo-dată, în lunga istorie a teatrului, recunoscute în mod deschis ca inspirînd realizări de cel mai mare succes. Jan Kott este unul dintre puținii care pot pretinde că au făcut așa ceva. Realizarea de către Peter Brook a Regelui Lear, cu Paul Scofield în rolul principal, care este unanim recunoscut drept una din cele mai însemnate spectacole shakespeariene ale contemporaneității a fost, după cum ne asigură însuși regizorul, inspirat de către capitolul Regele Lear sau Sfîrșit de partidă din cartea lui Kott.

MARTIN ESSLIN

«Kott este un elisabetan (...) Shakespeare este un contemporan al lui Kott, Kott este un contemporan al lui Shakespeare, el vorbește foarte simplu despre Shakespeare (...) și cartea lui are prospețimea relatării unui martor ocular din Globe Theater, sau aspectul critic nemijlocit al unui film care tocmai se rulează. Pentru lumea specialiștilor constituie o contribuție foarte prețioasă, iar pentru lumea teatrelor este neprețuită».

PETER BROOK

Căci atunci cînt totul e pierdut, nu mai rămîne decît amintirea, care trebuie și ea ucisă. Trebuie să se omoare sau să omoare în ea orice urmă de rușine. Lady Anne se duce în patul lui Richard pentru ca, așa cum scrie Joseph Conrad, „să se scufunde în stihia distrugătoare ».

Căci, dacă întreaga istorie nu-i decît un mare mîdel, ce mai rămîne în afară de saltul în întinerie, în afara alegerii între moarte și plăcere? Geniul lui Shakespeare îl impune lui Lady Anne tocmai această alegere, ultima și unica ce i-a mai rămas.

Am scris cartea despre Shakespeare în urmă cu cîțiva ani. După publicarea primelor capitole am lăsat-o la o parte, pentru o vreme, traduceam atunci mult din Sartre și Ionesco și mă ocupam în mod special de grotescul teatral, care a primit mai tîrziu numele de teatru al absurdului. Mă interesa postura mîscăriciului în teatru și în afara lui.

În cunoscuta poveste a lui Andersen, regele se plîmbă gol pe străzile orașului. Toți oamenii au tăcut multă vreme pînă cînd o dată un copil a strigat: regele e gol. Ca să strîgi asta trebuie să fii naiv ca un copil, sau obraznic ca un mîscăric. Mîscăriciul are nu numai un rol mare în teatru, ci și unul în societate. Mîscăriciul care știe că este mîscăric, nu mai este autentic. Se prefacă doar a fi. Mîscăriciul îl obișnuiește pe alții mîscăric. Dacă înțelepciunea a devenit bufonerie, atunci bufoneria devine înțelepciune. Dacă lumea s-a întors pe dos, atunci făcînd tumbie în poziția opusă corectă. Rolul bufonului este să descopere încontinuu că regele e gol. Bufonul spune adevărul, dar într-o limbă bufonescă. Acesta este rolul bufonilor din piesele lui Shakespeare.

Grotescul și teatru contemporan al absurdului acționează parcă în domeniul vechilor tragediilor, pune aceeași întrebări fundamentale, numai că rămîn fără răspuns. Întrebările rămîn fără răspuns pentru că cerul este gol și pentru că au fost cercetate toate adevărurile absolute. Mă gândesc anume la teatru al cărui mare precursor a fost Alfred Jarry cu al său Rege Ubu. Acel Rege Ubu al cărui acțiune „se petrece în Polonia, adică nîcieri ». Am hotărît să mai arăt lumii încă un precursor al teatrului contemporan al absurdului. L-am afat pe Shakespeare. Cînd orice ordine a valorilor se află în ruine și cînd Dumnezeu, natura și istoria nu-l scutesc pe om de „torturile lumii aspre », atunci bufonul ajunge figura centrală în teatru. El îl însoțește în exil pe fostul rege, pe ministrul surghiunit și pe cetățeanul expulzat, în călătoria lor grea prin noaptea rece și fără sfîrșit. În timpul acelei nopți reci care, în Regele Lear: „face din toți bufoni și nebuni ».

Am încercat să dau o nouă interpretare piesei Regele Lear. În fiecare tragedie shakespeareană există întotdeauna ura sau două scene care oferă cheia întregii piese. În Regele Lear, începutul noii interpretări a fost pentru mine scena de pe stîncile din Dover. Gloucester, după ce i-sau scos ochii, vrea să se sinucidă, adică vrea să se arunce de pe acele stînci în mare. El conduce propriul său fiu, Edgar, care se prefacă a fi nebun. Amîndoi au căzut în cea mai cruntă mizerie. Deci pe scenă sînt numai doi actori: unul joacă rolul orbului, altul pe cel al omului care se prefacă a fi nebun. Nebunul îl conduce pe orb. El conduce pe un munte inexistent, căci scena-i goală.

Tocmai aceasta a fost prima mea descoperire, că scena e goală. Nu-i nici un munte, sînt doar închipuirile orbului pe care fiul nebun îl convinge că s-au urcat pe un vîrf de munte. Totul nu sare în pătrăștie, ci se rostogolește doar pe scenă. În teatrul clasic care prezintă stîncile din Dover, scena aceasta n-are nici o valoare teatrală. Nu există sinucidere, ci doar parabola sinuciderii. Ca în morala medievală.

Am înțeles că asta trebuie să fie o scenă de munte pantomimă. Edgar îl susține pe Gloucester, ridică picioarele sale și cum ar păși în sus. Gloucester ridică piciorul așteptînd ca treapta următoare să fie mai sus, dar sub picior nu-i decît aer. Este clar că Shakespeare a

scris scena asta pentru pantomimă: pentru a da impresia de munte, vale, tot peisajul este descris mai întîi ca văzut de pe vîrfurile muntelui, apoi, după aparenta sinucidere, ca un peisaj văzut de jos, de pe malul mării.

Gloucester orb se rostogolește pe scena goală. Saltul său pentru a se sinucide este zguduitor, dar totodată grotesc. Are în el ceva de circ. În felul acesta a fost transpus bufoneria din filozofie. E ca și cum ar fi fost jucat a scenă din cărțile lui Hiohe, dar jucat ca o bufonadă. Ca în Aet fără cuvinte și Sfîrșitul partidei lui Beckett. Toată scena aceasta este tragică și grotescă totodată. Dialogul care o însoțește este de asemenea satiric. Sinuciderea este un protest. Dar protestul acesta are sens numai atunci cînd există forțe supranaturale sau o ordine morală. Dacă nu-s zeități, n-are rost sinuciderea. Moartea vine și așa. Sinuciderea nu schimbă soarta oamenilor. Doar o grăbește. Și atunci încetează a mai fi un protest. Este doar o pregătire. Acceptarea morții.

S-a încercat descifrarea lui Shakespeare prin teatrul lui Beckett. Poate că faptul ar putea fi considerat ca o împietire, dacă ar fi vorba de Regele Lear, cît și Așteptîndu-l pe Godot nu și-ar avea izvorul comun în Biblie. Dar într-o biblie fără iluzii, într-o biblie atît de veche cît eu cred. Care nu cred nu numai în Dumnezeu, dar în nici un fel de dreptate. De către cei care nu cred că poate exista ceva care să răscumpe cruzimea lumii reale.

Tema din Regele Lear este destrămarea și decăderea lumii. Din cei doisprezece eroi principali, jumătate sînt drepti, jumătate nedrepti, dar sînt lichidități ca toții, nobili sau nu, urmărit și urmăritori, torturați și călîi. În epilogurile cronicilor și tragediilor lui Shakespeare, noul suveran invită lumea la înconorare. În Regele Lear nu va fi o nouă înconorare. Edgar nu mai are pe cine să invite la ea. Au fost ucisi sau au murit cu toții. Cei care au supraieuit sînt „doar niște rămășițe ruinate ale naturii ». S-au împlinit cuvintele lui Gloucester: « This great world shall so wear out to naught ».

Începutul cărții mele l-a constituit vizita lui Peter Brook la Varșovia și regia lui la Titus Andronicus. Am fost fericit să mă pot revansa. Cînd Peter Brook m-a invitat la Londra, m-am dus cu șchița mea despre Regele Lear. Multe seri de-a rîndul am discutat despre Shakespeare. Viziunea teatrală a criticii este foarte diferită de a regizorului. Creatorul spectacolului, însă, este numai regizorul, mai ales dacă acest regizor este Peter Brook. Însă triumful Regelui Lear pus de el în scenă, a fost pentru mine personal deosebit de important, a dovedit că actualizarea lui Shakespeare în teatru este posibilă și necesară. Că acest lucru se face pe două căi: prin confruntarea lui Shakespeare cu problematica artistică, filozofică și politică contemporană, și prin confruntarea lui Shakespeare cu dramaturgia contemporană. Multe teatre din Europa au mers pe drumul acesta. S-ar putea spune că noul teatru shakespearean a luat naștere în ultimii cinci ani. Acest nou fel de reprezentare a cuprins în primul rînd piesele istorice și tragediile, am impresia că am mai rămas de descifrat din nou de către critici, precum și de teatru, comediele shakespeareane.

Ele sînt în continuare, în teatru, fie spectacole marelui pentru copii, fie opere sau povești fantastice, în care rolul principal îl joacă o balerină îmbrăcată în tul. Și doar Visul unei nopți de vară a fost scris de Shakespeare ca o piesă contemporană de dragoste, ca o piesă care spune multe adevăruri, foarte violente și brutale. Arpile elilor și tunicii grecești sînt doar costume de carnaval. Este foarte ușor să ne închipuim că la căsătoria marelui conteului de Southampton se dă o mare petrecere, cu costume de epocă și fantastice. (La curtea italiană și apoi în Anglia, bulul mascat era o distracție obișnuită și purta numele de „improvised masking »). La urmă s-au goit toate săliile. A plecat cavalerul minunat îmbrăcat în Oberon nordic, însoțit de bieții frumoși în piei de animale și cu coifuri cu coarne de cerb pe cap. După miezul nopții s-au dus să bea la una din tavernele de dîncolo de Timisoara. Înaintea lor înăd, dispăruseră bieții și fetele îmbrăcate în tunici grecești. Ultima a plecat Titania, ai cărei cercei din perle mari trezeau admirația tuturor. S-au

risipit străjerii, s-au aprins opaitele. În zorii zilei, după un somn scurt, gospodarul a intrat în grădina. În larba moale mai dormeau încă perechile împreunate.

Good morrow, friends, Saint Valentine is past.
Begin these wood-birds but to couple now?¹

Hermia s-a sculat prima, deși s-a culcat ultima. Pentru ea, aceasta fusese cea mai nebuunăscă noapte. Își schimbase iubii de două ori. Este oșbită, abia se mai poate ține pe picioare. Mai e încă pe jumătate sub vraja nopții. Prea mult a iubit. Prea mult a băut.

Methinks I see these things with parted eye
When everything seems double.²

Toată scena cu trezirea îndrăgostiților e plină de un realism brutal. Visul unei nopți de vară este pentru mine în primul rând o piesă despre înfrângerea tabu-ului erotic. Asta se referă nu numai la quartetul tinerilor amânți și la schimbarea fetelor în timpul acestui «party» la beție, într-una din nopțile fierbinți de iunie. Se raportează în primul rând la Titania și la marea ei scenă cu iubitul transformat în măgar. Măgarul în acest vis — sau mai degrabă coșmar — al unei nopți de vară nu întruhipază nicidecum prostia. Din antichitate până la renaștere, dintre toate animalele, măgarului i s-a atribuit cel mai mare potențial sexual. Mi-o închipui pe Titania ca pe o fată foarte înaltă și foarte blondă, cu mâini și picioare lungi, ca fetele nordice pe care le întâlneam serile în Cartierul Latin din Paris, cum umblau lipite de negri cu fețe cenușii sau atât de negre că păreau vinete.

Thou art as wise as thou art beautiful.³

Titania suplă, sensibilă și lirică, dorea o dragoste animalică. Cel schimbat în măgar e numit de Puck și Oberon — monstru. Titania fragilă și dulce trage în pat un monstru aproape cu forța, aproape fără voia lui. Un astfel de amant dorea. Un astfel de amant își visase. Numai că nicidecum, nici măcar față de sine nu voia să recunoască asta. Somnul o eliberează de împotrivire. Titania cea plină de poezie îl violează pe măgarul-monstru.

Titania pătrunde cel mai mult și cel mai profund în domeniul întunecat al sexualismului, unde nu mai există frumos sau urât ci rămâne numai sufocarea și eliberarea. Nebunia a durat toată noaptea de iunie. Amânții se rușinează de noaptea asta și nu vor să vorbească despre ea. Dar noaptea asta i-a eliberat de ei înșiși. În visurile lor au fost cei adevărați. Eliberați de minciuni și reticente.

Mi s-a imputat de multe ori că, în viziunea mea, Shakespeare este prea crud, prea negru. La asta aș putea să răspund doar atât: spune-mi cum îl înțelegi pe Shakespeare și-am să-ți spun cine ești. Fericită epoca victoriană care l-a găsit pe Shakespeare puritan și temător de Dumnezeu, cu respect pentru suverani, legi și moralitate. Dar noi nu trăim în vremurile înșite și blânde din epoca victoriană. Shakespeare, de asemenea, nu a trăit în epoca aceea. Pentru el, lumea a fost nebună și dragostea la fel. În marea nebunie a Naturii și a Istoriei, clipele de fericire i-au apărut scurte și trecătoare ca îmbrățișarea îndrăgostiților:

Swift as a shadow short as any dream,
Brief as the lightning in the collied night⁴

În românește de ELENA LINȚĂ

3 piese
într-un act

SAMUEL BECKETT

ARTHUR ADAMOV

ALBERTO MORAVIA

¹ Ei, bună ziua! Sfântul Dragobete/Trecu, și-aceste păsărele-acum/Se împrechează-abia?

(*Visul unei nopți de vară*, Act. IV, sc. 13) Din Shakespeare: *Opere*, vol. III, în românește de Șt. O. Iosif, traducere revizuită de Florin Törnea

² Eu parcă m-aș uita ponci: vâd dublu (*ibid.*)

³ Ești înțeles: pe cine ești de frumos? (*ibid.*)

⁴ Pe furie gonii de soare/Și ne-mpărțim ca vise/După umbrele fugare. (*ibid.*)

Ultima bandă de magnetofon

Seara târziu, acum ceva timp.

Camera de lucru a lui Krapp.

În avanscă, în centru, o mică masă cu două sertare, care se deschid spre stânga.

Așezat la masă, cu fața spre sală, odică în partea opusă sertarelor, un bătrîn prăpădit: Krapp.

Poartă un pantalon strîmt, prea scurt, de un negru verzicos. Jilețcă fără minci, tot de un negru verzicos, cu patru buzunare mari. Cămașă albă jengoasă, desfăcută la gât. Cîndu-și pereche de cizmulile, de un alb murdar, avînd numărul cel puțin 48 — foarte strîmte și ascuțite. Părul cărunt, răvășit. Bărbierit prost.

Foarte miop (însă fără ochelari). Aude greu.

Vocea hodorogită cu un timbru foarte bizar. Mersul greoi.

Pe masă se află un magnetofon cu microfon și numeroase cutii de carton conținînd bobine cu benzi înregistrate.

Masa și spațiul din imediata ei apropiere sînt scîldatoe într-o lumină crudă. Restul scenei este în întuneric.

Krapp rămîne un moment nemișcat, suspinî din greu, își privește ceasul, scormonește în buzunare, scoate un plic, îl pune la loc, scormonește din nou, scoate o mică trusă de chei, o ridică la înălțimea ochilor, alege o cheie, se ridică și merge spre partea din față a mesei. Se apleacă, deschide brăosca primului sertar, privește înăuntru, plimbă acolo mina, scoate o bobină, o cercetează foarte de aproape, o pune la loc, închide sertarul,

cu cheia, deschide brăosca celui de al doilea sertar, privește înăuntru, plimbă acolo mina, scoate o banană mare, se uită la ea foarte de aproape, închide sertarul cu cheia, pune cheia într-unul din buzunare. Se reîntoarce, înaintează pînă la marginea scenei, se oprește, mîngie banana, o cajește, lasă să cadă coaja la picioarele lui, duce virful bananei în gură și rămîne nemișcat, privind în gol înaintea lui. În sfîrșit mușcă din virful bananei, se întoarce și se plimbă încoace și încolo pe marginea scenei, în lumină, odică la patru-cinci pași de fiecare parte a mesei, în timp ce mestecă gînditor banana. Pășește pe coaja bananei, alunecă, e gata să cadă, se redresează, se apleacă, privește coaja și în sfîrșit — stînd tot aplecat — îi dă cu piciorul în fosa scenei. Începe din nou să se plimbe încoace și încolo, termină de mîncat banana, se reîntoarce la masă, se așează, rămîne un moment nemișcat, suspinî adînc, scoate cheile din buzunar, le ridică la înălțimea ochilor, alege o cheie, se duce spre partea din față a mesei, deschide brăosca celui de al doilea sertar, scoate încă o banană mare, se uită la ea foarte de aproape, închide din nou sertarul cu cheia, pune cheia în buzunar, se întoarce, înaintează pînă la marginea scenei, se oprește, mîngie banana, o curăță de coajă, pe care o aruncă în fosa scenei, duce virful bananei în gură și rămîne nemișcat, privind în gol, în fața lui. În sfîrșit îi vine o idee: pune banana într-unul din buzunarele jilețecii, de unde se iesește virful, și cu toată gîrba de care este capabil se duce în fundul scenei, în întuneric. Tăcere, zece secunde. Zgomotul scaterii unui dop. Tăcere, cincisprezece secunde. Revine în lumină, purtînd un registrul vechi. Se așează la masă. Pune registrul pe masă, își șterge gura, apoi minile de jilețcă; pe urmă plesnește palmele și le freacă.

KRAPP (cu vioiciune): Ah ! (Se apleacă asupra registrului, întoarce paginile, găsește indicația pe care o caută, citește.) Cutia... trrei... bobina cincini. (Înălță capul și privește fix înaintea lui. Cu încinare.) Bobina ! (Pauză.) Bobina ! (Suride fericit. Se apleacă pe masă și începe să scormonească printre cutii, cercetîndu-le pe fiecare foarte de aproape.) Cutia... trrei... trrei... patru... doi... (Cu mirare.) ... nouă ! Doamne ! ... șapte... ah ! Măgăria ! (Îa o cutie, o cercetează foarte de aproape.) Cutia trrei. (O pune pe masă, o deschide și se uită la bobinile pe care le conține.) Bobina... (Se apleacă deasupra registrului) ... cincini. (Se apleacă deasupra bobinelor) ... cincini... cincini... ah ! Iieheleuța ! (Scoate o bobină și se uită la ea foarte de aproape.) Bobina cincini. (O pune pe masă, închide cutia treu, o pune la rînd cu celelalte, la încădătoa bobina.) Cutia trrei, bobina cincini. (Se apleacă asupra magnetofonului, înălță capul. Cu încinare.) Bobina ! (Suris fericit. Se apleacă, fixează bobina la magnetofon, își freacă minile.) Ah ! (Se apleacă deasupra registrului, citește indicația din josul paginii.) Mama odihnește în liniște, în sfîrșit... Știu... Mîinea neagră... (Înălță capul, privește în gol înaintea lui. Intrigat.) Mîinea neagră?... (Se apleacă din nou asupra registrului, citește.) Femeia brunetă... (Înălță capul, vîdător, se apleacă din nou asupra registrului, citește.) Ușoră îmbunătățire a bolii de stomac... Hm... De tînut minte... ce ? (Privește mai de aproape, citește.) Echinox !? De tînut minte : echinox. (Înălță capul, privește în gol înaintea lui. Intrigat.) De tînut minte echinox?... (Pauză. Înălță din umeri, se apleacă din nou asupra registrului, citește.) Adio la în... (Întoarce pagina.) ... bine. Înălță capul, se apleacă asupra magnetofonului, îl conectează și ia atitudine de a asculta, cu bustul înclinat înainte, coatele pe masă mina în formă de pilnie în direcția aparatului, cu fața spre sală.

BANDA DE MAGNETOFON (voce puternică, puțin solemnă, evident aceea a lui Krapp cu mult înaintea) : Astăzi am împlinit treizeci și nouă de ani, sînt solid ca un... (Vîrînd stătea mai comod, face să cadă una din cutii ; injură, deconectează magnetofonul, mîdăru violent masa de cutii și registrul, aruncîndu-le pe

De fapt, titlul original al piesei de față, scrisă în engleză în 1958, și ulterior, tradusă în limba franceză de autor, în colaborare cu Pierre Leyris, este *Krapp's Last Tape* (« Ultima bandă a lui Krapp »). A fost reprezentată pentru prima oară pe scena faimosului teatru londonez din Sloane Square — *Royal Court Theatre* — în interpretarea actorului Patrick Magee, care și-a făcut o specialitate din opera beckettiană. Beckett scoate pe această piesă printre lucrările sale dramatice minore, deși nu a scris-o nici pentru radio și nici pentru televiziune, așa cum s-a înțeles din *Cenașă sau Tei* (cei care cad. Patru ani mai târziu, la cererea BBC-ului dă la iveală o altă piesă scurtă pentru radio, *Varie și muzică*, o variantă mai puțin izbită pe aceeași temă. Din punct de vedere tehnic, piesa de față poate fi socotită și un reușit experiment de introducere a mijloacelor mecanice în contextul unei opere de artă. În acest caz magnetofonul. Efectul este impresionant. La o descifrare mai scîndă gîsim o anumită conștiență între această piesă și o altă, scrisă ulterior și publicată în *Scenariu 20 nr. 7/8/1965*: *Cele zile frumoase*. Probabil, este rezultatul unei nevoi de simetrie în cadrul creației scriitorului irlandez. Ultima bandă de magnetofon se încadrează în aștea de opere scrise de Beckett, care prezintă o interpretare artistică a procesului de destrămarea identității individuale ca rezultat firesc al pierderii identității sociale a ființei umane.

podea: pune banda de la început, conectează din nou magnetofonul, își reia atitudinea de ascultare.) Astăzi am împlinit treizeci și nouă de ani, sint solid ca un pod, cu excepția metehnei mele de demult, și — din punct de vedere intelectual, acum am toate motivele să bănuiesc că sint pe... (Șovăie) ... culmea valului — sau mai trebuie puțin. Am celebrat această solemnă împrejurare, ca totdeauna în ultimii ani, liniștit, la bar. Nimeni. Am stat înaintea focului, cu ochii închiși, separînd semințele de pleavă. Am scris în treacăt cîteva note pe un plic. Fericit că m-am întors în camera mea de lucru, în vechile mele toale. Am mîncat adineaori, cu regret o spun, trei banane și n-am putut decît cu greu să mă abțin de la a patra. Adevărat! otrăvă pentru un om cu sănătatea mea! (Cu vehemență.) Nu trebuie să mai mînînc! (Pauză.) Noua lumină de deasupra mesei mele constituie o mare ameliorare. Cu toată beznă din jurul meu mă simt mai puțin singur. (Pauză.) Într-un sens. (Pauză.) Îmi place să mă scol și să mă duc să dau o raită, apoi să mă întorc aici săv... (Șovăie) ... eu (Pauză.) Krapp.

Sămînța, să veдеți, mă întreb ce înțeleg prin asta, înțeleg... (Șovăie) bănuiesc că înțeleg acele lucruri care o să mă merite strădanie, cînd toată pleava va fi — cînd toată pleava mea o să revină. Inchid ochii și mă străduiesc să mi-o închipui. (Pauză.) Krapp închide puțin ochii.

Extraordinară tăcerea de astăseară, ciulesc urechea și aud pe cineva intrînd. Bătrîna domnișoară McGlone cîntă totdeauna la ora asta. Dar nu astăseară. Cîntece de pe vremea cînd era fetiță — spune ea. Greu să mi-o închipui fetiță. Totuși încîntătoare bătrîină! Stirpea Connaugh, așa cred. (Pauză.) Oare și eu o să cînt cînd o să am vîrsta ei, dacă vreodată o să am vîrsta ei? Nu. (Pauză.) Oare cîntam cînd eram băiețandru? Nu. (Pauză.) Oare am cîntat vreodată? Nu.

Pauză.

Tocmai am ascultat acum un an, e mult de atunci, cîteva pasaje la întîmplare. N-am verificat în registru, dar asta trebuie să mă ducă cu zece sau doisprezece ani în urmă — cel puțin. Cred că pe atunci mă trăiam cu Bianca, în strada Keard. În sfîrșit, ce de neplăceri. M-am descurcat bine atunci, ah, am încins-o, da. N-aveam nici o speranță. (Pauză.) Nu-mi amintesc cîte știe ce de ea, dar mă încîntau ochii ei... Minuții! I-am văzut, din nou adineaori, (Pauză.) Incomparabili! (Pauză.) În sfîrșit... (Pauză.) Infricoșătoare aceste exhumări, dar mi se împlină adeseori... (Pauză) Krapp deconectează magnetofonul, rămîne gînditor, conectează magnetofonul... (Pauză) Krapp necesare înainte de a mă lansa într-o nouă... (Șovăie) ... întoarcere... Greu de crezut că eu am fost cîndva acest mic dobitoc. Această voce! Isuse! Și aceste aspirații! (Hohot de ris. Ride și Krapp.) Și aceste hotărîri. (Hohot de ris. Ride și Krapp.) Mai ales să beau mai puțin. (Hohot de ris, numai al lui Krapp.) Statistici. O mie șapte sute de ore din opt mii și ceva în trecut, evaporate numai în baruri. Mai mult de 20%, să zicem 40%, din viața lui cît era trează. (Pauză.) Proiecte pentru o viață sexuală mai puțin... (Șovăie) absorbantă. Ultima boală a tatălui ei. Căutarea totdeauna mai cu tinjela a fericirii. Fiasco al laxativelor. Rinjete pentru ceea ce numește tinerețea lui și mulțumiri fierbinți pentru că s-a terminat. (Pauză.) În privința asta minte. (Pauză.) Umbra lui opus... magnum. Și ca să termine un... (Scurt hohot de ris) lăcrat la adresa Providenței. (Ris prelungit. La fel ride și Krapp.) Ce rămîne din toată mizeria asta? O fată într-un vechi mantou verde pe peronul gării? Nu?

Pauză.

Cînd privesc...

Krapp deconectează magnetofonul, rămîne visător, își privește ceasul, se ridică și se duce în fundul scenei în întuneric. Zece secunde tăcere. Zgomotul destupatului unei sticle. Zece secunde tăcere. Același zgomot. Zece secunde tăcere. Același zgomot. Deodată (fredonează un cîntec, cu vocea tremurată.

KRAPP (cîntînd):

Umbra coboară din munții noștri.

Azurul cerului se va întunece.

Se așterne tăcerea.

Acces de tuse. Revine în lumină, se așează, își șterge gura, conectează din nou magnetofonul, ia atitudinea de ascultare.

BANDA DE MAGNETOFON: ... mă gîndesc la anul care a trecut, poate — nădăjdul — cu ceva din îmbătănită mea privire viitoare. Firește la casa din apropierea canalului, unde mama se stîngea, către sfîrșitul toamnei, după o lungă văduvie; (Krapp tresare.) și... (Krapp deconectează magnetofonul, fixează banda puțin înapoi, apropiere urechea de aparat, îl conectează) ... se stîngea, către sfîrșitul toamnei, după o lungă văduvie, și... (Pauză)

Krapp deconectează aparatul, înalță capul, privește în fața lui. Buzele i se mișcă fără zgomot silabisind: vă-du-vie. Se ridică, se duce în fundul scenei, în întuneric, se întoarce cu un dicționar foarte mare, se așează, îl pune pe masă și caută cuvîntul.

KRAPP (cîntînd în dicționar): Starea — sau condiția — acelui — care rămîne — văduv — sau văduvă. (Înalță capul. Neliștit) Care este — sau rămîne?... (Pauză.) Se aplică din nou asupra dicționarului, întoarce paginile.) Văduv... văduvie... (Cîntînd.) Vădurile dense ale văduviilor... Se spune de asemenea de o viețuitoare, mai ales de o pasăre... Pasărea văduvă sau șesitoarea... Partea bărbătească era penajul negru... (Înalță capul. Cu încetinire.) Pasărea — văduvă. (Pauză.) Închide dicționarul, conectează aparatul, își reia atitudinea de ascultare.

BANDA DE MAGNETOFON: ... banca din apropierea iazului de unde puteam să-i văd fereastra. Ședeam acolo, în bătaia vîntului biciuitor, dorind să se sfîrșească. (Pauză.) Aproape nimeni, doar cîțiva obișnuiți ai casei, slujnice, copii, bătrîni, cîini. Pînă la urmă l-am cunoscut bine, ah, firește, vreau să spun că l-am văzut bine. Îmi amintesc mai ales de o frumăsoasă tînă brună, totuși numai în alb, cu rochia călcată pe cîntec, cu niște șii încîntători. Stătea la volanul unei cogeamite mașini cu capota neagră și avea o înfățișare foarte tristă. De cîte ori primeam spre ea avea privirea ațîntită asupra mea. Și totuși cînd am îndrăznit să-mi vorbesc — fără a-i fi prezentat — m-a amenințat că cheamă poliția. Ca și cum aș fi vrut să-l fac cine știe ce!... (Ride.) Ce chip avea! Ce ochi! Ca... (Șovăie) niste cărbuni! (Pauză.) În sfîrșit... (Pauză.) Eram acolo cînd — (Krapp deconectează magnetofonul, rămîne visător, conectează din nou aparatul) — a tras perdelile, una din acele mașini castanii-murdar care gonesc zdrăvăn. Eram acolo gata să arunc o minge unui căpeluș alb. Așa s-a împlinit. Am ridicat capul, Dumnezeu stie pentru ce, și iată asta era. În sfîrșit, o afacere lichidată. Am mai rămas acolo cîteva momente, stînd pe bancă, cu mînea în mină și cîinele care lătra după ea și mi-o cerșea cu lăbura. (Pauză.) Numai cîteva momente. (Pauză.) Minuțele ei, minuțele mele. (Pauză.) Minuțele căpelușului. (Pauză.) Pînă la urmă i-am dat mînea pe care a luat-o în bot, încetînd. O minge mică de cauciu, veche, neagră, plină, dură. (Pauză.) O s-o simt în mină pînă în ziua morții mele. (Pauză.) Aș fi putut s-o păstrez. (Pauză.) Dar am dat-o cînelui. (Pauză.) În sfîrșit... (Pauză.)

Din punct de vedere spiritual, un an cum nu se poate mai negru și sărac; pină în acea noapte de martie, de neuitat, când acolo în vârful zăgăzului, în viscol, n-o s-o uit niciodată, când totul mi-a devenit limpede. În sfârșit minunea... Iată ce-mi închipui că trebuie, mai ales, să înregistreze astăseară, pentru ziua când n-o să mai pot... (Șovăie) ... munci și când, poate, n-o să mai am nici o amintire, nici bună, nici rea, despre minunea care... (Șovăie) ... despre focul care l-a aprins. Ceea ce am văzut deodată atunci... credința care mă îndrumase toată viața, adică... (Krapp deconectează nelineștit magnetofonul, derulează banda pe o porțiune, conectează din nou aparatul.) ... mari stâlci de granit și spuma care țignea în lumina farului și anemometrul care se învoluta ca o elice... În sfârșit era limpede pentru mine că bezna pe care m-am înverșunat totdeauna s-o înălțur este în realitate cea mai bună... (Krapp deconectează nelineștit magnetofonul, derulează banda înainte, conectează din nou aparatul.) ... îndestrușcabilă asociație, pină la ultimul suspin al furtunii și al nopții cu lumina înțelegerii și focul... (Krapp înjură, deconectează aparatul, derulează banda, conectează din nou aparatul.) ... chipul meu pe stîlci și al mîngîindu-mîna. Rămîneam acolo, culcați, fără să ne mișcăm. Însă sub noi, totul se clătina și ne clătina și pe noi, alene, de sus în jos, și dintr-o parte în alta.

Pauză.
Trecuse de miezul nopții. Niciodată n-am auzit o asemenea liniște. Pămîntul ar fi putut să fie nelocuit.

Pauză.
Aici termin...

Krapp deconectează magnetofonul, derulează banda înapoi, conectează din nou aparatul.

... Iacul de pe înălțime, cu barca, am înțeles în apropiere de mal, apoi am împins barca spre larg și am lăsat-o la voia întâmplării. Ea stătea culcată în fundul bărcii, cu minile sub cap și ochii închiși. Soare doritor, puțină briză, așa clipea, așa cum îmi place. Am observat o zgîrțitură pe coapsă ei și am întreat-o cum și-a făcut-o. Culegînd agraie — mîna răspuns. I-am mai spus că asta mi se pare fără speranță și nu merită să mă conșinue și ea a dat din cap afirmativ fără se deschidă ochii. (Pauză.) I-am cerut să mă privească și după câteva momente... (Pauză.) ... după câteva momente a făcut-o, însă deabia a deschis ochii din cauza soarelui. M-am aplecat deasupra ei ca să-l fac umbră și l-a deschis. (Pauză.) M-a lăsat să-i privesc. (Pauză.) Ne-am strecurat printre stâlci și barca s-a împotmolit. Stâlcele se încovoiau, cu un suspin, înaintea bărcii. (Pauză.) Stam lîngă ea, cu chipul pe stîlci și mîngîindu-l mîna. Am rămas acolo, culcați, fără să ne mișcăm. Însă sub noi, totul se clătina și ne clătina și pe noi, alene, de sus în jos, și dintr-o parte în alta.

A trecut de miezul nopții. Niciodată n-am auzit...

Krapp deconectează magnetofonul, rămîne vizitor. În sfârșit scormonește în buzunare, găsește banana, o scoate, se uită la ea foarte de aproape, o pune la loc, scormonește din nou, scoate un plic, scormonește din nou, bagă în buzunar plicul, își privește ceasul, se ridică și se duce în fundul scenei, în întuneric. Tăcere. Zece secunde. Zgomotul unei sticle lovită de un pahar. Apoi zgomotul unui sifon. Tăcere zece secunde. Din nou zgomotul sticlei lovită de pahar. Tăcere zece secunde. Revine cu pași șovăitori în lumină, se îndreaptă spre partea din față a mesei, scoate cheile, le ridică la înălțimea ochilor, alege o cheie, deschide brăosca primului sertar, privește îndărăt, plimbă acolo mîna, scoate o bobină, se uită la ea foarte de aproape, închide sertarul cu cheia, pune cheile în buzunar, se așază, ia banda de pe magnetofon, o pune pe dicționar, așază bobina nefolosită pe aparat, scoate plicul din buzunar, se uită cu atenție la el, îl pune pe masă, rămîne vizitor, conectează magnetofonul, își potrivește glasul și începe să înregistreze.

KRAPP: Am ascultat chiar acum pe acest sărman timpîșel, așa cum mă socoteam acum treizeci de ani; greu de crezut că am fost vreo dată în halul ăsta de imbecil. Asta cel puțin s-a terminat, mulțumesc lui Dumnezeu. (Pauză.) Ce ochii avea! (Rămîne vizitor, își dă seama că se înregistrează, deconectează magnetofonul, rămîne vizitor. În sfârșit se hotărăște). Totul era acolo, totul... (Își dă seama că aparatul nu este conectat; îl conectează.) Totul era acolo, tot acest vechi holt de planetă, toată lumina, și bezna, și foamea, și îmbulbarea... (Șovăie) ... secolelor! (Pauză.) Cu un strigăt.) Da! (Pauză.) Cu amărăciune.) Asta las-o baltă! Isuse! Asta l-ar fi putut distrage de la neputruțele lui scudid! (Pauză.) Cu obseolă.) În sfârșit peate că-avea dreptate! (Rămîne vizitor, își dă seama. Deconectează aparatul. Se uită la plic.) Pah! (Îl motolește și-l aruncă. Rămîne pe gînduri. Conectează din nou aparatul.) Nimic de spus, nici măcar chit. Ce-n semnă astăzi un an? Scîrnă rumează. (Pauză.) Trebuie degustat cuvîntul bobină. (Cu încetare.) Bobilăni! Clipa cea mai fericită din ultimele cinci sute de mii. (Pauză.) Șaptesprezece exemplare vîndute, din care unsprezece cu prețuri mari bibliotecilor municipale de dincolo de ocean. Pe cale să devin cineva. (Pauză.) O carte, șase lingi și cîțiva penci, probabil opt. (Pauză.) M-am tîrîț afară o dată sau de două ori înainte ca vara să se răcească. Am stat tremurînd în parc, înecînd în visuri și arzînd de dorința să sfîrșesc. Nimeni. (Pauză.) Ultimele năluci. (Cu vehemență.) Să le izgonesc! (Pauză.) Mi-am crăpat ochii tot citind, Effie, o pagină pe zi, cu lacrimi. Effie... (Pauză.) Aș fi putut fi fericit cu ea acolo sus la Baltica, și pinii, și dunele. (Pauză.) Nu? (Pauză.) Și ea? (Pauză.) Pah! (Pauză.) Fanny a venit o dată sau de două ori. Umbră bătrînă de tirfă scheletică. N-am putut să fac mare lucru, însă fără îndoială mai bine decît o lovitură de picior între coapse. Ultima dată nu era așa de rău. Cum te descurci, la vîrstă ta! Mă spus. I-am răspuns că mi-am rezervat toată viața pentru ea. Am fost o dată la biserică, ca pe vremea cînd purtam pantaloni scurți. (Pauză.) Cîntă.)

Umbră coboară din munții noștri.

Azul cerului se va întuneca.

Tăcerea se așterne... (Acces de tuse; aproape nu se mai aude)... în cîmpurile noastre, Cîrînd totul va dormi în pace.

(Răsuflînd din greu.) Am dormit și am căsăt de pe bancă. (Pauză.) Uneori. noaptea m-am întreat dacă ultima strădanie a-mi fi poarte... (Pauză.) Destul Golește și sticla și cară-te. Mine o să reiei porcările astea. Sau rămîi acolo. (Pauză.) Rămîi acolo. (Pauză.) Stați comolun în beznă, sprijiniți pe perne — și hoinărește. Să fi din nou în viața, într-un ajun de Crăciun ca să culegi ilice, din acelea cu boabe roșii. (Pauză.) Să fi din nou pe Groghan într-o duminică dimineață, pe o vreme cetoasă, cu căteava; oprește-te și ascultă clopotele. (Pauză.) Și așa mai departe. (Pauză.) Să fi din nou! Să fi din nou! (Pauză.) Toată această străveche sârbicie. (Pauză.) Odată nu i-a ajuns. (Pauză.) Aluneca peste ea. Pauză lungă. Se apleacă brusc deasupra magnetofonului, îl deconectează, zmulge banda, o aruncă departe, montează altă bandă pe aparat, o potrivește la pasul pe care îl căuta, conectează din nou aparatul, ascultă privind fix înaintea lui.

BANDA DE MAGNETOFON... agraie, mîna răspuns... am mai spus că asta mi se pare fără speranță și nu merită să mă continui și ea a dat din cap afirmativ fără să deschidă ochii. (Pauză.) I-am cerut să mă privească și după câteva momente... (Pauză.) ... după câteva momente a făcut-o, însă deabia a deschis ochii din cauza soarelui. M-am aplecat asupra ei ca să-l fac umbră

și i-a deschis. (Pauză.) M-a lăsat să-l privesc. (Pauză.) Ne-am strecurat printre săcii și barca s-a împotmolit. Săciile se încovoiu, cu un suspin, înaintea bărcii ! (Pauză.) Stam lângă ea, cu chipul pe sîn și mingîndu-i mîna. Am rămas acolo, culcați, fără să ne mișcăm. Însă sub noi totul se clătina și ne clătina și noi, alene, de sus în jos, dintr-o parte în alta.

Pauză. Buzele lui Krapp se mișcă fără zgomot.

Trecuse de miezul nopții. Niciodată n-am auzit o asemenea liniște. Pămîntul ar fi putut să fie nelocuit.

Pauză.

Aici termin această bandă. Cutia... (Pauză.)... trei, bobina... (Pauză.)... cinci (Pauză.) Poate că anii mei cei mai buni au trecut. Cînd mai era o șansă de fericire. Însă nu mai vreau. Nu acum cînd se zburciună focul ăsta în mine. Nu, nu mai vreau !

Krapp rămîne nemîșcat, privind în gol înaintea lui. Banda continuă să se deruleze în tăcere.

Cortina

În românește de ALEXANDRU BACIU

ARTHUR ADAMOV

În birjă

Cele trei surori bătrîne: Jeanne, Annette, Clotilde.

Birjarul

Medicul legist

Prezentatorul

Leit-motiv muzical: cîteva fraze din celebrul cîntec al Yvettei Guilbert: « Le fiacre ». A se intercala acest leit-motiv, între introducere și prima secvență, între prima secvență și a doua. Piesa se sfîrșește pe același leit-motiv. Pe alocuri, după indicația regizorului, el se insinuează în desfășurarea secvențelor.

PREZENTATORUL: Subiectul piesei « În birjă » nu este cu totul imaginar: drama a avut un punct de plecare real. Autorul s-a inspirat din observațiile clinice întreprinse de doctorul Clérambault în 1902, și publicate, după moartea lui, în cartea sa « Oeuvre Psychiatrique ».

E vorba de un caz de delir colectiv,

fată cum le înfățișează, doctorul Clérambault, pe cele trei bolnave:

În februarie 1902, cele trei surori M., Jeanne, Annette și Clotilde (59, 56 și 48 de ani) erau conduse la comisariatul de poliție ca urmare a unei altercații avute cu un birjar față de care contractaseră o datorie ce nu o puteau plăti.

Neîndicînd nici un domiciliu stabil, surorile au fost reținute la poliție sub acuzația de vagabondaj; apoi, aduse în fața unui magistrat pentru datoria

Arthur Adamov s-a născut în 1908 la Kislovatsk, în Caucaz. S-a stabilit în Franța încă de la vîrsta de 16 ani. Debutează în teatru cu o piesă — « Invasiunea » (*L'invasion*) — pusă în scenă de Jean Vilar, în 1950. Este autorul pieselor *La grande et la petite manœuvre* (1950), *La Parodie* (1952), *Le professeur Tardieu*, *Tous contre tous* (1953), *Le Ping-pong* (1955). Piesa pe care o publicăm — *Le Fiacre*, este datată 1963. Arthur Adamov este și autor a numeroase adaptări teatrale (Büchner, Gorki, Gogol).

Originalitatea lui Adamov, ca autor de teatru, constă în aceea că el propune un stil dezbrăcat de orice convenționalism. În teatrul lui, atitudinea, gesturile, comportamentul fizic, doar, al personajelor, trebuie să exprime întrag acel « lirism al nevrozei », caracteristic mediilor sociale pe care le observă, cu predilecție, Arthur Adamov.

contractată față de birjar; în fine chiar în clipa în care erau gata să-și recapete libertatea, au fost transportate, cîteștrele, la infirmeria specială a închisorii deoarece declaraseră în fața judecătorului de instrucție că dispuneau de o avere frumusească și că, în ciuda acestei situații prospere, trăiau într-un permanent du-te-vino, o adevărată viață de nomad, adică, pentru că așa aveau ele chef ! Numai că aspectul lor exterior, din cale-afară de neglijat, trezise tot felul de bănușeli. Într-adevăr, purtau niște rochii ponosite, care fuseseră negre cîndva, alfit de murdare, încît părțile curate păreau un fel de pete, descusute, cu tivul zdrențuit, prinse pe alocuri cu ace de siguranță care țineau și loc de nasturi.

Una purta o pălărie din fetru cenușiu, de o formă exagerat de simplă, dar de un diametru neobișnuit de mare. Celelalte două arborau niște pălării mici, de crep, deformate, apiatizate, îmbricite și abia menținindu-se pe părul lor viivol.

Aveau — cîteștrele — o expresie trudită, hărțuită, păreau înfricoșate, de parcă ar fi gonit zi și noapte ca să scape de cine știe ce sumplită amenințare. Oferindu-se prilejul să le cunoască pe cele trei surori bătrîne și să aflu, mulțumită doctorului, anumite detalii cu privire la viața lor anterioară — tăa zănatec, om de afaceri lipsit de har, mort, pe jumătate ruinat, mamă virtuoasă și bigotă, care le ferise de orice grijă dar și de orice posibilitate de inițiativă, lăsîndu-le, după moartea ei, cu totul inaptea vieții sociale — autorul a imaginat drama care s-ar fi putut petrece într-una din birjele închiriate de către domnișoarele M., precum și forma pe care ar fi luat-o interogatoriul medicului legist. Limbajul atribuit bătrînelor fete este, în esență, cel pe care-l indică observația clinică — dar, bine-înțeles, ele nu vorbesc aici așa cum au vorbit în realitate: ci așa cum se vorbește în teatru, cu acel ușor decalaj de termeni, care, pe de o parte, face ca faptele să pară mai puțin cotidiene și, deci, mai puțin adevărate, creînd în schimb, mișcare, acolo unde totul ar fi fost, altminteri, static. E vorba, deci, de o ficțiune, chiar dacă această ficțiune se sprijină, la fiecare pas, pe observația clinică.

PRIMA SECVENȚĂ

BIRJA

O stradă pariziană, în jurul anilor 1900. Hurducănit de trăsuri, tropot de cai, etc. O birjă se apropie, încetinește, se oprește, în timp ce vocea care fredonează «Le Fiacre» se îndepărtează.

BIRJARUL (coboară de pe capră și deschide portiera): Gata ! Toată lumea jos ! Am zis !

JEANNE: Bine, dar . . . domnule birjar, ce ti s-a cășunat așa pe noi ? Nu-i frumos din partea dumitale ! Nu-i drept ! În definitiv, ce ți-am făcut ?

ANNETTE (prefăcîndu-se foarte sigură de ea): Dumneata nu știi cu cine vorbești !

CLOTILDE (foarte blind): Dragă prietene, fii amabil ! Înțelege-ne ! Noi am crezut că facem bine . . .

JEANNE: Nu e vina dumitale dacă noi trebuie să locuim tot timpul în fel de fel de birje . . . Am crezut că procedăm bine adăpostindu-ne astfel . . .

ANNETTE (dintr-o suflare): Ce-i drept, ne-am gîndit că o birjă nu e tocmai un domiciliu . . . Dumneata nici nu te poți servi de numele nostru. (Disperată) Dar, dacă totuși ai dori să te folosești de el . . .





BIRJARUL (*scos din sărite*): A ! Nu și Nu ! Vă rog să nu-ncepeți iar cu palavrele voastre ! Eu unul, nu vreau decât un singur lucru: să-mi plătiți ! Mi-ați spus că închiriați trăsura pe trei ore și uite că s-au făcut opt, opt ore de cînd mergem într-una !

CLOTILDE: Prietene, fii amabil ! Încă puțin, numai puțin să mai mergem ! Te vom răsplăti cum se cuvine !

JEANNE (*abia șoptit, către Annette*): Anette, o auzi, i-a zis « prietene » !

ANNETTE (*tot în șoptă*): Fii calmă, Jeanne ! (*tare*) Cred că nu ni se poate reproșa nimic, n-am făcut nici un rău nimănui. Sîntem femei cinstite.

JEANNE: Și pe deasupra sporim și veniturile birjarilor, chiar dacă-i plătim cu întîrziere.

CLOTILDE (*cu un plîset*): Cheltuiim 20 de franci pe zi numai să nu se cheme că vagabondăm.

ANNETTE: Sîntem cel mult niște nomade.

BIRJARUL: « Niște nomade » ! Mă rog, din partea mea . . . Oricum, umblăm creanga de opt ore, domnișoarelor !

CLOTILDE: Bine, de vreme ce ți-am făgăduit să-ți plătim de îndată ce primim pensia !

JEANNE: Azi sîntem în 25. Peste șase zile se sfîrșește luna. E-adevărat că rentele noastre sînt destul de mici. În orice caz o să avem destul ca să vă putem plăti . . . În definitiv 6 zile de-așteptare nu înseamnă mare lucru ! (*Sînistră*) Noi așteptăm de ani de zile !

BIRJARUL (*cam mirat*): Așteptați ? Ce așteptați ?

ANNETTE: Dacă în noi nu aveți încredere, nu știu, zău, în cine ați mai putea avea încredere, domnule birjar !

BIRJARUL (*bombăne*): Încredere ! Încredere ! Ușor de spus !

ANNETTE: Amîntește-ți, ultima oară ți-am plătit !

BIRJARUL: Ba pardon ! Ultima oară nu mi-ați plătit !

CLOTILDE (*cu grabă*): E-adevărat ! Cu ultima cursă îți sîntem încă datoare . . .

BIRJARUL: . . . trei franci cincizeci.

CLOTILDE: Annette, amîntește-ți, rogu-te ! Acești adevărul ! Îi datorăm prietenului nostru trei franci cincizeci pentru ultima cursă . . . De ce afirmi contrariul ? Nu trebuie niciodată să minți, nu e bine !

ANNETTE (*furioasă*): Ce tot spui ?

CLOTILDE: Eu . . . nu spun nimic . . . (*birjarului*) Dar, prietene, penultima cursă ți-am plătit-o, ți-a amîntești, nu ? Zău, nici nu știu de ce-ți mai spun asta ! Cu siguranță că-ți amîntești !

JEANNE (*în șoptă, furioasă*): Annette, ascultă ! Iar a început ! Încearcă să-l seducă ! Și pe-asta !

CLOTILDE (*foarte blînd, birjarului*): Te rog mult de tot !

BIRJARUL (*bombănînd*): Bine, vă mai plimb nițel . . . Dar nu prea mult, vă previn !

(*Birjarul închide portiera, se suie pe capră, calul pornește*)

ANNETTE (*și-a recăpătat siguranța de sine, strigă prin geam, birjarului*): Deunăzi erai să ne răstorni . . . Da, da . . . Miercurea trecută, pe strada Saint Antoine. Și asta numai din răutate !

JEANNE (*același joc*): Da, da ! Numai din răutate ! Miercurea trecută ! (*cu glasul normal*) Dar Clotilde, bine-nteles . . .

CLOTILDE: De ce larăși Clotilde ! De ce mereu Clotilde !

ANNETTE (*severă*): Doamne !

JEANNE: Clotilde, bine-nțeles a coborât la timp. Așa e cînd ești tinăru, nu? În timp ce noi... noi ne-am umplut de vinătăi. Nu-i așa, Annette, că ne-am umplut de vinătăi?

ANNETTE (*strigă, din nou, furioasă, către birjar*): Și pe de-asupra ne-a mai și strigat că sîntem bune de dat la gunoi! Ești primul om care îndrăznește să ni se adreseze astfel! Ne-a tratat de « castori »!

BIRJARUL (*strigă, fără să oprească birja*): Gura, mititeleur, gura!

JEANNE: Să știți de la mine că nu sîntem de loc de dat la gunoi! și nici castori nu sîntem!

BIRJARUL (*strigă din nou: glasul lui abia acoperă huruitul trăsurii*): Bine, treacă de la mine: nu sînteți chiar de dat la gunoi, nici castori, ci doar niște biete haine vechi!

JEANNE (*strigă și ea*): Mai rog, haine vechi dacă zici dumnetata, dar să știți că nu din vina noastră!

ANNETTE: Ba nu sîntem nici de dat la gunoi, nici haine vechi, nici castori, nici adormite, nici vagaboande nici... (*cu glasul coborît*) Dăte mai încolo, Clotilde!

BIRJARUL (*strigă, oprind binșor calul*): Mie nu-mi pasă cine sînteți dumneavoastră și ce vreți. Dar ce faceți, știu prea bine: îmi alergați calul pînă la ultima suflare și în schimb nu-mi dați nici un ban! Da! Asta-i tot ce știți! Ie pe de-asupra mă faceți de ris în tot Parisul! Așa că... răbdarea mea... (*În timp ce vorbește, coboară de pe capră și deschide din nou portiera*)

CLOTILDE (*nespus de blîndă*): Prietene dragă, cheltuiți zilnic cîte douăzeci de franci numai ca să nu trecem drept niște hainale, așa, că, crede-mă, nu e bine ceea ce faci...

ANNETTE (*către Jeanne*): Ai dreptate, devine insuportabilă. Spune-i-o tu, că tu ești mai mare!

JEANNE (*încet*): Știi bine că nu m-ascuți niciodată! (*Furioasă*) Pentru că i se pare că are mijlocul subțire, crede că totul îi e permis! Așa a fost de cînd o știu! (*Tipînd deodată*) Toata astea se trag din casa aia de pe strada Caulaincourt!

BIRJARUL: Și cu asta — basta! Gata! Coborîrea! (*Bombîne*) Strada Caulaincourt, strada Caulaincourt! Eu unul nu știu despre ce casă e vorba! Jos! S-aude! Gata! Jos!

CELE TREI SURORI (*în cor*): O, cum puteți spune asemenea lucruri!

BIRJARUL: Am spus « Gata » și gata rămîne! Cursa asta face douăzeci de franci. Și dacă nu plăteți, mergem împreună la comisariat (*Strigă*): Am zis!

ANNETTE (*dintr-odată foarte caldă*): Dar, domnule birjar, dumneata ne cunoști doar și știți prea bine că...

JEANNE: Amîntește-ți casa din strada Letort... Doar ai cunoscut-o foarte bine pe mama — și, cu toate astea, ne spui că... (*e gata să plîngă*) Am crezut că procedăm bine, te asigur!

CLOTILDE: O auzi, Annette, vorbește despre « rue Letort ». Așa îmi reproșează ea întotdeauna...

ANNETTE (*aspru*): Taci! Jeanne este sora noastră mai mare. Nu se spune « ea » la persoana a treia cînd e vorba de sora noastră mai mare. Profiți de situație...

JEANNE: Ca de obicei!

CLOTILDE (*birjarului*): Prietene dragă, amîntește-ți! N-ai fi îndrăznit niciodată să-i zici tatei că e un « paria » sau un « pierde-vară »!

JEANNE (*furioasă*): Nu ți-e rușine? Dacă tata ar fi fost un pierde-vară și, pe deasupra, dacă ar mai fi fost și conștient de lucrul ăsta, ar fi trebuit să se sinucidă imediat, imediat!

JEANNE (*e gata să plîngă*): Sigur că ar fi trebuit! Sigur!

CLOTILDE: Și noi, cînd nouă ni s-a spus că sîntem niște « hainale », niște castori, noi n-ar fi trebuit să ne sinucidem?

ANNETTE (*aspru*): Jeanne, nu vorbi prostii! Cînd cineva a împlinit cincizeci și șase de ani, nu mai are voie să spună prostii! Și asta nu pentru că Clotilde...

BIRJARUL: Bine, plecăm, dar de data asta cu o direcție precisă: la poliție! (*trînteste portiera și dă câteva lovituri de bici calului*): Hei! La drum, gloabă! M-auzi? La drum! (*Birja se pune în mișcare*).

CLOTILDE (*strîngînd, drăgălaș, către birjar*): Credeți că bietu' cal vă înțelege?

JEANNE (*indignată*): Iar a început! Uită-te la ea: își face numărul! Crede că îi e permis, pentru că ea, deh! n-are decît patruzeci și opt de ani! (*Mai tare*) Lupul își schimbă părul dar năruvul ba!

CLOTILDE: De ce spui « năruvul ba »? Ce « năruv »? Ce tot ai cu mine? Ce tot avei cu mine, voi două?

JEANNE: Noi n-avem nimic cu tine! În schimb, tu ne vrei nouă, răul! Așa cum tata ne vroia nouă răul, așa cum tu i-ai vrut răul mamei! Dar fi bună și amîntește-ți! Cine ne-a vindut mobilele ca să plătească chiria, pe vremea cînd locuim pe strada Caulaincourt? Cine? Spune! Cine?

ANNETTE: Da, da. Jeanne are dreptate. Am tot încercat să tac, credeam că fac bine, dar acum nu mai pot! Da, da, e vina ta Clotilde! Din vina ta a trebuit să vindem totul!

JEANNE: Și a trebuit să locuim prin hoteluri (*Cu scribă*) Prin hoteluri!

ANNETTE: Ca să auzim sușotindu-se în spatele nostru: « Priviți, a sosit strada Caulaincourt! Tristă clientelă! »

BIRJARUL (*strigă, în timp ce-și mai domolește calul*): Tot vă mai cîndonăți! De data asta am vorbit serios, să știți! Mergem la poliție! Comedia s-a terminat!

JEANNE: Eu una știu foarte bine de ce spuneau hotelierii despre noi « Tristă clientelă ».

CLOTILDE (*arogantă*): Și de ce mă rog?

JEANNE: Pentru că tu, cu Louis al tău!...

CLOTILDE: Taci, Jeanne, taci! Aveam tot dreptul s-o fac! Eu îl iubeam, pe Louis nu tu, dacă nu-ți este cu supărare!

BIRJARUL (*deschizînd portiera*): Iar v-ați luat la harță, suflați de pripas?

ANNETTE (*strigă*): Îi auziți? Îi auziți cum ne batjocorește? Și asta numai din vina ta, Clotilde! Of, Doamne, de ce nu ne-am mutat în provincie!

CLOTILDE: Pentru că sîntem pariziene, de-asta nu ne-am mutat în provincie!

JEANNE (*perfidă*): « Pariziene »! Toată lumea știe ce vrea să-nsemne o « Pariziană ». Mama, cel puțin, știa foarte bine!

CLOTILDE (*cu violență*): Eu una, pot trece oriunde cu fruntea sus! Și nu pentru că am trăit întotdeauna afelecții reciproce, sentimente reciproce, nu pentru asta s-a întîmplat să...

JEANNE (*strigă*): Reciproce! Ce murdărie!

ANNETTE (*către Clotilde*): Nu știu ce fel de experiențe ai trăit, ceea ce știu însă, e că numele tău a fost amestecat în prea multe! Cine a provocat expulzarea noastră din strada Caulaincourt? Cine și-a oferit, cu atîta ușurință, numele, primului venit?

JEANNE: Da, cine? Cine? Primul venit! Îndată după moartea mamei!

CLOTILDE: Am crezut că fac bine! Și-apoi, sînt sigură că nu laasta făceați aluzie!

JEANNE: Și ce-ai fi vrut mă rog să spunei de față cu omul ăsta? E drept că tu, în fața unui bărbat...

ANNETTE: Ca și în fotografia aceea, știi tu, fotografia aia pe care tata o iubea atât de mult . . . În care erai tu pozată cu Louis . . .

BIRJARUL (scos din sărite): De data asta ai căutat-o cu luminarea ! Ce mai ! Mergem la poliție ! Pe mine unul nu mă interesează rușele voastre murdare !

(Birjarul se suie pe capra și dă bice calului. Birja pornește mai repede ca mai înainte. Cele trei surori nici nu băgă de seamă ce se petrece.)

CLOTILDE: Nu, nu, nu despre fotografie e vorba, las' că pricep eu ! Voi sunteți sigure că Louis și cu mine, în apartamentul din strada Caulaincourt . . . Dar, crede-ți-mă, nu e adevărat ! Nu-i adevărat !

ANNETTE: Strada Caulaincourt ! Mai ai obraz să vorbești despre strada Caulaincourt ! O auzi, Jeanne ? Vorbește despre strada Caulaincourt, când știe prea bine că niciodată, niciodată n-o să mai fie strada Caulaincourt. Adio, strada Caulaincourt, adio apartament !

CLOTILDE: Strada Caulaincourt ! Nu, nu asta vă doare. E prea îndepărtată povestea aceea. Altfceva vreți voi să insinuați ! Dar spuneți-o odată, nu vă mai jenați atât !

JEANNE (cu un ris amenințător): Auzi la ea : să nu ne jenăm ! Să nu ne jenăm ! ANNETTE: Și dacă nu ne-am mai jena, cu adevărat, dacă nu ne-am mai jena ?

(ride) Nu-i așa, Jeanne, că am putea să nu ne mai jenăm ?

CLOTILDE (brusc, înspăimântată): Annette ! Jeanne ! Nu e cu puțință ! Amintiți-vă de Mama. Nici chiar ea n-ar fi . . .

JEANNE (cu un ris demential): Să nu ne jenăm ! Să nu ne jenăm !
(Larma străzii acoperă risul Annettei și al Jeannei, ca și țipetele Clotildei. Birja gonește mai departe.)

SECVENȚA A DOUA

INFIRMERIA SPECIALĂ A POLIȚIEI

Ambianță sufocantă. Uși trântite. Vocă agitate: « Pe aici ». « Liniște ».

O INFIRMIERĂ (intrând): Bună ziua ! Nimic nou ?

INFIRMIERUL DE GARDĂ (cască): Nu. Mă duc la culcare.

INFIRMIERA: N-au adus pe nimeni noaptea trecută ?

INFIRMIERUL DE GARDĂ: Ba da. Două fete bătrîne . . .

(Se deschide o ușă. Se aude o respirație sacadată. Pași precipitați. Intră infirmierul.)

INFIRMIERUL: Numărul trei n-a dormit de loc. A gemut tot timpul. Așa face mereu ?

INFIRMIERA: Da. De șase zile e aici și de-atunci n-a închis un ochi.

INFIRMIERUL DE GARDĂ (ursuz): Probabil că nici când a strâns-o de gît pe nepoțica lui nu dormea.

INFIRMIERUL (socat): Povestea cu nepoțica lui nu ne privește. Noi dorim să suferă cît mai puțin. Atîta tot.

INFIRMIERUL DE GARDĂ: Da. Și să-l vindecăm cît mai repede ca s-o poată lua de la-nceput.

INFIRMIERA: Vă rog, lăsați cearta !

INFIRMIERUL DE GARDĂ: Nu ne certăm. Încerc doar să-i explic, e încă tânăr . . .

INFIRMIERA: Explică-mi mai bine cine sînt cele două fete bătrîne. Cînd au fost aduse ? Tirziu !





INFIRMIERUL DE GARDĂ: Nu știu exact. Pe la două noaptea.

INFIRMIERUL DE GARDĂ: Da. Pe la două. Și de atunci nu încetează să vocifereze, să protesteze...

INFIRMIERUL DE GARDĂ: Cred și eu! Erau gata să omoare birjarul!...

INFIRMIERA: Care birjar?

INFIRMIERUL DE GARDĂ: De la birjă. Nebunele alea trei locuiau în birje...

INFIRMIERA: Trei? Parcă spuneai că sînt două?

INFIRMIERUL DE GARDĂ: Da. Au mai rămas două. Dar erau trei. Tocmai asta e buba, că pe cea de a treia au isprăvit-o drăgășele alea două!

INFIRMIERUL: Nu se știe nimic precis. Tot ce se știe e că una dintre ele a căzut din mers din birjă. Dar nimic nu dovedește că...

INFIRMIERUL DE GARDĂ: Nimic nu dovedește... că ce? Păi atunci ce-or fi făcut zăluțele astea?

INFIRMIERUL: Birjarul le-a caza doar de faptul că nu i-au plătit cursa.

INFIRMIERA: Ce mai e și cu povestea asta? Nu pricep nimic. Birja, sora, birjarul... INFIRMIERUL: Veți pricepe imediat: medicul legist are să le interogheze de îndată ce sosește. Adică peste cinci minute. Păcat că-s așa de obosit. E un caz...

INFIRMIERUL DE GARDĂ: Un caz! Un caz! Vă dați în vînt după «cazuri»? Da! las' că vă lecuți voi! Pină una alta vă salut și... multe complimente «Cazului» dumneavoastră

(Infirmierul de gardă iese: Zgomotul ușii trîntește. Se aud gemete)

INFIRMIERA: Iar geme cincisprezece.

INFIRMIERUL: Mda. Și doar i s-a administrat porția de gardenal... Numai că deh, așa e el...

INFIRMIERA: Bine, mă duc să văd ce are. Somn ușor.

INFIRMIERUL: Mulțumesc. Și să-mi povestești tot ce aflu despre cele două fete bătrîne.

(Iese. Ușă. Apare medicul legist)

MEDICUL LEGIST: Aud că avem două musafiri noi.

INFIRMIERA: Da. Mă duc să le aduc, domnule doctor. Nu întîrzii mult. Presupun că nu s-au dezbrăcat încă.

(Ușă. Glasuri învîlmășite. Infirmiera revine cu Jeanne și Annette. În planul doi se aude un refren din «Le faîte»)

INFIRMIERA: Luați loc, domnișoarelor. Domnul doctor vă va pune câteva întrebări.

ANNETTE (agresiv): N-am refuzat niciodată să luăm loc.

MEDICUL LEGIST: Bună ziua, domnișoarelor. V-aș ruga să mă iertați, dar nu cunosc prea bine dosarul dumneavoastră...

JEANNE (foarte «femeie de lume»): E dela sine înțeles, domnule doctor... totul s-a petrecut atât de repede. Dacă Clotilde...

ANNETTE (severă): Nu vorbi atât de repede, Jeanne, ești obosită...

MEDICUL LEGIST (ca și cînd n-ar fi auzit nimic): După cite știu, dumneavoastră nu mai aveți domiciliu stabil de vreo cincisprezece luni? Nu-i așa?

JEANNE: Nu, nu de cincisprezece. La început alternam hotelurile cu birjele.

ANNETTE (foarte demn): Am optat pentru birje ca să nu fim obligate să ne întorcem la hotel sau ca să dormim pe bancă, în parc. Pentru asta am preferat să dormim în birje.

JEANNE (același ton): În ultima vreme, din diferite pricini am renunțat definitiv la hoteluri.

MEDICUL LEGIST: Și pentru care pricini anume ați renunțat la hoteluri?

ANNETTE: În primul hotel am stat cel puțin cinci săptămîni.

JEANNE: Apoi, am început să schimbăm hotelul din cincisprezece în cincisprezece zile, apoi din opt în opt, apoi în fiecare zi...

ANNETTE (foarte respectabilă): În funcție de gradul nostru de încredere.
MEDICUL LEGIST: Ați spus foarte bine: gradul dumneavoastră de încredere!
Mi-ați putea da unele detalii cu privire la această noțiune? (cătore înfirmieră)
Notezi, domnișoară?

INFIRMIERA: Notez, domnule doctor.

JEANNE (bănuitoare): Cine e această persoană? Locuiește aici?

MEDICUL LEGIST (nu-i răspunde la întrebare): Repet: Ce înțelegeți dumneavoastră prin « în funcție de gradul nostru de încredere »?

JEANNE: Ne era frică. Eram prădă unor amplotați de hotel. Băieții aceia!...

ANNETTE (foarte atârțată): S-a întâmplat de câteva ori ca sobele din camerele în care am locuit să fie înfundate. Ba, odată, mi-amintesc că am observat urma de otrăvă în apă. În strada Letort am fost urmărite pas cu pas. Ni se spunea « tristă clientelă ». N-am avut liniște nici o clipă. Doar în trăsura...

MEDICUL LEGIST: În strada Letort... Ați locuit pe strada Letort? În ce epocă?
ANNETTE: După moartea mamei. Și după ce proprietarul s-a folosit de numele Clotildei la facerea actelor... După care ne-a expulzat!

MEDICUL LEGIST: Expulzat? De ce?

ANNETTE (cu ură): Întrebați-l pe el!

JEANNE: Noi habar n-aveam că fel de casă e aia. (Cu durere în glas) Eu am fost aceea care alocsem casa, în calitatea mea de soră mai mare... Credeam că fac bine... dar m-am înșelat, cumpulit m-am înșelat. Într-o zi...

MEDICUL LEGIST (cu răceală): Într-o zi portăreasa acelei case a ținut morțiș să primim un domn care venea chipurile pentru afaceri... Și în realitate...

ANNETTE (se repede): Domnule doctor, noi sîntem femei cinstite... Nu vă putem spune pentru ce venea...

JEANNE (împă): Venea pentru Clotilde! O cunoște pe Clotilde!

MEDICUL LEGIST: Și pe dumneavoastră nu? Dumneavoastră două îl întâlneți pentru prima oară?

ANNETTE (de sus): Domnule doctor, vă rog să mă iertați, dar eram la capitolul « birje » și nicidecum...

JEANNE: Și-apoi, toată lumea cunoaște povestea noastră. Nu pricep de ce ne mai luși interogatoriul ăsta.

ANNETTE: Așa pășim întotdeauna. Ni se fac fel de fel de aluzii fără să ni se dea nici o explicație. Nici un fel de precizare...

MEDICUL LEGIST (mimind indiferență): Vi se fac aluzii? De pildă, cînd vă apropiati de cite un grup, se găsesc cineva care să murmure: « Ah, iată-le! »

ANNETTE: Da, chiar așa: « Iată-le! Ele sînt! ». Așa se exprimă trecătorul parizian! Ați sesizat perfect!

MEDICUL LEGIST (aceleși ton): Vi se mai spune și « halmanale »?

ANNETTE: Da, da! Mai ales asta ni se reproșează: că sîntem niște halmanale!

JEANNE: Fotografii se țin scîi după noi, femeile ne urmăresc chiar și în cîștele publice... Scîrmin curiozitatea generală... Toate pretextele sînt bune, pînă și pâlăriile noastre... Sîntem niște victime ale mulțimii!

MEDICUL LEGIST: Bine, dar atunci de ce trăiți în birje, unde obia sînteți la cheremul mulțimii?

JEANNE (umilă): Am crezut că acționăm bine, procedînd astfel...

ANNETTE: Pentru că nu dorim să ne compromitem cu nimeni...

JEANNE (obio șoptit): Întotdeauna riști să te compromiți!

ANNETTE: Pentru că birja, domnule doctor, oricum, nu e un domiciliu. Dacă trăiești într-o birjă, nimeni nu se poate folosi de numele tău. De altfel, în trăsuri sîntem la noi acasă. Și dacă nu mă credeți, vă înșelați. Și mulțimea ne

lasă mai degrabă în pace dacă locuim într-o trăsură, decît dacă stăm la hotel.

JEANNE: În definitiv nu e vina noastră dacă trebuie să recurgem atît de des la birje. Am încercat să ne ducem zilele prin muzee, prin biserici; dar peste tot, chiar și în omnibuse aveam parte de împotriviri.

ANNETTE: Uneori bătăm străzile cite douăsprezece, cite cincisprezece ore pînă să ne hotărîm să luăm o birjă.

JEANNE: În noaptea Anului nou, din cauza ploii, a trebuit să stăm pînă dimineața în picioare, sub o arcadă!

MEDICUL LEGIST (mimind indiferență): Toate trei?

ANNETTE (strigă, foarte atârțată): Jeanne, taci, taci! Nu vorbi despre noaptea de revelion!

MEDICUL LEGIST: Și pentru ce mă rog, nu trebuie să-mi vorbească, sora dumneavoastră, despre noaptea de revelion?

ANNETTE (de « sus »): Regret foarte mult, domnule doctor, dar nu vă putem spune acest lucru. Sînt amănunte care trebuie să rămînă între noi.

JEANNE (împăciuitoare): Sora mea are dreptate, domnule doctor. Vă rog să nu vă supărați pe noi. (Schimbă tonul, devine aproape « femeie de lumen ») Doar spre miezul nopții obișnuim să luăm cite o trăsură... Din economie...

ANNETTE: Și coborâm a doua zi dimineața către ora opt. (mîndră) Vara și iarna!

MEDICUL LEGIST: Și încăpeați, toate trei, într-o birjă?

JEANNE: Clotilde stătea întotdeauna la mijloc. Cu picioarele ei lungi, iar fi fost foarte greu să stea pe strapontină.

ANNETTE: Taci din gura, Jeanne!

MEDICUL LEGIST (suride): Nu vă temeți, domnișoară. Nu vă voi întreba — și nu o voi întreba pe sora dumneavoastră decît lucruri pe care consimțiți să mi le spuneți. (pauză) N-aveați niciodată nici o țință? Nu hotărâți niciodată să mergeți într-un anume loc?

ANNETTE: Nu. Îi recomandam, doar, birjarului, să nu depășească zonele locuite, să nu se oprească în fața circulelor, și să meargă la pas...

JEANNE: Doar Clotilde făcea întotdeauna morțiș să meargă la trap — așa îi plăcea ei — făcea pe fețița!...

ANNETTE (încet, interzînd-o pe Jeanne): Destul! (Cu glas tare, calmă) După ce ne expunam condițiile, birjarul putea să hoinărească pe unde avea el chef — nouă ne era perfect egal.

JEANNE: De obicei, noi două adormeam, dar Clotilde, deh...

MEDICUL LEGIST: Domnișoara... sora dumneavoastră este... adică... era neobișnuit de nervoasă?

ANNETTE: Eh! prostii, domnule doctor, toate astea n-au nici o importanță!

JEANNE (pe care nimeni și nimic nu o mai poate opri): Î se părea rușinos să dormi, nu știu prea bine de ce. Mama, cel puțin, nu se jena de loc: dormea cite zecedouăsprezece ore pe noapte... orice l-ar fi zis tata! Nici nu se sînchisea!

ANNETTE (interzînd-o cu energie pe Jeanne): Niciodată, niciăieri nu ne-am simțit mai bine ca-n birje, niciodată, niciăieri n-am fost mai sănătoase!

JEANNE (extaziată): Lumea spune despre noi că hibermăm!

MEDICUL: Și birjarii, cum se exprimau birjarii despre dumneavoastră, în general?

ANNETTE: O, birjarii ne cunoșteau foarte bine! Cel de ieri... e cam cursurgiu... iar ceilalți se purtau frumos. Uneori se ofereau să revină și să ne ia a doua zi din același loc.

JEANNE: Ba chiar unii ne propuneau să ne plimbe pe datorie.

MEDICUL: Și cu toate astea ai fost aduse de mai multe ori la comisarariat. După câte știu, pentru că nu vroiați să plătiți cursele.

ANNETTE: Da... E drept că unii cereau niște prețuri cam piperate. Și din pricina asta ne luam la hartă...

JEANNE: Noi, încercam întotdeauna să cădem de acord cu ei dar nu era de loc ușor. Ehei, cu birjarii ăștia nu-i de glumit, domnule doctor!

MEDICUL: Și, înre toți birjarii ăștia nu s-a găsit nici unul care să încerce să vă ducă dincolo de zonele locuite?

ANNETTE: Niciodată. De altfel una dintre noi veghea în permanență.

MEDICUL: Una din trei...

JEANNE (cu vehemență): Nu! Într-o zi, adică într-o noapte, Clotilde n-a stat de veghe!

MEDICUL: Bine, dar... spuneai adineauri că dormișcarea Clotilde nu dormea niciodată.

ANNETTE (în șoptă): Jeanne, taci din gură! De fiecare dată când se întâmplă să ni se pară suspect cite un birjar, îi plăteam o oră de mers și-apoi îl părăseam.

JEANNE: Fără să mai cerem părerea Clotildei.

ANNETTE (în grabă): De altfel, de îndată ce prima ce i se cuvenea, birjarul nu mai insista.

MEDICUL: Bine, dar pentru a vă putea permite un astfel de comportament față de birjari, ar fi trebuit să dispuneți de o avere frumoasă... or, mi se pare că adesea erati lipsite de mijloace.

ANNETTE: O, am pierdut foarte mult timp... O mulțime de ore... Ceasuri întregi irosite cu tocmeii.

JEANNE (lugubru): Da, da... am pierdut prea mult timp...

ANNETTE: E drept că meseria oamenilor ăstora e foarte oboșitoare. Să stai cite șapte-opt ore în șir încrement pe o banchetă... trebuie să fie într-adevăr ispititor. Să știți însă, că, de fiecare dată când am umblat așa ore în șir, i-am oferit birjarului cite cinci bănuți de oră, în plus...

MEDICUL (după o lungă pauză): Și n-ai avut niciodată nici un fel de accident?

ANNETTE: Ba da. O dată, un birjar ne-a răsturnat, cu bună știință, în strada Saint Antoine. Birja s-a culcat pe-o parte.

JEANNE: Ne-am umplut de vînătăi, birjarul ne-a tratat de «haimanale», de castori... (Cu ură) Doar Clotilde n-a avut nici o răni, nici o zgârietură...

MEDICUL: Sora dumneavoastră mai mică e ceva mai norocoasă, din cite înțeleg eu...

JEANNE (însălmintată): Ce... ce-ai vrut să spunei?

MEDICUL: Nimic. (Pauză) Cît cheltuiți pe noaptea?

ANNETTE: Uneori cîștipezce franci, alteori cîștipezce — depinde. Am pierdut mulți bani din dorința de a evita certurile. Așa se explică faptul că am cheltuit în citeva luni douăsprezece mii de franci.

MEDICUL: Vă rog să-mi iertați indiscreția... și o oarecare lipsă de memorie... dar care e proveniența acestei mici averi care v-a permis să trăiți pe picior mare atita amar de vreme?

ANNETTE: Mama!

JEANNE: Și dacă n-ar fi fost Clotilde, care ne-a obligat să vindem magazinul de lingerie pe care mama ni-l cumpărase... adică, în fine, ni-l închiriasă...

sînt convinsă că niciodată...

MEDICUL: Din cite înțeleg, nu atâtal dumneavoastră a fost acela care — așa cum se întâmplă în cele mai multe familii —...

ANNETTE (cu vehemență): Acela care, ce? Nu, domnule doctor, tatăl nostru n-a fost nimic!

JEANNE (cu lacrimile în ochi): Dacă mama ar mai fi trăit, ea v-ar fi spus. V-ar fi explicat unele lucruri care...

ANNETTE (și Interupe sora): În orice caz, nu ni se poate reproșa nimic. N-am făcut nimănu nici un rău. Dimpotrivă, am umplut, cum nu se poate mai bine, buzunarele birjarilor! Cheltuiam cite douăzeci de franci pe zi, numai să nu fim socotite niște vagabonde!

JEANNE: Sîntem, cel mult, niște nomade!

MEDICUL: Mi se pare că în cursul ultimei dumneavoastră dispute...

ANNETTE: Oh, în ceea ce privește ultima noastră dispută... noi n-am avut nici o vină. Făcusem birjarului să-i plătim de îndată ce ne vom fi încașat pensia. Dacă el n-a primit oferta noastră...

JEANNE: Sîntem gata să mergem pînă la capătul pămîntului ca să ne răscumpărăm gresala față de birjar...

ANNETTE: A trebuit să ne adresăm cu toată considerația unui agent rugîndu-l să împrăstie mulțimea pe care birjarul o adunase în jurul nostru.

JEANNE: Și cînd colo, agentul ne-a adus la comisarariat de poliție reproșîndu-ne...

că am fost injuriate!

MEDICUL: Dacă mi-aiți permite, v-aș pune o întrebare...

JEANNE: Cred că v-am vorbit prea mult despre acel birjar care ne vrea numai răul, domnule doctor. Numai răul.

MEDICUL: Întrebarea mea nu se referă la birjar. La comisarariat, înainte de a veni aici, aiți avut o altercație cu preutul. E adevărat?

ANNETTE: Absolut adevărat. Ne-a adresat unele cuvinte urite.

MEDICUL: Ce fel de cuvinte?

ANNETTE: Fie vorba între noi, domnule doctor, de ce credeți că a ținut morțiș să mergem să-l vedem?

JEANNE (volubilă): Bineînțeles că noi am priceput din prima clipă ce vroia și vă dați seama că... Doar Clotilde ar fi fost în stare să...

ANNETTE (în șoptă, speriată): Jeanne, taci!

MEDICUL: Asta e tot cel-reproșat dumneavoastră Clotilde?

ANNETTE (oștă): Potfiu!

MEDICUL: Vă rog să mă iertați: am vrut să spun — asta-i tot ceea ce li reproșati preutului?

ANNETTE: Nu. Nu e tot. Am vrea să ținem ca a căutat el în camera noastră, în loc să stea la locul lui, în capela și să ne primească acolo? Și de ce ne-a vorbit atit de mult despre comerțul nostru, știți dumneavoastră, despre magazinul nostru de lingerie?

JEANNE: Pe care l-am avut mai înainte ca sora noastră Clotilde...

ANNETTE (întreupînd-o): N-ar fi fost care mai normal ca — în calitatea lui de preot — să ne vorbească despre unele subiecte religioase?

JEANNE (cu vehemență): Și-apoi, prea pare tînuț ca să fie cu-adevărat preot!

N-are nici măcar douăzeci și doi de ani! (Strigă) E un fals-preot!

MEDICUL: După cite știu, ați mai afirmat că ați fost maltratate în noaptea aceea la infirmerie. Ce vă îndreptățește la a astfel de afirmație?

ANNETTE: Ce ne îndreptățește? Totul ne îndreptățește! Purtarea acelor femei — adică al acelor bolnave, tipetele lor! Ne-au primit cu răcnete, domnule doctor. «Lată-le!» și pipau ele. «Lată ursoaicele! Lată haimanalele! Lată-le, în fine, zăvorîte», așa strigau. Nu-i așa, Jeanne? Le-ai auzit și tu, ca și mine!

JEANNE: Da, le-am auzit toate trei...

MEDICUL: Vreți să spuneți: amîndouă.

JEANNE (se bîlbîie): Da, da... amîndouă, în același timp...

ANNETTE: În schimb maica de serviciu s-a purtat cât se poate de frumos. Sa-exprimat chiar așa: «Annette este sora lor mai mare...»

MEDICUL: Vi s-a cerut să vă povestiți, în scris, viața... De ce ați refuzat acest lucru?

ANNETTE: Am mai spus-o odată, și v-aș ruga să ne înțelegeți, domnule doctor: lumea se va folosi de aceste autografe, le va întoarce împotriva noastră ca pe niște arme.

JEANNE: Știți și dumneavoastră, la fel de bine ca noi, cum au încercat unele persoane să se folosească, în diferite prilejuri, de numele nostru. (hotărât) Nu vom scrie absolut nimic nici chiar dacă ne veți reține aici încă cincisprezece zile. De vreme ce ne-ați închis fără nici un fel de motiv, e absolut inutil să intervenim pe lângă dumneavoastră ca să ni se facă dreptate.

MEDICUL: «Fără nici un fel de motiv» nu mi se pare a fi chiar cea mai nimerită expresie.

ANNETTE (strigă): Și mama s-a adresat justiției: a vrut să divorțeze când a aflat că tata e un castor — și n-a putut. A vrut să împrumute bani pentru comerțul nostru și nu i s-au dat.

JEANNE (cu suflături): Nu i s-a dat niciodată nimic, după cum nici nouă nu ni s-a dat niciodată nimic! Pentru că am fost întotdeauna prea cinstite.

MEDICUL (după o pauză): De ce nu ați acceptat să fiți conduse la atelierul fotografic?

ANNETTE: Aveam o fotografie gata făcută! Tata o comandase la un mare fotograf. Dar nu ne-am dus niciodată să o luăm!

JEANNE: Noi nu ne-am dus, dar Clotilde s-a dus! Era foarte urâtă în fotografia aceea. Urâtă și... rușinată. Ți-amintești, Annette, nu-i așa?

ANNETTE (schimbă subiectul): Da, e adevărat: sîntem murdare, bătrîne și urite, dar nu dorim nici un fel de publicitate, și de bine ce nu dorim, ni s-a făcut din cale afară de mult! Sîntem fetele femei de crăciță, domnule doctor, și singura noastră dorință este să ieșim din umbră, să ne întorcăm în umbră!

JEANNE (plînge): Da, să ne întorcăm în umbră. Annette spune adevărul! Asta e tot ce ne dorim!

MEDICUL: Iertați-mă, dar dacă doreați cu adevărat să reîntrați în umbră, în anonim, de ce ați...

ANNETTE (îl întrerupe): De ce n-am plătit cursa? V-am spus-o de o mie de ori, domnule doctor. Pentru că birjarul, birjarul acela, n-a priceput că noi eram încredințate că procedăm bine...

JEANNE: ...Spunîndu-i că nu putem plăti pe loc, dar că-i vom plăti negreșit cursa la sfîrșitul lunii.

ANNETTE: Da, da, nu e vina noastră dacă birjarul acesta — birjarul care o cunoșcuse pe mama, care ne cunoștea și pe noi foarte bine și pe care s-a întîmplat de cîteva ori să-l amînăm cu plata curselor — dacă birjarul acesta după ce a primit propunerea noastră a găsit cu cale să ne-o refuze și încă hodoronc-tronc!

JEANNE: Și pe deasupra a mai chemat și polițaii! Și polițaii! — de-aia e polițai — ne-a adus la comisarariat și ne-a închis sub acuzarea că am fost insultate!

MEDICUL (cam fără menajamente): Tot ce spuneți dumneavoastră aici ar fi perfect plauzibil dacă aducerea dumneavoastră la comisarariat și apoi la închisoare nu ar fi fost motivată prin refuzul dumneavoastră de a plăti suma datorată birjarului — pe care în treacă îi zeis, îl încercăm cu prea multe păcate. Așa încît nu e cazul să arborăm o asemenea atitudine.

JEANNE (terrorizată): Ce înțelegeți prin asta?

ANNETTE (începătoare): Nouă nu ne plac aluziile de nici un fel, domnule doctor. Vorbiți mai deschis, vă rog. Explicați-ne! Noi, oricum, am crezut că procedăm bine.

MEDICUL: Sînt convins. Ceea ce oricum, nu mă scutește să vă pun unele întrebări la care v-aș ruga să aveți amabilitatea de a-mi răspunde. V-ași fi foarte recunoscător.

JEANNE: Ne aflăm aici pentru a vă răspunde la întrebări.

ANNETTE: Pentru ce altceva ne-am putea afla aici, domnule doctor?

MEDICUL (fără menajamente): Tatăl dumneavoastră a avut, la un moment dat o avere considerabilă, nu-i așa?

JEANNE: Da, o avere considerabilă. Adică destul de mare.

ANNETTE: Nu, mijlocie.

MEDICUL: Bine, dar, conducea o fabrică?...

ANNETTE: Există fabricanți de toate categoriile, domnule doctor... și tatăl nostru...

MEDICUL: Care era, mai precis, genul de comerț din strada Caulaincourt? După cite-mi amintesc, pe strada Caulaincourt ați locuit împreună cu părinții dumneavoastră.

JEANNE (cu glasul stîns, temătoare): Da, pe strada Caulaincourt.

ANNETTE: Cît privește «genul» aceluia comerț — noi habar n-am avut de el pînă la moartea mamei noastre.

JEANNE: A făcut tot ce i-a stat în putință numai să nu aflăm nimic, să nu ne neliniștim.

ANNETTE: Dar după moartea mamei, cînd s-au pornit împotriva noastră și proprietarul și portarul...

JEANNE: Și restul!

MEDICUL: Care... «rest»?

JEANNE: Proprietarul s-a folosit de numele Clotildei, la întocmirea actelor, pentru că, sora noastră, Clotilde...

ANNETTE (în grabă): De fapt, prea bine nu știm în ce-au constat acele acte...

MEDICUL (brutal, pe tonul închizitorului): V-am întrebat textual: «care rest»?

JEANNE: Am făcut un contract de înghiere pe numele Clotildei și pînă la urmă, din pricina Clotildei, am fost expulzate. De aici ni se trag toate nenorocirile.

ANNETTE: Proprietarul din strada Letort, unde ne-am mutat după aceea, ne-a expulzat și el după vreo două luni.

MEDICUL: De ce... «Expulzat»?

JEANNE: Întrebați-l pe proprietar.

ANNETTE: Noi habar n-aveam ce fel de casă e aia. La drept vorbind eu o alesesem. Dar m-am înșelat. Credeam că fac bine. Intr-o zi, portăreasa din strada Letort a ținut morțiș să primim la noi un anume domn...

JEANNE (cu ură): ... Care venea, chipurile, pentru afaceri!

ANNETTE (înferbîntîndu-se): Țin mince că ne-a și spus: «Cînd cineva e... așa cum sînteți dumneavoastră... trebuie să încerce măcar să nu fie necinstit».

JEANNE: Da, da, așa ne-a spus. Mi-am spart capul să-mi dau și eu seama ce-a vrut să înțeleagă cu asta. Să aflu, adică ce eram noi de fapt. În orice caz Annette și cu mine nu eram de teapa Clotildei. Adevărul l-am ghicit însă mult mai târziu.

ANNETTE: Pe vremea aceea se făceau aluzii la unele lucruri despre care noi habar n-aveam.

MEDICUL: Care dintre dumneavoastră și-a dat seama, prima, de aceste aluzii?

ANNETTE: Nici una. Noi, gîndeam toate trei același lucru. Noi gîndim, întotdeauna, toate trei în același timp.

MEDICUL: De ce spuneți: « Noi gîndim » și nu . . . « noi gîndeam » — exprimare care mi se pare mai aproape de realitate.

ANNETTE: Pentru că de la asediul Parisului încoace, nu ne-am mai despărțit niciodată.

MEDICUL: Nu mă-ndoiesc. Dar astăzi sînteți oarecum separate prin . . . ceea ce aș numi « forța lucrurilor » (Pauză) Întotdeauna ați fost foarte unite?

JEANNE: Ei, nu chiar așa de unite.

ANNETTE (cu reproș): Jeanne!

MEDICUL: Credeți oare că unii castori au obiceiul să se debaraseze de cite un semen de-al lor, atunci cînd acesta se dovedește a fi stînjinitor pentru ei?

ANNETTE (a băgat-o pe mîncă): Castorii? (Caută să cîștige timp) Dar castorul reprezintă o emblemă, domnule doctor!

MEDICUL: Ce fel de emblemă?

ANNETTE: Nu știm. N-am întrebat niciodată pe nimeni despre asta. Poate că am greșit. (Ipocrită) În orice caz, noi am crezut că facem bine.

JEANNE: Da, da, am crezut că facem bine.

MEDICUL: La comisariat ați declarat, că împotriva dumneavoastră s-a format o ligă, fără ca să știți prea bine cine anume a inițiat-o și în ce chip. (Brusc) Credeți oare că domnișoara Clotilde și domnul . . . tatăl dumneavoastră au făcut parte și ei din această ligă?

ANNETTE (nu răspunde la întrebare, se înfierbîntă): E prea nedrept! Noi am venit pe lume la fel ca toată lumea! (Strigă:) Sîntem flice legitime!

JEANNE (și-a pierdut cu totul cumpătul): În definiție nu e vina noastră dacă sîntem castori!

ANNETTE: Tatăl nostru a avut marea vină de a nu ne fi avisat.

JEANNE: Măcar de-ar fi avut numai vina asta!

MEDICUL: Și ce altă vină a mai avut?

JEANNE (Minia o face să se bîlbîie): El a . . . a . . . făcut . . .

ANNETTE (imperativă, în șoptă): Jeanne! Nici un cuvînt!

JEANNE (terorizată, li tremură vocea): Nu știu, — nu știu.

ANNETTE: Domnule doctor, sînt lucruri care trebuie să rămînă între noi.

MEDICUL: Tatăl dumneavoastră era și el un castor?

ANNETTE: Nu știm. Nu eram la curent. (Impăciuitoare) Poate că nici el însuși n-a știut-o niciodată.

JEANNE (se zăpăcește de tot): Oricum, nu era un motiv s-o protejeze tot timpul pe Clotilde. Era în stare de orice pentru ea. Au pus chiar la cale un complot împotriva noastră.





MEDICUL: Un complot?

ANNETTE (sever): Jeanne!

JEANNE (n-o aude): Da, am început să facem unele presupuneri, ... după ce am triat niște hîrtii. Mai întâi, facturile ...

ANNETTE: E-adevărat. Am văzut numele ei scris pe facturi în trei feluri diferite. Și pronumele ei era schimbat de fiecare dată.

JEANNE: Bine-nțeles că toată povestea asta era îndreptată împotriva mamei. Și împotriva noastră.

MEDICUL: În ce perioadă ați avut dovada că se formase o ligă împotriva dumneavoastră și împotriva mamei dumneavoastră?

JEANNE: Mult înainte de istoria cu castorii. Chiar la început. Asta s-a întîmplat pe strada Caulaincourt, prin urmare, cam în 1900 ... Cercetam hîrțile împreună, la bucătărie ...

MEDICUL: De ce la bucătărie?

ANNETTE: Pentru că acolo aveam gaz. Lămpile nu erau întotdeauna pregătite. MEDICUL: Sînteți încredințate că greșelile de ortografie din transcrierea numelor erau comise în scopuri frauduloase?

ANNETTE: Sîntem convinse. Dar pînă acum n-am avut niciodată nici o dovadă în acest sens. (Pauză) Sigur e, însă, că sîntem niște paria!

JEANNE: Ni s-a spus destul de des acest lucru!

MEDICUL: Cine v-a spus?

ANNETTE (pierzîndu-și autocontrolul): Toată lumea! Toată lumea! Din tordeauna!

JEANNE: Și Clotilde ne-a spus-o! Clotilde a fost prima care ne-a spus-o!

MEDICUL (încet, după o pauză): Și pentru acest motiv ați aruncat-o din birjă pe domnișoara Clotilde, sora dumneavoastră? Sau pentru că se logodise cu un tinăr pe care domnișoara Jeanne — aici prezentă — îl socotea a fi logodnicul ei? (Pauză) După cum vedeți, îmi amintesc perfect cele declarate de dumneavoastră ieri, la comisariat.

(Jeanne plînge cu sughituri)

ANNETTE: N-aveți dreptul să-l vorbiți astfel, domnule doctor! E sora noastră, mai mare și e din cale-afară de nefericită. E drept, că Jeanne nu prea-și găsește locul în secolul nostru. Dar e oare vina ei dacă se întîmplă așa?

JEANNE (Printre sughituri): Nu e vina mea! Sigur că nu e vina mea! Annette a vrut ... Nu mai putea îndura! E-adevărat. Clotilde ne înnebunea! Ne înnebunea! Și birjarul, și el ne scotea din fire! Amîndoi ne înnebneau! Ea își arăta sîinii, îi zîmbea, ne călcău amîndoi pe nervi! Nu e din vina mea, nu, nu din vina mea, jur pe mormîntul mamei!

MEDICUL: E posibil oare ca domnișoara Clotilde să fi căzut din birjă în mod accidental? Asemenea lucruri se întîmplă și eu nu doresc altceva, vă rog să mă credeți, decît să pot admite această ipoteză.

ANNETTE (armătura ei a cedat): Cum să vă spun, domnule doctor ... Nu e ușor ...

JEANNE: Nu, nu e ușor de loc, domnule doctor, credeți-ne, nu-i ușor ...

MEDICUL: Mi-ați putea relata ultima discuție, ultima conversație pe care ați avut-o, în birjă, cu domnișoara Clotilde?

ANNETTE: Bineînțeles, bineînțeles. (Își adună aducerile-aminte) Clotilde a început să ne insulte. Apoi ne-a mărturisit că ea a fost aceea care a provocat expulzarea noastră din strada Caulaincourt.

MEDICUL: Asta e tot ce a spus?

JEANNE: Nu. A mai spus că ne-a furat titlurile ca să le dea... (dintr-o dată devine vulgară): ca să le paseze...

ANNETTE: Jeanne!

MEDICUL: «Ca să le paseze»... cui?

JEANNE: Amantului ei! (strigă) Semăna cu birjarul ca două picături de apă! Oricine i-ar fi văzut la un loc ar fi zis același lucru! Da, da, asta era un fals birjar! Ori ești femeie, ori nu ești!

MEDICUL: Și logodnicul dumneavoastră, semăna și el cu birjarul!

JEANNE (printre sughituri): Nu știu! Nu știu...

ANNETTE: Și birja mergea, și birjarul striga: «O să mă opresc pentru că nu-mi plătiți!» Bineînțeles, că noi două nu plăteam — n-aveam păcate de plătit.

Așa că ne-am înfuriat și-am început să ne vînturăm prin birje ca nebunele... MEDICUL (ironic): Și portiera s-a deschis?

ANNETTE: Da. Chiar așa! S-a deschis, și, cum, din întâmplare, în noaptea aceea Clotilde nu se afla la mijloc — o așezasem într-un colț din milă pentru biata ei ființă — Clotilde a fost aceea care...

MEDICUL: ...Care a deschis portiera și și-a sfărâmat teasta lovindu-se de caldarîm?

ANNETTE (modestă): Am crezut că facem bine certînd-o nițeluş.

JEANNE: O vorbea de rău pe mama! Spunea că ar fi trebuit s-o părăsim pe mama, încă de la vîrsta de treizeci de ani... Dar noi, noi nu sîntem de aceeași părere!

Am rămas cu mama pînă la moartea ei și am crezut că procedăm bine... ANNETTE: N-am părăsit-o nici pe Clotilde, am rămas cu ea zi și noapte, pretutindeni, prin hoteluri, în stradă, așteptînd momentul, momentul birjelor, în birje...

MEDICUL: Și așa rămas în tovărășia Clotildei pînă la moartea ei, știu!

JEANNE și ANNETTE (printre lacrimi): Am crezut că facem bine, domnule doctor, am crezut că facem bine!

(Plîng din ce în ce mai tare. Se aud, ca la începutul secvenței, uși deschizîndu-se, gemete, etc. Apoi refrenul cunoscut acoperă plînsul celor două surori.)

În românește de SILVIA KERIM

Ministrul și omul din lună

(Biroul unui ministru. Interior colonial, palmieri în spatele geamului. O bibliotecă și multe cărți. O amplă masă de lucru. Un tablou enorm atîrnat pe perete reprezentînd un general în uniformă, cu decorații, eșarfă bicoloră, epoleți etc. Generalul e un negru. Corespondentul special din lună intră circumspect, introdus de un soldat înarmat. Corespondentul special e îmbrăcat într-o salopetă fosforescentă, verde).

SOLDATUL: Așteptați aici. Domnul ministru o să vină imediat.

CORESPONDENTUL: O clipă. Aș vrea să știu ceva.

SOLDATUL: Ce anume?

CORESPONDENTUL: Cine e ministru?

SOLDATUL: E... e un profesor.

CORESPONDENTUL: Un profesor? Ce înseamnă profesor?

SOLDATUL: Nu știți ce înseamnă a fi profesor?

CORESPONDENTUL: Știu și nu prea, aș vrea să fiu mai sigur.

SOLDATUL: Profesorul... mde... profesorul e un om care știe multe. Un om care a învățat. Un om instruit.

CORESPONDENTUL: Dumneavoastră sunteți profesor?

SOLDATUL: Oh nu, eu sunt un neștiutor. Nu sunt decît un simplu soldat.

CORESPONDENTUL: Soldat. Ce înseamnă soldat?

SOLDATUL: Soldat înseamnă ceea ce sunt eu: un om în uniformă, înarmat.

CORESPONDENTUL: Ministrul e un soldat?

SOLDATUL: Nu, nu e soldat, e profesor.

CORESPONDENTUL: Prin urmare, profesorii sunt oameni instruiți, dar nelarmați; soldații nu sunt instruiți, în schimb sunt înarmați. Foarte interesant. Și alea de-acolo ce sunt? (Arată cărțile)

După volumul de povestiri *L'Automa* (Automatul, 1963), apărut și în traducere românească, și după romanul *L'Attenzione* (Atenția, 1963), anul acesta Alberto Moravia și-a mutat mijloacele de expresie în domeniul teatrului. Nu pentru a se îndepărta în timp, în istorie, cum s-a îndepărtat odinioară cu drama *Beatrice Cenci*, evocare a patricianiei romane osîndite la moarte de papa Clement al VIII-lea, ci de data aceasta, pentru a se situa în miezul actualității. La 9 octombrie a avut loc, la Veneția, în cadrul Festivalului de teatru al Bienelei, premiera, nu fără scandal, a piesei *Il mondo è quello che è* (Lumea e așa cum e), acută, amară satiră antiburgheză. Pe de altă parte, împreună cu tinerii scriitori Dacia Maraini și Enzo Siciliano, Moravia intenționează să creeze un teatru bazat pe spectacole cu piese scurte, menite să se insereze prompt, eficient, în viața socială și culturală a Italiei. Pentru o asemenea scenă, Moravia a și scris o piesă într-un act, *L'Intervista* (Interviul), apărută în același volum cu *Il mondo è quello che è* (Bompiani, septembrie 1966) — pe care o oferim în traducere cititorului român, cu titlul *Ministrul și omul din lună*.

SOLDATUL : Cărți.

CORESPONDENTUL : Cărți, cum adică?

SOLDATUL : Se folosesc la citit. Cel care le citește e om instruit. Domnul ministru le-a citit pe toate, și multe altele, încă. De aceea e un om instruit.

CORESPONDENTUL : Aș putea să văd una din cărțile astea?

SOLDATUL : Din partea mea, citește. *(Correspondentul ia o carte și o deschide).*

CORESPONDENTUL : Prin urmare, așa arată o carte. Ce sunt toate semnele astea negre?

SOLDATUL : Sunt lucrurile scrise în carte.

CORESPONDENTUL : Prin urmare, profesorii sunt instruiți pentru că citeșc aceste așa-zise cărți; dar soldații?

SOLDATUL : Ce-aveți cu soldații?

CORESPONDENTUL : Soldații rămân neștiutori pentru că nu le citeșc. Așa-i?

SOLDATUL : Așa-i.

CORESPONDENTUL : Dar de ce nu citeșc cărți și soldații?

SOLDATUL : Ar vrea ei, dar nu pot.

CORESPONDENTUL : De ce nu pot?

SOLDATUL : Deh, pentru că în lumea asta, lucrurile nu merg așa cum ar trebui să meargă. Întrebați-l pe domnul ministru de ce.

CORESPONDENTUL : Dumneavoastră nu știți de ce?

SOLDATUL : Ba știu, cum să nu știu. Nici o grijă, dacă ar fi după mine, lucrurile ar merge altfel.

CORESPONDENTUL : Dacă ar fi după dumneavoastră, ce-ați face?

SOLDATUL : Vreți, într-adevăr, să știți ce-ați face?

CORESPONDENTUL : Da, dacă nu vă supărați.

SOLDATUL : La urma urmei, de ce să nu vă spun. Păreți un om cumsecade.

Și-apoi dumneavoastră vă întoarceți în lună, iar luna, orice s-ar zice, e departe.

Vă spun, dar să-mi promiteți că nu vorbiți despre asta cu domnul ministru.

CORESPONDENTUL : Vă promit.

SOLDATUL : Întii și-ntii, m-aș uita să văd ce e în spatele tabloului ăstuia.

CORESPONDENTUL : Care tablou?

SOLDATUL : ăsta. *(Arată portretul generalului negru).*

CORESPONDENTUL : Cine e?

SOLDATUL : Șeful Statului. *(Rostind cuvintele, soldatul ia poziția de drepti).*

CORESPONDENTUL : Adică?

SOLDATUL : Un general. Mai bine zis, generalul. De altfel, scrie dedesubt cine e.

CORESPONDENTUL *(citind)* : Gonzalo Rodriguez, părintele patriei. Ce înseamnă părintele patriei?

SOLDATUL : Pe limba noastră, înseamnă : fiu de cățea.

CORESPONDENTUL : Fiu de cățea?

SOLDATUL : Da, adică fiu de prostituată, de tîrfa.

CORESPONDENTUL : Am înțeles. Ciudat limbaj. Și ce se află după tabloul acestui fiu de cățea?

SOLDATUL : Teschereaua.

CORESPONDENTUL : Nu-nteleg. În lună învățăm limbile de pe toate planetele și, în primul rînd, cele de pe pămînt. Îmi dau seama, însă, că predarea se face cît se poate de superficial.

SOLDATUL : Bistarii.

CORESPONDENTUL : Tot nu-nteleg.

SOLDATUL : Sfanții, grăunțele, firiricili, bătrînele, talerii. Ași înțelege acum?

CORESPONDENTUL *(iritat)* : Nu și iar nu.

SOLDATUL : Cum să vă spun : asta *(face un gest expresiv, frecîndu-și degetele)*.

Mă rog, ca să n-o lungim, dac-aș putea să fac ce vreau, l-aș lichida pe domnul ministru și-aș lua tot ce e în spatele tabloului. Lămurit?

CORESPONDENTUL : L-aș lichida?

SOLDATUL : Da, l-aș omori, l-aș spinteca, ce mai, l-aș lichida. și pe urmă, tunde-o cu arginții să-mi trăiesc traiul. Ah, am uitat, ca să-mi trăiesc și mai bine traiul, aș lua-o pe nevasta domnului ministru.

CORESPONDENTUL : De ce?

SOLDATUL : Pentru că am înțeles.

CORESPONDENTUL : Am înțeles. Ca să-ți trăiești traiul, trebuie să-i lichidezi pe profesori, să pui mîna pe tescherea *(ceea ce, în paranteză fie spus, n-am priceput nici pînă acum ce e)* și să fugi cu nevastele miniștrilor.

ăsta-i singurul mod de a-ți trăi traiul pe pămînt, sau mai sunt și altele?

SOLDATUL : Pentru mine, cît puțin deocamdată, ar fi singurul. Ce să zic, după două-trei ceasuri de tîlfaș poate că ne-am înțelege, dumneavoastră și cu mine. Dar acum ajunge, mă duc să vă anunț domnul ministru. *(Soldatul iese. Rămăs singur, corespondentul se apropie de portretul generalului și se uită la el un timp. Apoi ridică tabloul, îl desprinde, iese la iveală ușita de oțel a unui safe ascuns în spatele tabloului. Corespondentul se uită o clipă la safe, apoi așază tabloul la loc. În același moment, intră ministrul. Are o înfățișare tipică de profesor: barbă, mustață, ochelari, chelie, costum gri. Dar prin haina deschisă se vede că poartă, peste curea, o cartușieră, de care atîrnă un pistol enorm.)*

MINISTRUL : Așadar, dumneavoastră sunteți corespondentul special din lună.

Luati loc, vă rog.

CORESPONDENTUL : Mulțumesc.

MINISTRUL : Și-asa, ați sosit de curînd?

CORESPONDENTUL : Acum trei sferturi de oră... Conform înțelegerii, de la aeroport am venit drepturlu la dumneavoastră.

MINISTRUL : Așa-i, conform înțelegerii, sigur că da. Totuși, vă rog să mă scuzați, sunt atît de ocupat, încît nu-mi mai aduc aminte despre ce era vorba.

CORESPONDENTUL : Uitați despre ce e vorba: Am venit să vă lau un interviu despre situația actuală pe pămînt. Acest interviu va fi publicat în ziarul nostru.

MINISTRUL : Cum se numește ziarul dumneavoastră?

CORESPONDENTUL : « Lunaticul ».

MINISTRUL : Ce înseamnă « Lunaticul »?

CORESPONDENTUL : Nimic deosebit. Lunatici sunt locuitorii lunii.

MINISTRUL : « Lunaticul ». Hm. Bine. Să procedăm așa: dumneavoastră îmi puneți întrebările, iar eu răspund.

CORESPONDENTUL *(scîndîndu-și un carnețel și un stilou cu pastă)* : Foarte bine, domnule profesor.

MINISTRUL : Nu-mi să spuneti profesor. E adevărat, sunt profesor; dar aici, sunt ministrul Propagandei. De aceea, spuneți-mi excelență.

CORESPONDENTUL : Foarte bine, excelență, și ce înseamnă propagandă?

MINISTRUL : Înseamnă răspîndirea adevărului.

CORESPONDENTUL *(scriind)* : Răspîndirea adevărului. Și ce adevăr anume răspîndește propaganda?

MINISTRUL : Ce Gonzalo Rodriguez este bărbatul cel mai mare, cel mai inteligent, cel mai bun, cel mai puternic, cel mai frumos și cel mai genial din cîți s-au născut vreodată pe pămînt.

CORESPONDENTUL: Iată un adevăr simplu, ușor de ținut minte. Permiteți să trecem la întrebări?

MINISTRUL: Să trecem.

CORESPONDENTUL: Așadar, excelență, ce puteți să-mi spuneți despre situația actuală pe pământ?

MINISTRUL: Situația actuală pe pământ nu e bună.

CORESPONDENTUL (scriind): Situația nu e bună. De ce?

MINISTRUL: Ar fi multe de spus. În fond, însă, simburile problemei se reduce la aceasta: populația pământului nu are omogenitatea etnică necesară.

CORESPONDENTUL: Omogenitate etnică? V-aș ruga să vă explicați. «Lunaticul» e un ziar foarte popular, cititorii noștri sunt oameni simpli. V-aș ruga, excelență, să evitați termenii tehnici.

MINISTRUL: Mă explic. În prezent, pământul e populat de două rase foarte distincte și foarte diferite între ele, atât din punct de vedere moral, cât și, în oarecare măsură, din punct de vedere fizic: bogății și săracii.

CORESPONDENTUL: Bogății și săracii. Foarte interesant. Cine sunt bogății și cine — săracii?

MINISTRUL: Bogății sunt oameni normali, ca mine, ca dumneavoastră, ca toată lumea. Săracii, mde, ar fi multe de spus despre săraci.

CORESPONDENTUL: Să vorbim despre săraci, excelență, pentru asta mă aflu aici.

MINISTRUL: Aveți noroc. Pe lângă faptul că sunt ministrul Propagandei, adică pe lângă faptul că dispun de toate datele de cunoaștere pe care le poate oferi Statul, în viața normală sunt și profesor de sociologie și, ca atare, într-un fel, specialist în săraci. Vedeți toate cărțile acestea? Toate sunt cărți despre săraci, citeva le-am scris chiar eu. Repet: sunteți norocoși, nici nu se putea să nimeriți mai bine, eu sunt omul de care aveți nevoie.

CORESPONDENTUL: Excelență, îmi dau seama. Oferiți-mi, vă rog, citeva informații despre săraci.

MINISTRUL: Înainte de toate, o scurtă schiță istorică. Săracii sunt o populație pogorită pe pământ într-o perioadă preistorică, adică acum vreo douăzeci-treizeci de mii de ani. Când bogății au ocupat pământul, aducând lumina civilizației, săracii se aflau aici de secole, absolut la fel ca acum, neschimbați, nemiscați. În privința aceasta, toți istoricii sunt de acord.

CORESPONDENTUL (scriind): Săracii sunt absolut la fel ca acum treizeci de mii de ani. Interesant, n-am ce zice, această fixitate, acest conservatorism. Și cum erau, cum sunt săracii?

MINISTRUL: Nimic mai ușor de explicat: contrarul bogățiilor.

CORESPONDENTUL: Scuzați-mă, excelență, văfi mărginit să spuneți că bogății sunt normali. Mi-ați putea da o definiție a normalității?

MINISTRUL: Simplu: bogății sunt normali, adică inteligenți, culti, civilizați, rafinați, progresiști, sensibili. Săracii sunt contrarul bogățiilor, adică retrograzi, încluiți, necivilizați, obtuși, insensibili, grosolani și așa mai departe.

CORESPONDENTUL: Am înțeles. Sigur că, așa stind lucrurile, situația pe pământ nu e deloc bună. Încă un amănunt, excelență. În ce constă, de exemplu, această... să zicem, această anormalitate a săracilor?

MINISTRUL: Ascultați-mă cu multă atenție și cruzi-vă. În primul rând, săracii nu iubesc, ci dimpotrivă, urăsc frumosul, demnitatea, curățenia.

CORESPONDENTUL (scriind): Urăsc frumosul, demnitatea și curățenia. Dar cum se poate așa ceva?

MINISTRUL: Nu se poate de ce, asta-i adevărul. În general, să nu întrebați niciodată de ce, cînd e vorba de săraci.

CORESPONDENTUL: Am înțeles.

MINISTRUL: Hainele săracilor sunt zdrențuite, murdare, cîrpite; săracii locuiesc în cocloane, în baraci, în podul caselor, în pivniți; mobilierul sălășului lor e urit, hodorigit, minitor. Dintr-o ciudată, ascunsă aberație a gustului, săracul preferă zdrențele, veșmintelor noi și curate, casele populare — palatelor, mobilele în serie — mobilelor de stil.

CORESPONDENTUL: Ce soi de oameni!

MINISTRUL: Așa-i, bine ați spus, e vorba de un soi aparte. Nu veți întâlni niciodată un sărac bine îmbrăcat, nu veți întâlni niciodată un sărac locuind într-un apartament de lux. Gustul săracilor, mă doare că trebuie s-o mărturisesc, e cu totul pervers.

CORESPONDENTUL: Care e cauza acestei perversități?

MINISTRUL: Nu există nicio cauză. V-am mai spus că a căuta cauze în legătură cu săracii, e o încercare pe cît de zadarnică, pe atît de inutilă.

CORESPONDENTUL: Scuzați-mă, noi, cei din lună, suntem încă legați de principiul cauzalității, ideea că ar putea exista un efect fără cauză sau o cauză fără efect, atât de răspîndit pe pământ, încă n-a pătruns la noi.

MINISTRUL: Ajungem la un alt aspect al caracterului atît de respingător al săracilor. Ascultați-mă: săracii urăsc cultura.

CORESPONDENTUL: Nenorocii!

MINISTRUL: Săracii sunt încluiți și ignoranți, nu știu nimic despre artă, despre arele care constituie cea mai mare mîngiere și podoaba cea mai frumoasă a vieții omenești. Săracul confundă o carte poștală ilustrată cu tabloul unui maestru, o statuie de bronz cu un Michelangelo, o canțonetă cu o fugă de Bach.

CORESPONDENTUL: Care sunt, atunci, distracțiile, amuzamentele săracilor?

MINISTRUL: Balurile de cartier, chefurile, galele de box, meciurile de fotbal, cursele de ciclism, programele de șlagăre la radio și la televiziune și altele de același fel.

CORESPONDENTUL: Nici o carte, nici un concert, nici un muzeu, nici un spectacol?

MINISTRUL: Nimic. Doar cinematograful. Dar și în privința aceasta, altă ciudățenie a săracilor: ar putea vă vadă imediat filmele cele mai frumoase și mai interesante, în sălile de lux din centru. Aș! Sunt în stare să aștepte și o lună de zile, numai ca să le vadă în sălile de mină a treia, la periferie.

CORESPONDENTUL: De ce?

MINISTRUL: Cine știe? Poate pentru că, din cauza binecunoscutelor perversități a gustului, preferă tocmai aceste săli înșesate, afumate, murdare, ocolind sălile elegante din centru.

CORESPONDENTUL: De necrezut!

MINISTRUL: Mirarea dumneavoastră nu poate cunoaște margini, cînd e vorba de săraci. Altă anomalie, ca să nu-i zic monstruoasă: săracii urăsc natura.

CORESPONDENTUL: Ce spuneți...

MINISTRUL: Și cu toate astea, așa e. În sezonul de vară, bogății se duc în toate părțile, la mare, la țară, la munte; singurătățile alpine, plaia mării, aerul curat, gimnastica, soarele înviează trupul și spiritul. Noi — să mă credeți: săracii preferă să rămîin în oraș, în cartierile lor murdare, înăbușătoare, nesănătoase.

CORESPONDENTUL: Nu-mi vine să cred.

MINISTRUL: Acesta-i adevărul. Săracii sunt nepăsători la anotimp; că e cald sau frig, umezeală sau secetă, pentru ei tot una e. În orice caz, preferă

bazinele comunale — mării, balconasele de-acasă — munților. Ehe, ciudați oameni sunt săracii !

CORESPONDENTUL : Și cum trăiesc săracii? Ce fac toată ziua? Duc o viață de societate?

MINISTRUL : Citiți de puțin. Nu veți întâlni nicodată un sărac într-un salon.

CORESPONDENTUL : Bine, dar un loc de adunare tot or fi avînd, ca să se vadă între ei, să se viziteze.

MINISTRUL : Asta da. Săracii se întrunesc de cele mai multe ori în fabrici.

CORESPONDENTUL : Ce sunt fabricile?

MINISTRUL : Nimic atrăgător. Închipuți-vă niște hangare lugubre, sinistre, de beton, fier și sticlă, pline de mașini zgomotoase, înghetate în timpul iernii, înscise în timpul verii. Iată unde-și dau întâlnire săracii. Asta la orăș.

CORESPONDENTUL : Ce sunt ogoarele?

MINISTRUL : Parcele de pămînt, de întinderi variabile. Pe ogoare, aberația săracilor se vîdește și mai bine ca în fabrici. Nu e chip să te adăpostești de soare sau de ploaie, să te răcorești, să te încăzești, să te păstrezi curat, pe ogoare. Și cu toate astea, săracii se duc acolo. Încă și mai groaznice decît ogoarele sunt minele, alt loc de întîlnire al săracilor.

CORESPONDENTUL : Ce sunt minele?

MINISTRUL : Puzuri adînci, mîruntaie subterane, înăbușitoare.

CORESPONDENTUL : În definitiv, ce fac săracii în aceste fabrici, pe aceste ogoare, în aceste mine? Se întînesc, de acord, și pe urmă?

MINISTRUL : Trebuie să știți că săracii au, ca să zic așa, o idee fixă, adică un fel de viciu, pe care-l numesc muncă. Această muncă constă, tocmai, în a mîni și supraveghea birghiile mașinilor în fabrici, în a răcoli în toate direcțiile, cu unelte grele de fier, pămîntul cîmpurilor, în sfîrșit, în a săpa galeriile minelor. Spuneți și dumneavoastră, dacă asta nu e nebulie curată ! Cînd te gîndești că ar fi atîtea alte lucruri de făcut, cu mult mai inteligente, mai plăcute, mai utile.

CORESPONDENTUL : Tare mi-e teamă că în lună n-au să mă creadă. O asemenea barbarie, sunt nevoit s-o spun spre cinstea noastră, e de neconceput.

MINISTRUL : Scrieți, scrieți. E bine ca luna să știe în ce situație ne aflăm aici pe pămînt, din cauza acestei semînții a săracilor, e bine să știe, scrieți.

CORESPONDENTUL : Aș putea afla ce anume e munca?

MINISTRUL : Există nenumărate teorii asupra muncii săracilor, dar nici una satisfăcătoare. După studiul îndelungat, am reușit să elaborez o teorie personală.

CORESPONDENTUL : Binevoitiți, excelență, să mi-o comunicați. Aș dori să fiu cel dintîi care să vorbesc despre ea în lună.

MINISTRUL : Omul a fost plămîdit pentru a trădi, e un fapt demonstrat științific. Într-adevăr, bogatii, care sunt oameni normali, nu muncesc. Prin urmare, munca este un viciu contractat de săraci în timpuri preistorice și devenit o a doua natură. Cam în genul opiumului sau al marijuanei sau al cocainei, adică un stupefiant. Cu alte cuvinte, săracii nu se pot dispensa de muncă, chiar dacă ar vrea, așa cum un om care-și administrează stupefiante nu poate să se dispenseze de ele. Această explicație, printre altele, nemaiomenit atîtașat al săracilor față de muncă și violenta lor reacție împotriva celor care vor să se lipsescă de ea. Numai un consumator de stupefiante, într-adevăr, ar fi în stare de asemenea reacții.

CORESPONDENTUL : Credeam că viciul e o treabă individuală, nu colectivă. Mă uitai.

MINISTRUL : E vorba de trăsături dobîndite în timp, de o a doua natură, după cum v-am mai spus. Lipsit de munca sa, săracul tipă, dă din picioare, amenință cu bătaia, cu răzmerița. Din cînd în cînd, bogatii încearcă să-i îndepărteze pe săraci din fabrici, din mine; dar trebuie să renunțe repede, altfel urmează sfîrșitul lumii. Am scris un mic eseu pe această temă, pe care am să vi-l dau : Munca — un stupefiant. Sau : ce văd și ce simt săracii cînd se află în prada muncii !

CORESPONDENTUL : Multumesc, am să-l citesc cu mare atenție. Dar, spune-mi : în afară de muncă, săracii nu au și izvoare normale de plăcere ?

MINISTRUL : Ce fel de izvoare ?

CORESPONDENTUL : Știu și eu, de exemplu plăcerile mîncării.

MINISTRUL : Nici să nu pomenim despre asta. Pentru săraci, să mîncîni nu înseamnă să gusti, ci să te hrănești. Uitați-vă la săraci în timp ce și potolește foamea : pe masa lor veți vedea nicodată felurile bune care se vad pe masa bogatilor : fasole, ceapă, napi, cartofi pline uscată, iată hrana săracilor. Iar cînd beau, beau numai vin acru și botezat, cînd se îndură să mînce carne sau pește, aleg instinctiv carnea cea mai tare sau mai plină de zgîrci, peștele cel mai puțin proaspăt. Trufandale ? Știți că săracii așteaptă să mînce guliile cele mai acoase, sparanghelul cel mai lemnos, mazărea cea mai făinoasă ? Și că alimentelor proaspete le sunt preferate conservele, produsele congelate ? Perversitate a gustului, și de data asta, sau nepăsare și grosolanie ? Mai știți.

CORESPONDENTUL : Toate aceste amănunte contribuie, desigur, la formarea unei imagini foarte prețioase și interesante despre ciudața rasă a săracilor. Ia să vedem, se îngrijesc săracii de sănătatea lor ?

MINISTRUL : Da ! de unde, cituți de puțin. Săracul se expune intemperiilor cu o nepăsare deadreptul animalică. Săracii sunt ca dobitoacele, nu simt frigul sau căldura, se expun cu semeție climelor celei mai aspre. Iar cînd se îmbolnăvesc, n-o să mă credeți, nu se tratează. Răreori veți vedea că un sărac se duce la spital sau că apelează la un doctor, s-au că-i cumpără medicamente. V-am spus, doar, ca dobitoacele.

CORESPONDENTUL : Cum așa ? La urma urmei, sănătatea . . .

MINISTRUL : . . . contează mai mult decît orice, nu-i așa ? Da, dar asta pentru mine, pentru dumneavoastră, nu pentru sărac. Pentru sărac, înaintea sănătății vine blestemata lui de muncă. Păi da, plăcerea ! mai presus de orice. Bineînțeles, plăcerea săracului, plăcere numai pentru el.

CORESPONDENTUL : Nu-nteleg. De ce munca îl împiedică pe sărac să se trateze ?

MINISTRUL : Dar e limpede ! Trătatul presupune pierdere de timp. Or, săracul nu vrea să părăsească, nici măcar pentru o zi, fabrica, ogorul, mîna. Ehe, săracul e un viciu adevărat, iar viciul său se numește muncă. Un viciu cum nu întîlnești altul.

CORESPONDENTUL : Dar voi, bogatii, aici pe pămînt, aveți la urma urmei o mare răspundere, pentru că reprezentați partea civilizată, inteligentă, cultă, a populației. Ca atare, sunteți răspunzători nu numai față de voi înșivă, ci și față de săraci. Ce-ați făcut, întreb, ca să-i educați pe săraci, să-i corecți, să-i zmulgeți din viciul lor, să-i îndrumați pe calea prețuirii lucrurilor frumoase și bune ale vieții ?

MINISTRUL : Ce-am făcut ? Dumneavoastră glumiți : am făcut și facem imposibilul.

CORESPONDENTUL : De exemplu ?

MINISTRUL : Desigur că, venind spre ministerul Propagandei, ați văzut pe amîndouă părțile străzii, numeroase panouri publicitare.

CORESPONDENTUL: Panouri publicitare?

MINISTRUL: Mă refer la sticlă cu tablă pe care sunt lipite coli de hîrtie cu inscripții și imagini colorate.

CORESPONDENTUL: Da, le-am văzut; și ce-i cu ele?

MINISTRUL: Să vă spun: aceste panouri publicitare au fost așezate acolo de boagi spre binele săracilor.

CORESPONDENTUL: Adică?

MINISTRUL: Cu aceste panouri, boagi încearcă să educe și, așa cum spuneți dumneavoastră, să îndrumze pe săraci pe calea prețurii lucrurilor frumoase și bune ale vieții. Ce spun aceste panouri, care e scopul lor? Scopul lor e de a-i convinge pe săraci să se șlefuiască, să devină mai civilizați, prin folosirea tuturor produselor care fac ca omul să fie om.

CORESPONDENTUL: Și care sunt produsele care fac ca omul să fie om?

MINISTRUL: Excelentele produse ale industriilor noastre de consum: de la săpunurile parfumate la stofele de calitate, de la automobilele cu mulți cai putere la bucatelile așezate, de la locuințele luxoase la mobilele la fel de luxoase. Aceste panouri atrag atenția, sfătuiesc, insistă, ca săracii să achiziționeze asemenea produse. Ți-ai găsit, trudă zădărnici!

CORESPONDENTUL: Veți să spuneți că acest enorm aparat de convingere nu slujește la nimic?

MINISTRUL: Aproape la nimic. Nici nu vă închipuiți cît de îndărătnici, cît de închiștați și de conservatori sînt săracii. Am organizat așa-numitele «zile» spre a-i convinge: ziua vilegiaturii, ziua îmbrăcăminții, ziua locuinței, ziua automobilului. În cursul acestor zile, săracii sînt deadrept bombardati cu chemări la vilegiatură, la folosirea unui anumit aparat, la ocuparea unui anumit tip de locuință, la îmbrăcarea unui anumit fel de haine. Dar cliți sînt săracii care acceptă aceste sfaturi ale boagiilor? Nici măcar unu la sută.

CORESPONDENTUL: Ce oameni neșefuiri! Trebuie că sînt și proști, săracii știa!

MINISTRUL: Proști, și, mai ales, bîntuiți de mania persecuției.

CORESPONDENTUL: Mă mir că boagi, după atîtea dezamăgiri, mai fac încă eforturi să-l educe.

MINISTRUL: Într-adevăr, există un întreg curent de savanți, care socotesc că simpla acțiune de convingere nu dă randament la săraci, și că e nevoie să recurgem la forță. Părerea acestor savanți a fost, în parte, însoțită de guvernul nostru. Fără a renunța la opera de convingere și de educare, am luat unele măsuri polițienești.

CORESPONDENTUL: Ce măsuri?

MINISTRUL: Mde, săracilor li se dă voie să trăiască în cartierele lor, speciale, adică în cartierele murdare, dărăpănate, zgometoase, suprapopulate. În afara de asta, e permis ca săracii să-și aibă prăvăliile, restaurantele, cinematografele, cafenele și locurile lor de întrunire. Ideea care stă la baza acestor măsuri e că săracul nu poate fi schimbat, și în consecință, trebuie să rămîna așa cum e. Cel mult, trebuie înăbușită tendința lui nestăvilită spre violență.

CORESPONDENTUL: Cum așa? Săracii sînt turbulenți?

MINISTRUL: Turbulenți e puțin zis. Vedeti, am lăsat la urmă una din trăsăturile cele mai urite ale săracilor, ba chiar cea mai urită: violența. Ați văzut tot ceea ce boagi au făcut și fac pentru săraci. Ei bine, săracii nu numai că nu sînt recunoscători boagiilor, ci și îi urăsc.

CORESPONDENTUL: Îi urăsc?

MINISTRUL: Că-i urăsc, n-ar fi nimic. În realitate, săracii își petrec timpul pregătind exterminarea boagiilor. Acestea e gîndul lor dominant, cu care se nasc, trăiesc și mor. Și nu mă refer numai la gînd: ci la o pregătire activă. Viata săracilor nu e decît o continuă conspirație împotriva boagiilor. Veți înțelege că în fata unei asemenea situații, linia de conduită a acelor care propun forța în locul convingerii, e în fond justificată.

CORESPONDENTUL: Dar de ce? Nu înțeleg. De ce săracii îi urăsc pe boagi?

MINISTRUL: Iată ceea ce nu știți și nu vom reuși nicioară să aflăm. Săracii îi urăsc pe boagi fără nici un motiv, numai pentru că boagi sînt boagi. De fapt, întrebați-l pe un sărac cine e dușmanul lui cel mai înverșunat, și vă va răspunde pe loc: boagi. Întrebați-l după aceea, ce l-au făcut boagi și vă va spune, dacă e cîștit: nimic. Ne aflăm, ca să vorbim deshis, în plină manie a persecuției.

CORESPONDENTUL: Ați afirmat că săracii conspiră tot timpul împotriva boagiilor. În ce mod conspiră?

MINISTRUL: Conspiră pregătind revoluția.

CORESPONDENTUL: Revoluția? Ce înseamnă revoluție?

MINISTRUL: Suprimarea boagiilor, nimic altceva.

CORESPONDENTUL: Însămintător. Dar cum se face că boagi nu se grăbesc să-l extermin pe săraci, înainte ca acesta să-l extermin pe el?

MINISTRUL: Pentru că boagi nu cred în violență și nu vor să ucidă, ci să convingă. Iată de ce. Deh, firește, să-l omorîm pe săraci înainte ca să ne omoare el pe noi, ar fi soluția cea mai bună. Dar boagi fac din asta o chestiune de principiu. Preferă să trăiască într-o situație, așa cum pe bună dreptate ai definit-o, înspăimîntătoare, numai să nu renunțe la convingerile lor.

CORESPONDENTUL: Toate acestea sînt foarte, foarte interesante. Cine și-ar fi închipuit, pămîntul are un aspect atît de senin, atît de plăcut, și uite că sub această aparență se ascunde o crăpătură adîncă, de nevindecat... cine și-ar fi închipuit?

SOLDATUL (întrînd): Excelență, șeful Statului vă așteaptă în sala de audiențe.

MINISTRUL: Generalul Rodriguez, părintele patriei, țină să-mi vorbească. Trebuie să mă duc, dar dumneavoastră așteptați-mă aici, n-o să țină mult.

(Iese. Soldatul se abrobie de corespondent.)

SOLDATUL: Sunteți mulțumit de interviu?

CORESPONDENTUL: Bănuiesc că da.

SOLDATUL: Ce v-a spus domnul ministru?

CORESPONDENTUL: Mi-a vorbit despre situația pe pămînt.

SOLDATUL: Și ce v-a spus despre situația pe pămînt?

CORESPONDENTUL: Că e proastă.

SOLDATUL: Cred și eu. (Cei doi se uită unul la altul. Corespondentul cade pe gînduri.)

CORESPONDENTUL: Pot să vă pun o întrebare?

SOLDATUL: Orice întrebare.

CORESPONDENTUL: Ministrul mi-a spus că populația pămîntului se împarte în săraci și boagi. Exact?

SOLDATUL: Da.

CORESPONDENTUL: Dacă-l așa, care e, după părerea dumneavoastră, deosebirea între săraci și boagi?

SOLDATUL: O singură deosebire.

CORESPONDENTUL: Ia-te uită, ministrul susține că sînt foarte multe. După dumneavoastră ar fi una singură. Care anume?

SOLDATUL: Bogatii au bani, iar saraci n-au.
 CORRESPONDENTUL: Ce inseamna bani?
 SOLDATUL: Cum va sa explic? Banii sunt bani.
 CORRESPONDENTUL: Bogatii se nasc cu bani?
 SOLDATUL: Un mare numar, da.
 CORRESPONDENTUL: Atunci, ce inseamna? O parte din trupul bogatilor, ca ochii sau ca parul?
 SOLDATUL: Nu, nu e o parte din trup, sunt niste obiecte.
 CORRESPONDENTUL: Ce obiecte?
 SOLDATUL: Pofitim. *(Scoate cateva monede din buzunar.)*
 CORRESPONDENTUL: Nu sunt niste discuri de metal?
 SOLDATUL: Ba da. Si mai exista un fel. De hirtie. *(Scoate cateva bancnote.)*
 CORRESPONDENTUL: Si astfel sunt bani?
 SOLDATUL: Da.
 CORRESPONDENTUL: Bogatii au bani, saracii n-au. Dar dumneavoastra sunteți sarac, nu? Totuși, văd că aveți bani.
 SOLDATUL: Da, dar foarte puțini. În schimb, bogatii au bani cu grămadă. În safe-ul din spatele tabloului cu părintele patriei, domnul ministru are o grămadă uriașă.
 CORRESPONDENTUL: Acești bani constituie întreaga deosebire între bogati și saraci? Ce efect au banii?
 SOLDATUL: Cel ce-i are, se duce la prăvălie și-i dă în schimbul unei haine, al unei bucați de săpun, al unui ceas, orice. Cel ce nu-i are, se scarpină după ceafă.
 CORRESPONDENTUL: Dar de ce, dînd bani, obții în schimb o marfă? Care e motivul?
 SOLDATUL: Nu există motiv: așa e.
 CORRESPONDENTUL: Prin urmare, dînd acest disc de metal, dumneavoastră obțineți, să zicem, un măr. Dar discul de metal nu seamănă deloc cu mărul; între acest disc și măr nu există, cred nici un raport. Nu-nteleg.
 SOLDATUL: N-aveți ce să înțelegeți: așa e. Ca să primești un măr sau o mașină trebuie să dai un anumit număr de asemenea discuri. Închipuți-vă că pină și dragostea se obține cu aceste discuri, cu aceste, bucați de hirtie. Și totuși, ce legătură au discurile sau hirtiele cu o femeie goală, întinsă în pat? Nicuna.
 CORRESPONDENTUL: Mi-am închipuit că dragostea se obține... prin dragoste!
 SOLDATUL: Uneori, da, alteori ba. Sunt femei care, dacă nu le dai discuri, te-nrăgesc la sfîntu-asteptă.
 CORRESPONDENTUL: Dacă-i așa, și nu mă-ndolesc că-l așa, atunci ce de bogatii nu dau saracilor o bună parte din aceste discuri și din aceste hirtii, pentru ca să aibă și ei lucrurile frumoase și bune ale vieții?
 SOLDATUL: Bogatii nu le dau pentru că sunt răi.
 CORRESPONDENTUL: Am impresia că voi, saracii, n-ați știut cum să-i luați.
 SOLDATUL: Ce vreți să spuneți?
 CORRESPONDENTUL: În loc să căutați să-i convingeți pe bogati, v-ați gîndit imediat să-i constrîngeți prin violență. Ar fi trebuit să folosiți, înainte de toate, rațiunea. Bogatii sunt culți, civilizați și buni. Dacă e firesc, așa cum e, ca și saracii să se bucure de anumite lucruri, ar fi trebuit să-i luați pe bogati cu binisorul, iar bogatii nu v-ar fi refuzat.
 SOLDATUL: Cine-a spus că bogatii sunt culți, civilizați și buni?
 CORRESPONDENTUL: Ministrul.

SOLDATUL: Cred și eu. Nu mă mir.
 CORRESPONDENTUL: Cu toate astea, am rămas cu impresia că ministrul e un om rezonabil.
 SOLDATUL: Ministrul nu e rezonabil, ministrul e o bestie.
 CORRESPONDENTUL: Pofim, vedeți, refuzați să vedeți în ministru o persoană rezonabilă, vorbiți despre el ca despre o bestie. Totuși...
 SOLDATUL: Vreți o dovadă?
 CORRESPONDENTUL: Ce dovadă?
 SOLDATUL: Eu sunt unul din saracii dornici să aibă o mulțime de discuri de metal și de bucați de hirtie, pentru a obține în schimb lucrurile pe care nu le am și ar fi firesc să le am. Pînă aici e limpede?
 CORRESPONDENTUL: Foarte limpede.
 SOLDATUL: Bun. În curînd, domnul ministru o să se întoarcă aici. Încercați să-l convingeți să deschidă safe-ul și și să-mi dea jumătate din banii închiși acolo. Încercați să-l luați cu binisorul sau cu dreptatea. Cu dreptatea care, după părerea dumneavoastră, e de partea mea.
 CORRESPONDENTUL: Sunt sigur că dacă i-o voi cere cu binisorul, ministrul nu va refuza.
 SOLDATUL: Ce-o să-l spuneți?
 CORRESPONDENTUL: O să-i spun: există aici un soldat care ar vrea să aibă haine, o mașină, o locuință, o femeie, dar nu poate, din lipsă de discuri de metal sau de bilete de hirtie. Deoarece cred că e drept ca acest soldat să aibă toate aceste lucruri, vă rog să deschideți safe-ul și să oferiți soldatului jumătate din banii pe care-i conține.
 SOLDATUL: Bravo. Așa să-i spuneți.
 CORRESPONDENTUL: De ce zîmbiți?
 SOLDATUL: Nu zîmbesc. Am un ușor tic nervos.
 CORRESPONDENTUL: Veți vedea că ministrul o să accepte imediat. E un om rezonabil și nu se poate să nu accepte.
 SOLDATUL: *(Iuind poziția de drepti):* Excelența sa, domnul ministru. *(Ministrul intră din nou, soldatul iese.)*
 CORRESPONDENTUL: Excelență, interviul s-a terminat. Înainte de a vă părăsi, încă, aș dori să vă cer o favoare.
 MINISTRUL: Cereți, n-aș vrea să se spună că un corresponsent din lună n-a fost primit de mine cu toată atenția cuvenită. Dacă n-ar fi decît papirul că ați călătorit alt de mult...
 CORRESPONDENTUL: Am avut o scurtă convorbire cu soldatul de serviciu la cabinetul dumneavoastră. Mi-am permis să-l întreb care e, după părerea lui, deosebirea între bogati și saraci.
 MINISTRUL: Ah, ah. Pariez că v-a răspuns că deosebirea stă în bani, pe care cei dinții îi au și ceilalți nu-i au?
 CORRESPONDENTUL: Da, cum se face că știți?
 MINISTRUL: Știu, așa cum o știe toată lumea. Banii sunt o idee fixă a saracilor. Saracii nu se gîndesc decît la bani. Și v-a spus, flăcăul, ce înseamnă acești faimoși bani?
 CORRESPONDENTUL: Sigur. Mi i-a și arătat. Discuri de metal, bilete tipărite.
 MINISTRUL: Bănuiam.
 CORRESPONDENTUL: Ce bănuiați?
 MINISTRUL: Uitasem să vă spun că unul din cele mai mari cusururi ale saracilor e că sunt mincinoși. Trebuie să fiți foarte prevăzător cu saracii: mint cu cea mai sfruntată ușurință.

CORRESPONDENTUL: Ce vreți să spuneți?

MINISTRUL: Vreau să spun că soldatul a mințit. În realitate, banii nu există.

CORRESPONDENTUL: Totuși, discurile de metal, bucășile de hirtie...

MINISTRUL: Săracii și le fabrică singuri și țin mereu câteva în buzunar, ca să-și întărească minciinoasele afirmații. Dar numai ei îi au, numai ei știu ce sunt banii așa faimoși, numai ei îi întrebuințează.

CORRESPONDENTUL: Atunci...

MINISTRUL: Repet: banii nu există. Pentru bogați nu există decât lucrurile frumoase și bune ale vieții, care, firește, sunt la dispoziția tuturor. Oricine, susțin bogații, poate avea de toate. E suficient să le merite. La rândul lor, săracii au născocit această balverună a banilor, pare ciudat, pentru a-și justifica gusturile pervertite, sub motiv că nu au desui bani.

CORRESPONDENTUL: Nu-mieleg. Soldatul dumneavoastră afirmă că fără bani nu poți dobândi nimic. Minciună-minciună, dar pi-n-nt-aita...

MINISTRUL: Săracii nu mint pi-n-nt-aita, mint pi-n-a la capăt. Sau mai bine zis nu mint, ci își creează minuri sau false reprezentări, cu care se amăgesc și se mângie. Aflați, scumpe domnule corresponsent, că pe pământul acesta nu există nimic din ceea ce săracii numesc bani. Bogații, slavă Domnului, n-au nevoie de bani. Ei au creat o lume, nu zic perfectă, pentru că perfecțiunea nu e hărăzită pământului și niciunei alte planete, dar foarte aproape de ideal, de condiția optimă. Dacă n-ar exista săracii, bogații ar face ca pe pământ să domnească dragostea, frumusețea, arta, gândirea, cultura, într-un cuvânt tot ce e frumos și bun. Cu înverșunare; tot ce e frumos și bun. Cu înverșunată lor dușmănie față de bogați, săracii interzic realizarea acestui vis minunat. Dar ori de câte ori bogații ajung să trăiască în comunități închise, de voia lor, departe de săraci, visul se transformă în realitate. Duceți-vă, domnule corresponsent, duceți-vă într-o asemenea comunitate și veți vedea că acolo nu se vorbește de bani, niciodată, niciodată, niciodată. În aceste comunități, totul nu e decât lux, liniște și plăcere. Ideea banilor nici măcar nu le trece prin cap bogaților, domnule corresponsent. Ce înseamnă că nu se pot obține lucruri decât în schimbul banilor? Cum vă puteți închipui că în schimbul unui anumit număr de discuri de metal și de bilete de hirtie se poate obține, să zicem, dragostea unei femei?

CORRESPONDENTUL: Soldatul dumneavoastră susține tocmai acest lucru.

MINISTRUL: Știu, e ideea lui fixă. În felul acesta, puteți surprinde minciuna săracilor în toată absurditatea ei. Dar ia' gândiți-vă puțin: dragostea, ce poate fi mai înalt, mai frumos, mai curat?, dragostea zic, cumpărată pe sub mână cu câteva discuri, cu câteva bilețele!? Să fim serioși! Zău așa, e nevoie de toată demența săracilor ca să-ți închipui ai asemenea lucru.

CORRESPONDENTUL: Aveți dreptate, excelență. E vorba de o aberație, de o ușoară formă de nebulie. Dacă-i așa, vă fac o propunere cit se poate de rezonabilă.

MINISTRUL: S-auzim.

CORRESPONDENTUL: Soldatul spune că dumneavoastră ascundeți în spatele acestui portret un safe plin de bani. Să-l chemăm și să-i arătăm că în safe nu există nici un ban.

MINISTRUL: Ah, și asta v-a spus-o? Foarte bine. Există un singur neajuns.

CORRESPONDENTUL: Care?

MINISTRUL: Nu există nici un safe.

CORRESPONDENTUL: Cum așa?

MINISTRUL: Așa bine. În spatele portretului nu e decât peretele.

CORRESPONDENTUL: Nu-i adevărat.

MINISTRUL: Îndrăzniți să mă contraziceți?! Eu sunt ministrul...

CORRESPONDENTUL: Încep să cred că nu soldatul spune minciuni, ci altcineva...

MINISTRUL: Cum vă permiteți?...

CORRESPONDENTUL: Am văzut safe-ul cu ochii mei, adineori.

MINISTRUL: Ați avut orbul găinilor.

CORRESPONDENTUL: Așa? V-a răit eu cine a avut orbul găinilor... (Se duce la tablou și-l desprinde: ministrul se aruncă asupra lui.)

MINISTRUL: Săraci, hoții! Hoții!

CORRESPONDENTUL: Cine minte? (Aruncă tabloul pe jos, îl calcă în picioare și-i sfărteacă, încercând să ajungă la pîrghiile safe-ului.)

MINISTRUL: Săraci, hoții! (Scoate pistolul și trage. Corresponsentul se prăbușește la pământ. Intră soldatul.)

MINISTRUL: Soldat, ești martor că am fost nevoit să folosesc arma împotriva acesui otum.

CORRESPONDENTUL (dîndu-și sufletul): Dar safe-ul există.

MINISTRUL: Soldat, acest om a comis cea mai groaznică fărâdelege: a aruncat pe jos, a calcăt în picioare și a sfărtecat chipul iubitelui nostru general Gonzalo Rodriguez, părintele patriei. Lese-majestate, iată crima săvîrșită de acest om. Soldat, ești martor.

SOLDATUL: Groaznic. Trăiască părintele patriei!

În românește de FLORIAN POTRA

PETRE STOICA

Despre Darmstadt și Premiul Büchner

Așezat între Rin și Main, nu departe de Frankfurt, Darmstadt se înfățișează drept un oraș quasi-liniștit, puțin sever, izbitor de ordonat. E greu să-mi dau seama dacă se ridică astfel din istorie (documentele ce-l pomenesc datează din secolul VIII), mai cu seamă că raidurile aeriene ale celui de al-II-lea război mondial nu cruțaseră nici această venerabilă așezare omenască. Spre deosebire de Frankfurt, azi în mare măsură americanizat (bisericele și casa în care s-a născut Goethe, rămân oaze în centrul orașului!) Darmstadt, capitala Landului Hessen, inspiră străinului o oarecare încredere în tihnă și confort. Aceste atribute par să fie tradiționale aici, dacă e să dăm crezare Johann Schopenhauer, care prin anul 1816 scriind despre Darmstadt vorbește cum despre același lucru, cu un plus de înclinație pentru seninătatea locuitorilor. În mod cu totul special, orașul îi oferă străinului speranța contactului apropiat cu o atmosferă culturală deosebit de penetrantă. Aici trăise o vreme marele dramaturg modern Georg Büchner (1813-1837), scriitorul revoluționar care crease Moartea lui Danton, comedia Leonce and Lena și o piesă neterminată, celebră cu toate acestea, și bine-cunoscută tuturor: Woyzeck. Azi nu mai există casa sa părintească, dar o tablă de marmură îl indică încă; cum ea se află pe Grafenstrasse, pe unde trec zilnic, am prilejul să meditez la soarta acestui spirit înflăcărat, geniu răzvrătit împotriva seninării și conștienței, nevoit până la urmă să fugă din urbea pe care o voia cuprinsă de flăcările revoluției purificatoare. Aici se născuse în 1741 pretenul lui Goethe, Johann Heinrich Merck, poet al Sturm und Drang-ului și tot aici își pusese capăt zileilor, ajuns într-o imposibilă situație financiară, în cea mai veche biserică a orașului (Stadtkirche, din secol. XV) Johann Gottfried Herder se cunoșea cu Doamna Carolina Flachsland. Iar între anii 1881-1888, Stefan George, venit din Bingen, urmasa gimnaziului Ludwig-Georg, editând și o revistă literară intitulată „Rosen und Disteln”, în Darmstadt se născuse Karl Wolfskehl, credincioasă umbră a lui George, liric și filolog, pitorească figură literară din anii pre-expressionismului. Tot aici, încă din vremea de dinaintea primului război mondial, își petrecea tinerețea marea poetă modernă, nefericită Elisabeth Langgässer, clintărească atît de inspirată a naturii din împrejurimi, dominată de păduri culcate pe coline porcă plătind în pulberi de aur înepăsurat.

Numele orașului Darmstadt a devenit o noțiune. Evident, nu numai pentru cele spuse pînă acum! Toamna mai cu seamă, zece și sute de cotidiane ale lumii îi tipăresc numele,

asociindu-l automat «Premiului Büchner». Datorită lui «Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung», cu sediu permanent într-un cartier de vile (de pe Mathildenhöhe) clădite în acele «Jugendstil» de la începutul secolului. Acest înalt for cultural, care adună în jurul său personalități de prestigiu internațional (mă gîndesc la membrii ei îmbrățișați prin Germania și Austria, Elveția și Olanda ori Anglia și Statele Unite), acordă anual, în cadrul lucrărilor ei de toamnă, marelui Premiului Büchner. Este momentul cînd orașul pare să tresară din somolența sa aproape istorică: gazetarii și editori din întreaga Germania Federală vin să asiste la decimarea rîvnitului premiu. Cei mai atenți sînt firește gazetarii; surprizele nu sînt excluse, unora pot avea efectul unei bombe de mare tonaj! În urmă cu vreo trei ani, «furișul» Enzensberger, conform tradiției, la înmînarea premiului, ținuse o cuvîntare. Cu acest prilej aruncase o bombă, sperînd unele spirite conservatoare: cerea adoptarea unei politici realiste față de RDG. Dar în acest an urma să explodeze o bombă adevărată, mai precis: în ziua de 15 octombrie, după ora 16,30, în sala «Otto Berndt» de pe Alexanderstrasse 22. Era o cumplită amenințare a unui elevațian, nemulțumit de faptul că distincția îi fusese acordată prozatorului și graficianului Wolfgang Hildesheimer. După părerea lui «Frankfurter Allgemeine» răzbunarea urma să vizeze mai mult «Grupul 47». Se poate. Cordonetele de poliție, dublate de agenți sanitari, n-au avut însă de lucru: era o farsă! La început crezusem că e vorba de măsuri de pază, mai cu seamă că domnul primar Dr. Ludwig Engel apăruse cu un splendid lanț (de aur?) la gît. Toată povestea pe care v-o relatez aveam s-o aflu de-abia la recepția Academiei, cîteva ore mai tîrziu... Momentul decernării premiului s-a desfășurat deci fără accidente, aproape extrem de solemn, dacă fac abstracție de clipele de agitație provocate de ironiile cuvîntării lui Hildesheimer. Astfel, o sală arhiplină, dominată — ca petrecutind în lume — de studenți, avușese prilejul să asculte un frumos «laudatio» rostit de Walter Jens. Îți știam pe acesta, cu ani în urmă încă, nu numai criticul și eseistul cel mai sagace al «Grupului 47», dar în același timp un reprezentant de frunte al noului spiritualism german. În stilul retoricii, care-l caracterizează, Walter Jens a prezentat, poate puțin îmbrățit, opera lui Hildesheimer dovădind o forță analitică neobișnuită, impresionînd totodată prin darul generalizării și mai cu seamă erudiției. Privindu-l, figura ascetică, răvășeala înfățișării fizice, acest înalt intelectual mi-a sugerat tipul cărturarului (din ce în ce mai rar) petrecîndu-și viața printre cărțile dintre care se lasă smuls cu durere. De fapt, această impresie mi-o fusesem încă înainte de evenimentul de care vorbește. În cadrul lucrărilor de toamnă Dolf Sternberger ținuse o prelegere destul de interesantă (cu exemplificări unor forțate): «Omul de stat ca retor și literat», intervenția lui Jens, sosit în sală în ultima clipă, fusese o memorabilă demonstrație de erudiție, dar mai cu seamă, originalitate în gîndire. Dar cîtă obsesă trăda chipul său palid. Și, ciudat, acest malaxor de cărți nu poartă ochelari!

Să revin la «Premiul Büchner». Dotat cu o sumă foarte substanțială, el l-a luat locul renunțului «Premiu Kleist», acordat în special în perioada interbelică. Pînă în prezent, cu premiul Büchner au fost înconorate nume dintre cele mai sonore ale literaturii germane contemporane: Marie Luise Kaschnitz, Elisabeth Langgässer, Günter Eich, Karl Krolow, Ingeborg Bachmann, Hans Magnus Enzensberger ș.a.m.d. Recentul laureat, Wolfgang Hildesheimer, face parte din generația scriitorilor impuși în deceniul al cincilea, care au depășit faza influenței literare americane (mă gîndesc în special la Heinrich Böll). S-a născut la Hamburg în anul 1910 și trăiește, conform obligatoriei mode vest-germane, dincolo de granițele patrii, mai precis, în Elveția. El este un «Weltmann», fumează pînă, e frumos încredințat, curtenitor, și, ca orice laureat, știe să-și mascheze feliicitarea. L-am cunoscut personal, în seara recepției. Mai mult decît omul, deoseam un contact direct cu opera sa. Mulțumită domnului Walter Boelch de la Editura Schöningh, într-un prim contact: artistul se relevă drept scriitor de bună calitate, universal și alcătuit dintr-o bîzardă lume a trecutului, pe un fundal al culturii trecutului. Este, cum spune un

comentator, «dorința să descopere singur, să creade el însuși, să trăiască el însuși, să trăiască autentic în centrul unei lumi deja trăite».

Cu încheierea recepției, peste festivitatea premierii căzuse cortina. Urma deci să-mi iau rămas bun și să mă îndrept spre hotel. «O, încă nu, îmi spune poetul Rudolf Hagelstange. Nu vrei să vii cu mine? Ce zici, se adresează lui Krowol, îl ducem la Schlosskeller?». Peste câteva ore urma să plec la Frankfurt, cu bileț, cumpărat pentru Viena. Treceam prin orașul pustiu și ajungem în dreptul acelei pivniți (de fapt o catacomba) la care eram invitat. La intrare, un schelet de vacă, avertizând contactul cu o lume neobișnuită. «Sînteți membri?», ne întrebă un tînr cu o voce severă. «Da», răspunde Hagelstange, dar, «sîntem cu toții membrii Academiei». Aici însă nu au ce căuta asemenea intelectuali! Dar proaspătul meu prieten este o personalitate bine-cunoscută nu numai în lumea literară. . . . Intrăm adînc sub temeliile orașului; observ de îndată un clocot și în același timp o mișcare de umbră ce l-ar fi făcut pe oricine să creadă că aici se pregătește o conjurație sinistră. La lumina lumînărilor privesc pereții afumați, savant împodobiți cu artă abstractă și cu pop-art și pictură de gang (în germană kitsch g) ostentativ afîrnată aici. După o vreme nu mă mai interesează peisajul kafkianesc din jur: Hagelstange, provocat, povestește despre primul său volum, Venezianisches Credo, tipărit ilegal pe vremea cînd era soldat în Wehrmacht. La masa noastră s-au adunat scriitorii cunoscuți și necunoscuți, sau pur și simplu muritori de rînd. Hagelstange nu se dezmințe: trebuie să bem neîntrepușt. Fără îndoială, îmi spun, această pivniță stranie, plină de figuri existențiale, de genii și nebuni, nu aparține Darmstadt-ului, oraș tradițional, ordonat, sugerînd tăcerea și confortul.

«Secolul 20» la Sonnenberg

Sonnenberg-ul este o așezare aparent modestă, un sat turistic, înconjurat de numeroase localități climatice de mare vechime. De fapt, în această regiune care de pitorescă, la altitudini variînd între 400 și 800 de metri, se află un complex de așezări urbanistice, dintre care se remarcă în primul rînd Goslar-ul, oraș medieval (unul din puținele neatinse de aripa războiului) în a cărui capelă gotică poate fi zărită o creație a lui Tilmann Riemenschneider (1460—1531), sculptor german cu destin de un tragism fără egal. Ținta călătoriei mele ducea însă spre «Casa Sonnenberg», o alcătuire de câteva cabane aflate la o mică distanță de localitatea amintită. Risipite printre brazi, într-o liniște pufoasă, ele adăpostesc invitații și sălile de conferințe, bibliotecă și birourile. Ar fi mai nimerit să spun că aici își are sediul o «universitate» populară, înființată în anul 1946. În majoritatea cazurilor, «Cercul de lucru internațional» invită profesori universitari, care conferențiază despre teme variate și complexe, legate de tehnică și economie, de artă și educație. La lucrările unde eram invitat, participau profesori din Berlin și Bratislava, din Paderborn și Varșovia. Prelegerile — pe parcursul a zece zile — erau urmate de discuții libere și vii, desăvîrșindu-se sub forma întrebărilor și a răspunsurilor; de la caz la caz, proiectările de filme aduceau completări la problemele puse în discuție. Cum aveam să constat încă de la început, dezbaterile erau dirijate cu multă

competență și tact de către conducătorul general al «seminarilor». De la masa conferențiarului se atrăgea permanent atenția asupra faptului că la Sonnenberg jignirile și provocările sînt aspru condamnate. De altfel, orice cuvînt neavenit era apăsător prin sunetele unui clopotel discret. Se cere aici subliniat că lucrările au decurs în spiritul înțelegerii și a respectării diferitelor puncte de vedere. Emoționantă mi se părea în același timp dorința invitaților (compusă din numeroși studenți, muncitori și învățători) de a se cunoaște. Îndeaproape, de a asculta mărturiilor amănunțite despre țara de origine a fiecăruia, de a transmite cîte ceva din experiența meseriei practicate ș.a.m.d. Intr-o asemenea cadru urma deci să prezint revista la care muncesc în calitate de redactor. Pentru a fi mai convingător în cele ce aveam să spun, hotărîsem să împart asistenței cîteva exemplare din Secolul 20. Ele circulau din mîină în mîină, cucerind o atenție și curiozitate vie, polarizînd pînă la urmă interesul general. Nimeni în sală nu cunoștea limba țării mele, dar sumarele și grafica publicației se dovediseră a fi deosebit de elocvente. La sfîrșit, reușisem cu greutate să mă adun cîteva numere pentru a fi în limba noastră, dar gazetarul hotărît să reproducă imaginea unor coperte. . . .

Pentru a face asistența să înțeleagă mai clar climatul intelectual în a cărei tradiție se înserează activitatea revistei Secolul 20, m-am gîndit să dau unele exemple interesante nu numai din punctul de vedere al istoriei literare, ci chiar din punct de vedere al unui interes veșnic treaz pentru aparițiile insolite. Astfel, spuneam, Gottfried Benn era tradus în România pe vremea cînd autorul lui Morgue era puțin cunoscut. În țara sa — o mărturisise poetul însuși, Georg Trakl era transpus în limba română. În anul 1922, într-un moment cînd în Austria doar cîțiva inițiați aveau cunoștință de existența genialei sale opere, iar poetul romîn Ion Pillar, dovedind o mare înțelegere și curiozitate intelectuală, îl prezenta cititorilor noștri pe Antonio Machado pe vremea cînd numele acestuia nu avea aproape nici o rezonanță în Europa.

După încheierea referatului, am răspuns numeroaselor întrebări venite din sală; participanții doreau să cunoască îndeaproape secretul succesului revistei Secolul 20, dar și aspecte legate de viața literară din România. În același timp, încheuseră discuții colaterale. Un invitat vest-german, bunăoară, își manifestase indignarea că în țara sa nu apare o asemenea publicație. . . . La finele programului, care depășise limitele timpului prevăzut pentru discuții, domnul Walter Schulze, director al cercului de lucru, a evocat cu entuziasm momentele pe care le trăise cu puțin timp înainte în țara noastră. El cerea participanților să pună realizările revistei Secolul 20 nu numai în contextul unei culturi bogate și deosebite de dinamice, ci și într-o strînsă legătură cu urgia dezvoltare a economiei românești, pentru care, spunea domnia sa, are o mare admirație.

OVIDIO MARTINI

«Scandalul» premiilor literare

În climatul nostru autumnal nu s-au înregistrat numai furturi meteorologice. Adevărate averse de cuvinte l-au tîrît pe cititor agîtit de anumite bălă stătută caracteristică verii. S-a început cu memoriul justificativ și cu consecvența «izgonire» a lui Fabbri (conducătorul echipei italiene de fotbal) după înfrîngerea de la campionatul mondial. S-a dat frîu liber celui mai negru pesimism, s-a plîns pe umărul «onoarei sportive» italiene, au ieșit la iveală interese de miliarde, cunoscute de orice palavragiu dar ignorate de toată oficialitatea, s-a prezis că echipele aveau să joace în prezența a două biete pisicute cuibărite trist pe treptele stadioanelor. Erau toate «sublime lamentații» de bocitoare iscusite. Numaidecît după aceea, a urmat prăbușirea de la Agrigento. În fața seculariei Văi a Templelor, casele din anii șaizeci s-au dărmat și din norul de praful s-au ivit pe neașteptate un desfrîu nerușinat. În timp ce fețele uluite ale sicilienilor priveau în tăcere bietele lor lucruri risipite pe străzi. Peste tot, succes deplin al povestirilor în imagini, «i fumetti». La sfîrșitul sezonului, biourile statistice au declarat că s-au vîndut puține cărți. Italienii au citit în timpul concediului, la mare, la munte, multe povestiri în imagini. De tot felul: pentru adulți, pentru copii, poliștice, științifico-fantastice, de groază, satirice, de spionaj. Povestirile în imagini au invadat esistica, au avut loc mese rotunde, expoziții, retrospective, congrese. Și totuși, televiziunea dedicase ample programe premiilor literare, ne oferise posibilitatea să-i recunoaștem pe scriitorii noștri așteptînd nerăbdători sub etravele juriilor, dezbătuse pe larg titlurile cărților de cîrînd tipărite. În timpul verii. Dar tristețea dezarmată a lui Charlie Brown și a prietenilor săi, frumusețea de vampir a lui Satanik, ciudatul B.C., omuleț primitiv, bătrînul dar mereu sprintenul Topolino, vorbeau un limbaj mai direct, mai simplu, mai delicat-aleziv decît atîta literatură, și câștigaseră confruntarea.

În acest moment s-a ridicat glasul a două edituri, Mondadori și Il Saggiatore, exprimîndu-și toată dezaprobarea lor față de premiile literare și față de tot ce gravitează în jurul lor. Comunicatul transmis și reluat pe larg de toată presa spunea printre altele că o

astfel de hotărîre a izvorît din nevoia de «a apăra operele» adevăraților scriitori, lăsîndu-i totuși liberi să participe la premiile care «sîrșesc adesea prin a premia mai cîrînd inevitabilul activism al grupurilor editoriale și extraeditoriale decît calitățile operelor». Cele două case de editură și-au clarificat pe rînd atitudinea, tînd să releve că ea era dictată numai de cerințe cu caracter tehnic-editorial devenite acute cu timpul, datorită nefecetelor presiunii din afară, și că era departe de ei gîndul de a include în gestul lor semnificații moraliste sau să urmărească ieftine campanii publicitare.

E necesar să reluăm aici aspectele pe care le-a asumat premiul literar în Italia. Răspîndindu-se în număr extrem de mare — aproape că se poate spune că nu există salon literar care se respectă, fără un premiu, sau centru turistic care să nu includă printre manifestările lui un anumit premiu pentru o «opera prima» — în acești ani din urmă, premiile s-au irosit și s-au devalorizat, fie din cauza concurenței reciproce, fie a dificultății de a găsi opere totdeauna demne de un premiu, fie din pricina unei dese rețele de interese extraculturale care le-a atras tot mai mult într-un joc de compromisuri primejdioase, care le-a înlăturat orice caracter de serioasă informare culturală (un premiu or trebul să fie o recunoaștere a autorului de către societate pentru a-l ajuta să-și păstreze o libertate de lucru și o indicație, lipsită de orice presiune comercială pentru cumpărări) și a pus în schimb în acțiune un mecanism publicitar organizatoric tot mai costisitor, dar nu la fel de rentabil din punct de vedere al difuzării și al vînzărilor. În afară de aceasta, pentru menținerea unui astfel de caracter publicitar-turistic, juriile trebul să includă nume foarte cunoscute publicului larg, chiar dacă adesea în marginea culturii, excluzînd astfel pe tinerii critici, capabili, prin angajarea și prin informarea lor, să propună nu și texte cu adevărat reprezentative. În acest cadru s-a produs marelui refuz al lui Mondadori. În realitate, deși motivat și izvorît dintr-o necesitate stringentă, gestul merita o adevărată redimensionare. Ne aflăm înaintea de toate în fața unui «nu» al unei mari industrii care monopolizează o mare parte din activitatea editorială italiană, și-și vede invadat propriul teren de concurență răsărită la dreapta orientării culturale și extraculturale și hotărîți să-și facă loc și prin jocal premiilor. (Editorul Rizzoli a câștigat anul acesta premiile «Strega» și «Campiello»). Cum a răspuns mediul cultural italian?

Editorul Feltrinelli a dezaprobat imediat inițiativa lui Mondadori, amintindu-i că, dacă a beneficiat cineva de premii, a fost în primul rînd casa lui de editură. În timp ce nu consideră că e drept să antreneze premiile — funcția lor și juriile — într-un joc de «presiuni extraeditoriale». Einouădi a păstrat o rezervă tăcută întrucît, neapărînd niciodată în dedesubturile premiilor, nu înțelege acum să discute o problemă care privește numai dedesubturile amintite. Alți editori milanezi ar fi vrut ca acțiunea lui Mondadori să izvo-rască dintr-o largă consultare, adică din acorduri între editori, relevînd echivocal comunicății care lasă ample posibilități de nereușit întregii operații. Editorii Reunții s-au alăturat inițiativei lui Mondadori, situîndu-se totuși dincolo de împrejurările din care a izvorît ea și considerînd-o ca primul pas în modificarea unei practici în cadrul «industriei noastre culturale care șchiopătează, născută sub semnul neocapitalismului, al presiunilor și intri-gilor, unor și extraculturale». De aceea, nu sînt deajuns «indignările virtuoașe», ci o

serie de inițiative care, eliberând premiile de saloane, să procedeze la o înnoire a acestora în sens democratic, ținând seama mai mult de interesele publicului.

Se poate așadar trage concluzia că activitatea editorială italiană, aproape în întregime, deși cu diferite nuanțe, s-a aliniat împotriva casei Mondadori și a editurii Il Saggiatore.

Unli artiști și scriitori au fost de altă părere. Paolo Volponi considerând totuși parțială declarația lui Mondadori, o aprobă întrucât pune în lumină problema mult mai vastă a independenței creatorului. Renato Guttuso, relevând că Mondadori n-a făcut altceva decât să exprime un neajuns foarte răspândit în ultimii ani, împărtășește inițiativa, cu condiția ca ea să fie susceptibilă de noi dezvoltări. Libero Bigiaretti, secretar al sindicatului scriitorilor, se declară fundamental de acord, amintind totuși că încă de acum doi ani acest sindicat ceruse editorilor o inițiativă asemănătoare, dar că atunci ea n-a avut rezultat pe care l-a avut astăzi «ordinul de serviciu al lui Mondadori». În sfârșit, Alberto Moravia, exprimându-se asupra «culturii italiene nehotărâte între revoltă și conformism» (premiile sînt și ele unul din atîtea reflexe ale acestei crize), declară că e închisă perioada angajării și a ideologiei, redescoperind iluminismul științific și științele umane: de unde se poate deduce un clar dezinteres și o invitație să facă fiecare ce-i place.

În definitiv, «scandalul premiilor», nici primul, nici ultimul scandal italian, depășește semnificația lui de cronică. El implică nu moralizarea premiului în sine, ci raportul care există acum între cultură și industria culturală, chemînd la o angajare sporită pe toți cîți năzuiesc să dea o mai mare autonomie culturii noastre. În caz contrar, după ce am ocolit subiectul, ne vom întoarce într-o miștină stătută, poate numai aparent mai purificată.

NELLY SACHS

Și, pretutindeni

Omul în soare
liberat în fine de vina vărsării negre de sînge,
și numai în somn
într-un ascunzîș fără lacrimi,
săgeată de foc a dorului nostru de casă,
țîșnind de sub piele, ca dintr-o tolbă.

Dar aici
numai litere
ce zgîrie ochiul —
de mult devenite
simple măsele de mînt,
resturi ale unui ev adormit.

Acum însă,
heruvul timpului
înoadă bocceaua celor patru vînturi,
nu pentru culesul de frogi
în pădurile graiului,
și pentru a sufla în alt fel din trîmbiți
pe întunerici

căci nu aflî nici un punct fix
în zborul de pulberi prin aer,
ci doar fularul de vînt —
o cunună mereu mișcătoare
indică în limbile sale de foc
brodate cu stelele neliniștei —
mersul lumii.

Salvate

Cad multe
În coșul plin de-amintiri
căci
și acest ev al nopții
își va lăsa fosilele sale —
slovele negre cu tivul cernit
al pulberii strimb încreșcute.

Poate
și cerurile îngăduite,
aceste pale safire-ale noastre,
vor practica magie vindecătoare,
liniștind celelalte infernuri
și vor traversa
respirând
cuvintele morții
puritate de vântul de jale

În carul cu membre-mpietrite
— timpul — și
dispărutele forme ale dragostei,
ca sticla suflată
pentru buzele vreunei zeu.

Unul

Va smulge totuși mingea
din mîna
cumpliților jucători.

Stelele
au legile proprii de foc
și cumplita lor forță
e lumina.
Secerătorii și culegătorii
nu sînt de pe-aci.

Departe, departe
se află hambarele lor
și paiele

radiază o clipă lumina
colorind solitudinea.

Va veni odată cineva
să prindă verdele unui boboc primăvărat
de veșmîntul de rugăciune,
și ca un semn
pe fruntea secolului,
mătăsoasa buclă a unui copil.

Aici
să spună Amin
această înăunurare a cuvintelor care
se retrag în tainică umbră —
Pace
tu pleoapă imensă
ce cazi peste orice neliniște,
coroană de gene celeste.
Tu, cea mai tăcută din nașteri.

Noaptea nopților

Noaptea era un sicriu de foc negru,
Culoarele roșii ale Amintirilor din rugă
se îngropau între patru scînduri.

În această purpură îi aveau rădăcini și dinții și pletele, și trupul,
un copac scuturat de un vînt fantomatic
luminos la față — acest heruvim de o zi
se-aprindea,
flăcările în rețeaua de vine
își goneau tălmăcirile.
În cenușa învierii lor se-auzea o muzică.

★

Numele tău l-ai pierdut de mult
dar lumea în grabă-ți oferă
altele-n schimb, la alegere.
Tu dai din cap —
dar iubitul tău
ți-a găsit odată un ac într-un stog de fîn.
Și tu spui. Iată — te strigă.

În românește de VERONICA PORUMBACU

ROMANUL FRANCEZ PERSPECTIVĂ 66

Vreme de secole — de la Rabelais, mai exact — romanul francez a fost un gen bine definit, ale cărui reguli nu se pretau nici unei discuții. Romancierul nara o istorie care, oricât de încurcată ar fi fost, sfârșea prin a deveni clară lectorului. Nimic fundamental nu s-a înnoit, în romanul francez, fără îndoială, până la apariția primelor texte suprarealiste și a « Călătoriei la capătul nopții » de Louis-Ferdinand Céline, în 1932. Vasăzică secole de-a rîndul optica romancierului nu s-a modificat: el se mărginea să comunice cititorului mesajul său într-o limbă cu desăvîrșire inteligibilă și, în mod general, misterele pe care le înfățișa erau, dinainte, deslegate, pentru sine ca și pentru lector, totodată. În genere, romanul francez nu era un cîmp de experiență precum poezia. Aici se puneau în practică psihologia carteziană și lesne analizabilă; singure teoriile sociale puteau evolua. Însă, între romantismul lui Victor Hugo, realismul lui Balzac și naturalismul lui Zola, deosebirile nu priveau decît o anume filosofie a omului în raport cu secolul său. În orice caz, nu era nici o problemă de limbaj, nici o problemă de metodă.

Din 1923, înfîltele povestirilor pre-suprarealiste ale lui Benjamin Péret, pun, tocmai, problema metodei și a limbajului. Mai e vorba de a zugrăvi o realitate sau un vis sau o stare sufletească inteligibilă cititorului? Răspunsul este, din acel moment, negativ: pentru Benjamin Péret, ea și pentru André Breton și alți supracriticși, cîrind, noua metodă înseamnă eliberarea, într-o sintaxă nouă, de o mie de imagini și de o mie de situații aberante care se înfățișau spiritului, ca un soi de coșmar sau film absolut năstrusnic. Personajele se poartă ca nebunii și nici o logică nu mai este necesară, în afara celei a corectitudinii gramaticale. Este domnia — foarte scurtă, dealtminteri — a scriiturii *automatique* în proza narativă, în care autorul e, în genere, un medium irresponsabil, notînd conștiințios ceea ce rațiunea lui refuză să admită.

« Călătoria la capătul nopții » aduce, într-o epocă în care domină în același timp romanul-fluviu — în special Jules Romains, Georges Duhamel și Roger Martin du Gard, după modelul lui Romain Rolland și Tolstoi — și romanul politic « angajat » — acesta este mai ales cazul lui André Malraux — o tonalitate nouă. Într-adevăr, pentru prima oară, franceza clasică și pură face loc unei limbaj argoșic, baroc, spontan, certăreț, nestăpînit, ca și cum de prea multă vreme fantezia și spontaneitatea fuseseră interzise romancierului în Franța. Se simțea că ceva s-a schimbat în felul de a povesti: îngriza devenea secundară și psihologia se făcea mai obscură în profiul unei explozii foarte subiective a limbii. Dintr-odată, temperamentul — în ceea ce-l privește, un temperament respingător care-l va conduce pe Céline cîțiva ani mai tîrziu la fascism și antisemitism — conta mai mult decît istoria. Pe nesimțite, se intra în era subiectivității romanului.

Anii războiului au domolit această tendință. Existențialismul — ambele variații: cea explicată a lui Jean Paul Sartre și cea mai nuanțată și mai apropiată de para-

bolă a lui Albert Camus — avea de ridicat problemele comportamentului și ale conștiinței; în acest scop, a preferat metodele clasice, la fel de încercate ca și cele ale secolului 19. Este neîndoielnic că el a adus literelor noastre o mare vigoare pe plan ideologic; și pe planul eficacității el se înfățișează bogat și amplu, dar nu se poate susține că a contribuit la înnoirea concepțiilor literare, așa cum s-au manifestat ele la noi începînd din 1951, de o manieră atît de izbitoră. Pînă la această dată, așadar, și cu predispozițiile care se modifică de la o generație la alta, nimic spectacular nu s-a produs din partea romanului, care rămîne unul din stilurile de neclintit al logicii și fineții noastre.

În 1951, romanul — pînă atunci domeniul cel mai conservator al literaturii noastre — trece brusc în avangardă și devine teritoriul predilect a mii de diverse experiențe. S-ar putea spune chiar că începînd din acel moment felul de a gîndi francezește s-a schimbat radical. Cauzele adînci ale acestei grăbite metamorfoze au făcut obiectul unor discuții nesfîrșite. Trebuie spus că ele nu sînt numai decît de ordin intelectual. Ceva mai fundamental decît literatura este la mijloc pentru generația ce împlinea treizeci de ani. Încet-încet, Franța ajunge la conștiința dureașă a rolului său diminuat în destinele planetei. Ea a fost invitată, în ultimă instanță, la victoria din 1945; jîluziile s-au putut prelungi cîtăva vreme.

Între timp, spiritele au întrevăzut evidența: în era atomică, patria lui Descartes și-a pierdut rolul de mare putere. Războiul din Corea fu întîiul conflict din istorie în care Franța a fost atinsă fără să la o decizie clară; sub raport tehnic, ea nu putea nimic, nici pentru a încheia acest război, nici pentru a-l justifica.

Această neputință dădu naștere dezorientării printre tineri. Este posibil ca țara universalismului spiritual să fie exclusă de la orice participare reală la viitorul planetei care — astfel se judeca în 1951 — nu va putea fi decît rus ori american? Deprinderile noastre de gîndire deveniseră atunci, în răstimpul cîtorva luni, suspecte. Nathalie Sarraute spune că sîntem în « era bănuiei »: bănuială în privința omului, bănuială în privința rațiunii, a logicii, a psihologiei tradiționale, a frumosului, a adevărului. Rezultă de aici, dacă se împinge raționamentul pînă la capăt, o bănuială asemănătoare cu privire la prestigiul scrisului: însuși felul nostru de a ne exprima deveni ambiguu. Existau două moduri de a răspunde problemelor ceasului care, în acel moment, erau esențiale: cum să se evite sinuciderea colectivă a rasei umane și cum să se asigure pe planetă un *modus vivendi* mai mult sau mai puțin acceptabil ideologiilor prezente? Pentru Franța, primul mod ar fi conform cu gustul său secular pentru ideile universale: asta nu s-ar putea decît printr-un apel la umanism, sub o formă mai dramatică, în numele simplului instinct animal de conservare. Al doilea mod ar fi — întrucît țara era exclusă din comunitatea super-puterilor — de a se întoarce complet de la problemele vitale și chiar de a le nega complet.

Lucru curios, generația care se maturiza în 1951 alese această ultimă soluție. Ea știu, prin temperament, că n-are nimic de oferit universului. Nici bomba A, nici bomba H, nici perturbările politice și sociale, ea n-are aenează literaturii, pe care o disociază cu totul de orice idee de comportament sau conștiință. Ea merge chiar mai departe în optica sa: nu-l pasă de tot ce e psihologie tradițională și merge pînă la a proclama că relațiile normale între oameni sînt de domeniul trecutului. Către alta aspiră ea. Școala « nouă roman » — sau, cum i se zice cîetodată, « școala privirii » — propune o filosofie inédită. Mai încă, consideră că este indispensabil, pentru omul umilit, de a recunoaște tocmai că domnia omului a suferit o serioasă zguduire. Nici logica, nici morală, nici știința nu sînt stăpîne ale lumii, în primejdie de a dispărea. Scriitorul nu stăpînește nimic și nu trebuie să se creadă regele creației — nici chiar regele propriei sale creații literare. Spaima atomică și ciudața

ingustare a planetei făcând să se nască o uriașă solidaritate între scriitor și materie, scriitor și lucruri, scriitor și interogare pentru plăcerea interogării.

Obiectul devine — spre a folosi o formulă care are curs în politică — un *inter-lucutor valabil*; el nu mai este un simplu accesoriu al decorului; s-ar putea paria chiar că el va supraviețui totodată scriitorului, personajului și cititorului, scrisului.

Pe scurt, lucrul devine un scop în sine. Este ceea ce face Alain Robbe-Grillet, unul din șefii de școală ai «noului roman» care și subordonează faptele și gesturile personajelor unui decor plantat cu meticuloasă grijă. În unul din romanele sale cele mai reprezentative — *Gelozia* — apărut în 1957, prezența bărbatului și a femeii este mai puțin importantă decât cea a obiectelor înconjurătoare, despre care se poate afirma că determină reacțiile, comportarea primilor. O altă sfidare lansată psihologiei și, la nevoie, cititorului, cărui i se cere bineînțeles să înțeleagă totul: romancierii aceluiași grup nu se simt de fapt obligați ca romanele lor să fie întru totul plauzibile. Ei pretind că adoma ca în viață, un anume grad de ambiguitate, de aproximare, de nesiguranță, de plutare, este, cîteodată, necesar. Ceea ce înseamnă că ei nu cer o responsabilitate totală din punctul de vedere al tesăturii literare. Ei crează personaje care apoi le seapă din mîini și admit acest fenomen de dezînvolțire în fața petelor de culoare sau a formelor în mișcare de pe pînzele lor: spectatorul — în cazul de față cititorul — are tot altfel drepturi ca și autorul pentru a le desluși conținutul, a da acestora un înțeles, o semnificație. Pentru ei, cu alte cuvinte, un subiectivism total înfrîneste o obiectivitate rece și o completează. Legătura dintre oameni devine astfel tributată unei mari doze de echivoc, echivoc pe care însuși scriitorul îl susține, încît ajunge să-i lezeze drepturile firești de stăpînire, pe care, în treacă îi spus, le suspectează din pînă.

Ambitiile «noului roman» nu se mărginesc la o revalorizare a obiectelor și la confuzia în raporturile omenești. El vrea, de asemenea, să înnoiască limbajul, în constituția sa fizică. În această direcție, onorarea invenției celei mai revoluționare, îi revine lui Michel Butor, cu cartea sa cea mai celebră *Modificarea* — apărută și ea în 1957. În mod voit, subiectul este cît se poate de banal: un bărbat la vreo patruzeci de ani își părăsește nevasta și copiii, se urcă în trenul care trebuie să-l ducă de la Paris la Roma și se gîndește să-și refacă viața împreună cu o amantă tină, de 20 de ani; sosit la punctul terminus al călătoriei, se răzgîndește și se întoarce acasă. Interesul cărții nu se află, desigur, în subiectul băcut și răbăcut: el se găsește în folosirea, de la un capăt la celălalt al pronumelui «voi». Se poate deslega rațiunea acestui «voi» urmărindu-l pe Michel Butor în cele ce urmează:

«Dintodeauna, povestirea romanească, s-a făcut la persoana treia sau la persoana întâia. Cele două formule și-au trăit traiul și sînt, în orice caz, niște formule de o primejdioasă ușurință. Dacă autorul spune «eu» fără a vorbi în numele său, personal, comite un fel de incorectitudine. Dacă, în legătură cu personajul său, spune «el» sau «ea», el se distanțează și nu poate să-și însușească cea mai bună parte a reacțiilor sale. Dacă spune: «eu sufăr» din nou nu-i corect căci el nu-i dect autorul și creează, implicit, în mintea cititorului bănuitor, o oarecare confuzie, în orice caz o neînțelegere. În schimb, dacă afirmă: «eu sufăr», ca și cum ar enunța un adevăr obiectiv, același cititor răuvoitor poate, în principiu, să-l răspundă: «Ce știi dumneata?» Înseamnă deci că nici folosirea primei, nici a celei de a treia persoane, nu constituie o metodă ideală de comunicare. Puteam paria că folosirea, de pildă, a celei de a doua persoane a plurului oferă posibilități neexplorate, chiar dacă și acestea sînt la fel de echivoce ca și celelalte; cel puțin de astă dată, vom găsi un sunet nou, un fel de apostrofare continuă pe care scriitorul o adresează personajului său. Ceea ce creează distanțarea dorită între cei doi — autor și personaj —

acest «dumneavoastră», «voi» puțin să fie, pe rînd, încărcat de dispreț, neîncredere, tandrețe și pudcare».

A înnoi limba romanului devine de asemenea un cuvînt de ordine. În altă carte a sa — «6.810.000 litri de apă pe secundă» — Michel Butor își perfecționează o tehnică încercată, în prealabil, în două lucrări precedente — «Mobilul» și «Cartiera lui San Marco»; este vorba de așa numitul său «studiu stereofonic». Ceea ce arată ca un obiect, ca un produs al artei plastice cu locuri albe, cu goluri, cu litere diferite, ca în timpurile de glorie ale futurismului. Aceste deosebiri vizuale corespund unor voci și unor situații precise, ca și cum textul era destinat, înainte de toate, unei producții teatrale sau radiofonice. Am putea susține că o asemenea partitură nu e ușor de parcurs; de unde o serie de întrebări în legătură cu natura cărții, considerată acum nu ca un obiect firesc al unui text de lectură, ci ca un obiect cu o întrebare neprecizabilă și de aici înainte supus, în orice caz, discuției. Îndoaia este dect fertilă: nu cumva sîntem noi cei claustrali într-o concepție învechită asupra lecturii?

Alți scriitori propun alte tehnici înșelătoare, chiar dacă nouitatea acestora este trecătoare. Sîntem nevoiți să menționăm măcar cele două experiențe curioase aparținînd lui Robert Pinget. Prima datează din 1956, *Graaf fibuste* (Graaf piratului), cu un titlu obscur este un roman care, din cinci în zece pagini, prezintă, pe rînd, personaje abandonate repede de autor și pe care cititorul nu le va mai regăsi; cîteodată, cînd i se pare că le reîntîlneste, după cincizeci sau șaiszeci de pagini, nu le dect o iluzie grabnic risipită: ele au doar același nume dar sînt de fapt, altele. Fără ca Robert Pinget să se explice împede, se pot deduce cam cele ce urmează din încercarea sa: el revendică dreptul la o inspirație de moment și vrea să se debaraseze de obstacolele cîi le pune memoria. El nu ține seama de reguli — nici măcar de cele stabilite de el — și vrea să scape mereu de ceea ce a hotărît el însuși cu puțin timp înainte. Astfel se simte în mai deplină libertate de a inventa spontan, chiar dacă ceea ce scrie acum contrazice ce a notat cu două pagini mai devreme.

A doua experiență a lui Robert Pinget este mai puțin nihilistă și, în orice caz, mai acceptabilă. *Închiziția* — cuvînt artificial, convențional, care vrea, de fapt, să amintească de altele două: închiziția și rechiziția — apărut în 1962, este un roman scris în întregime în dialoguri. Dacă unul dintre personaje poate fi recunoscut, celălalt în schimb, este un fel de ființă inezisabilă. Pe parcursul a cinci sute de pagini cititorul poate să-și pună tot felul de întrebări în legătură cu acesta, nu va reuși, dect să facă presupuneri contradictorii. La sfîrșit, va ajunge la concluzia că, de fapt, nu există un al doilea personaj și că scriitorul folosește metoda întrebărilor și răspunsurilor pentru a se stimula pe sine, pentru a face povestirea mai vie, mai palpitantă. Deci, în fond, acest *contra-personaj* nu este dect o simplă formulă literară. Se va spune, pe bună dreptate, că ațtea eforturi sînt de esență pur cerebrală și că marele public nu poate să-l urmeze pe fiecare scriitor în laboratorul său personal de creație. Dar aceasta ar însemna să uităm dezgustul pe care tine retul, în special cel francez, îl simte față de o literatură lipsită de mister. Doi cititori inteligenți din zece — dar acest lucru este, bineînțeles, necontrolabil — vor să aibă senzația că participă la creația autorului și sînt grozav de felați de a se afla în fața unei opere pe care, într-o oarecare măsură, o pot completa după voie.

Experiențele acestora nu sînt singure. Sînt destul care se străduie să demonstreze cît de mult a fost stearsă astfel diferența între roman și poezie. Este cazul operelor lui Hélène Bessette — trebuie să menționăm cît puțin «Balada cea mare», apărută în 1961 și «Nu vă este frig?», apărut în 1963 — care, în ciuda bogăției sale cantitative, nu are încă surse. Pentru această romancieră de mare talent,

fraza franceză are multe elemente inutile — conjuncții, propoziții relative etc. Ea urmărește să folosească esențialul. Folosește ceea ce s-ar putea numi « telegrame lirice »: câteva cuvinte care nu formează o frază completă, infinitive, imagini fără verb, pe scurt tot ce poate să dea o impresie rapidă și poetică, fără o construcție convențională. Cititorul se obișnuiește lesne cu acest limbaj eliptic, ce permite romanului să înainteze foarte repede, prin tăieturi și legături succesive.

Una din capodoperele lui Samuel Beckett este de asemeni o carte în proză intitulată « roman », despre care trebuie să spunem că e, mai degrabă, un poem povestit. « Cum este », apărut în 1961. Textul, fără punctuație și majuscule, este așezat în strofe; frazele încălțate, de obicei, lasă posibilitatea să citești textul în trei feluri: uneori un cuvânt aparține unui grup de cuvinte ce-l precede, altădată alțuia ce-l urmează și, citeodată, e singur. Cititorul își alege una sau cealaltă variantă. Artificiile nu trebuie totuși să ne facă să uităm reala fascinație ce se degajă din acest text dificil, asemănător cîntecului de jale și litaniei. Așa arată deci unele din experiențele tehnice pe care romanul francez le-a suportat de cincisprezece ani. Unele au darul de a descoperi o fantazie bogată; altele au oarecare șansă de a dăinui; altele vor fi însă depășite în favoarea unor paroxisme și mai radicale. Ne aflăm pentru o bună bucată de vreme încă, în plină perioadă de inovații cu orice preț, ca și cum fiecare scriitor ar trebui să fie recunoscut de la primele cuvinte ale celei dintîi fraze.

Cînd privim în ansamblu romanul contemporan, constatăm că aproape o treime dintre creatori s-au angajat pe acest drum. O altă treime rămîne cu hotărîre refractară și urmează tradiția clasică, trebuie citată, în această categorie, pentru a fi succinți, Hervé Bazin, Jean Dutourd, Armand Lanoux, François Nourissier, Yves Berger. O altă treime caută și ar vrea să se folosească cumva de exemplele, de lecțiile « noului roman », fără însă a părăsi psihologia și claritatea. Pentru acești scriitori, s-ar spune că sarcina imediată este de a mîlăia, de a da suferințe formulei în vigoare, de secole. Așa bunăoară, este indiscutabil că « noul roman » a făcut inutile trecerile prea aparente; el îngăduie, fără multe explicații raționale, trecerea de la « eu » la « el », după cum permite situarea povestirii acum la prezent, acum la unul din timpurile trecutului. Fenomen neprevăzut — nu tinerii scriitori sînt aceia care au realizat primele sinteze între romanul clasic, așa cum l-am moștenit din secolul 19, și noile formule. Acest merit revine unor scriitori care au depășit respectabila vîrstă de șizeci de ani și care au o carieră strălucită în urma lor: Marcel Arland, în *Marea iertare* și Louis Aragon în *Miza morții*, amîndouă apărute în 1965. În primul caz, romanul se compune din povestiri care n-au decît legături aproximative între ele; în plus, autorul intervine direct, pentru a-și expune punctul de vedere asupra limbii, scrisului, rolului creatorului. Cît despre Aragon, el creează mai multe personaje care sînt, poate, diverse fațete ale unuia singur; el proclamă astfel, în fața valului de ireponsabilitate care bîntuie în arta romanului, că voința autorului este putere absolută și inalienabilă, că acesta are drept de viață și de moarte asupra propriei sale inspirații, care trebuie să i se supună fără să-i scape vreodată.

În 1966, în Franța, romanul înfățișează o varietate și o invențivitate extraordinară. Dar îi lipsește amploarea epică, convingerea socială, simplitatea. Posibil! îi interesează mai mult decît realul. El traduce neînțelegerea subtilă dintre spirite și nu contribuie cu nimic la elaborarea unei arte sigure pe ea însăși.



JEAN CASSOU

DESPRE

MAX ERNST

Fără îndoială, istoricii au analizat raporturile dintre romantismul german și suprarealism; la fel și Albert Béguin, în admirabilele sale lucrări. Dar ceea ce ni se pare că merită a fi subliniat în această împrejurare sînt afinitățile și însușirile sufletești comune. Că Max Ernst va fi înțeles, în copilăria lui, lecția de poezie a bătrînilor Vater Rhein¹ și sugestiile oferite de decorul barocului german; că, în tinerețea lui, el va fi studiat metafizica la universitatea din Bonn; că va fi citit Lucinda de Friedrich Schlegel și Veghile lui Bonaventura; că va fi gustat cu pasiune picturile lui Caspar David Friedrich, cu fascinantele lor peisaje glaciare, cu casele lor somnambulice — toate acestea sînt, evident, important de semnalat. Dar ceea ce trebuie mai ales luat în seamă este comuniunea în care el se regăsește încă de la obîrșia destinului său cu alte suflete, ce aveau să păstreze neatinșă magia copilăriei înseși, împreună cu aspirațiile și curiozitățile tinereții înseși; spirite ce sub diferite nume, Novalis, Tieck sau oricare altul, au visat fără încetare să depășească hotarele realității exterioare, pentru a se aventura pe urmele îndemnului lor celui mai tainic în ținuturile somnului și ale nebuniei. Natura, pentru aceștia, nu este o carte deschisă, ce s-ar putea traduce prin lexicoane, nomenclaturi și tratate; ea este, dimpotrivă, o carte închisă dintr-ale căreia pagini interzise, o dată răsfoite, se vor zămisli într-o clipă, în chip straniu, dar poate mai intim și mai temeinic, mai plin de sens, mai adevărat, mai natural anumite relații sau, pentru a între-

buița un termen împrumutat de la Baudelaire, anumite corespondențe.

Toate procedeele prin care poezii romantismului german, adepții dadaismului și ai suprarealismului s-au căznit în acest scop nu puteau rămîne străine poetului Max Ernst; el le redescoperă rînd pe rînd, adăugîndu-le altele scornite de propria lui imaginație: colajele, frotajele, precum și tot felul de alte tehnici minunate, ce țin mai mult de munca meșteșugarului în atelierul lui. O pagină celebră a lui Leonardo da Vinci despre fisurile vechilor zidării a dat semnalul de pornire al acestor infinite colaborări cu umitoare sugestii oferite de uzura timpului, de acțiunea forțelor naturii, de întîmplare. Tot așa Renașterea a fost la rîndul ei o epocă de formidabilă inventivitate, care, grație imaginației ei somptuoase și peste măsură de îmbelsugată, grație unei preferințe deosebite pentru mașini, monștri, anamorfoze, a reîntrous cu stăruință în discuție multe lucruri, predămîrind latura lor problematică. Corespondenții lui Max Ernst în imensă istorie a spiritului sînt mulți, iar el se plasează în preajma celor mai îndrăzneți dintre aceștia.

În locul tiparelor ce au încorsetat aparenta lumii, trebuie propuse situațiile arbitrare și absurde, împerecherile neobișnuite, metaforele enigmatice, înmulțita la nesfîrșire, pînă la tăierea respirației, înțîlnirea, de aici înainte legendară, a umbrelor cu mașina de cusut pe o masă de disecție; trebuie să te întemeiezi pe un plan denumit de Ernst în textul său Dincolo de Pictură... «planul non-convenienței», identic celui în care s-a situat de-a lungul întregii sale opere marele scriitor spaniol Ramon Gomez de la Serna, numindu-l incongruenția. Incongruența, «ne-cuviința», este zina șireată care amestecă pozele din revistele unei copilării minunate de demodat, pentru a face să răsard din ele fantasmă rînd pe rînd erectice, funebre, caraghioase, satirice și, în cele din urmă, teribile de serioase. Căci nimic nu este mai serios decît ironia, această armă secretă din arsenalul romantismului german. Ironia zămislește misterul, iar misterul întrerupe calea bătută a obiceiurilor invetrate ale spiritului, obligîndu-l pe neașteptate să reflecteze. Dintr-o dată lucrurile încetează de a mai fi ceea ce s'însiriseră prin a părea pentru eternitate, și iată-ne obligați să reflectăm. Să reflectăm asupra vieții, a morții, a dragostei, a naturii

Viața, moartea, dragostea, natura — oricît de forțat, tot ele sînt cele ce sălășluiesc în miezul adînc al surprinzătoarelor

¹ «Rînul părinte» — n. trad.

picturi create de Max Ernst, acele imense coșmaruri însușite de monștri tragici, care sînt monștrii propriei noastre tragedii. Și mai cu seamă natura, ineputabila natură, se regăsește în această lavă, în aceste urme de materie cu care s-a distrat diabolicul meșteșugar în jocul lui ironic. Natura în totalitatea ei, cu nesfîrșita ei putere de a se juca, de a visa, de a dori, de a zămisi și de a ucide, se exprimă în grandioasele fantezii minerale și vegetale, solare și marine, care sînt cele mai halucinante tablouri ale lui Max Ernst; și mai cu precădere încă, în capodoperele unde artistul își măturisește cele două obsesii majore: pasărea și pădurea.

Universul, pe care resemnarea spiritului la schematică și mecanismele lui nu numai că-i făcuse să stagneze definitiv în timp dar îl mai și limitase îngustîndu-și spațiul, este restituit printr-o mișcare de baghetă magică oricărui elan posibil al metamorfozelor sale și oricărei intensități accesibile dimensiunilor sale; el este restituit vieții sale organice, restituit lui însuși. Își recapătă propria lui libertate și această libertate se exprimă în minunile din picturile lui Max Ernst, precum și în titlurile ce le întovărășesc. Pînă și aceste titluri sînt niște adevărate poeme, înrulate cu cele ale lui Breton sau Eluard, înrulate cu cele mai frumoase poeme ale oricărei poezii, și care eliberează toate virtuțile și naturile, toate posibilitățile nesfîrșite ale universului de a se preface el însuși în poem.

Astfel arta lui Max Ernst ilustrează una din cele mai profunde maxime ale lui Goethe, ale celui Goethe care se înalță, desigur, ca o fortăreață disprețuitoare în mijlocul vîrtejului stîrnit de romantismul german, dar a cărui gândire era atît de vastă, atît de îndrăgostită de totalitate încît ea îmbrățișă toate opozițiile, pentru a crea din ele o dialectică asemănătoare cu dialectica vieții. Atunci cînd, deci, într-unul din cele mai sublime capite din Călătoriile lui Wilhelm Meister (1,3), acesta ajunge în împărăția pietrelor și cînd, descoperind din vîrfurile muntelui întreaga splendoare cosmică cu sentimentul că i s-a tăiat respirația, este gata să se prăbușească în abis, aflăm enunțate admirabilele cuvinte: « În general, adevărata plăcere nu începe decît din clipa cînd te cucerește vîrtejul ».

Max Ernst dezvăluie contemplației noastre natura în substanța ei cea mai precisă și mai reală, dar numai după ce, ca și pelerinii din Călătoriile lui Wilhelm Meister, ne inițiază în tainele vîrtejului.

Literaturile sud-americane și dialectica specificului național

I. ETICĂ ȘI ESTETICĂ

1. Într-o pagină precisă și densă ca toate cele scrise de el, marele gânditor peruvian Mariátegui declară că istoria întregii literaturi se împarte în trei perioade: cea colonială, cea cosmopolită și cea națională. E o teză bogată în sugestii și care incită la discuții numeroase, deschisă tuturor interpretărilor, ca orice schemă, dar riscînd totodată să încorseteze, tot ca orice schemă, o realitate mai vie, mai fluidă, mai puțin susceptibilă de clasificări riguroase.

E cert că Mariátegui se referă la condiții de dezvoltare specifice literaturii peruviane, așa cum reiese din cele Șapte eseuri (*Siete ensayos*) ale sale, dar afirmațiile lui capătă, în mijlocul varietății de nuanțe a Americii, o rezonanță cu adevărat continentală. Paradoxul conform căruia cosmopolitismul trezește interesul pentru culturile indigene, netezind drumul etapelor naționale, în vreme ce perioada națională ar fi însemnată o supunere docilă față de vechea metropolă în decadere, poate să corespundă nevoilor periodizării istoriei literare din Perù, nevoie care nu se repetă însă aioda în alte părți (în Argentina, de pildă, cu foarte sărac și aproape inexistent trecut literar aparținînd perioadei coloniale).

Teza lui Mariátegui are totuși, într-un sens, caracter general latino-american: anume în acela că gîndirea revoluționară venită din afară (« culmea civilizației omierii » — după expresia poetului Esteban Echeverría) a servit pentru a cerceta mai în adînc propria imagine a fiecăreia dintre țările noastre. Cum am putea avea noi, argentinienii, să trecem vreo dată cu vederea faptul că rădăcinile literaturii noastre naționale își trag seva dintr-un romantism care la Echeverría se încarcă cu viguroase note sociale? Acest romantism nu și-a putut găsi nicăieri ca-n America noastră un decor natural mai potrivit cu uriașele sale aventuri, dialog infinit al omului cu desertul necrutător care a prilejuit delirul celei de a treia și a cîrăia în gîndirea noastră frîngă lănturile coloniale, generația argentiniană de la 1837 a înțeles în gîndirea europeană înaintată instrumentul căutat pentru a scutura inerția altor secole de rutină, gest aproape similar cu cel al generației chilene de la 1842. Dacă acest lucru se poate numi « cosmopolitism », atunci cu siguranță că distincția făcută de Mariátegui i se potrivește de minune.

Dar această distincție implică cerința unei autenticități naționale care nu ține numai de domeniul esteticii. Dimpotrivă, țintește drept spre inima eticii.

Echeverría a știut să o spună într-o frază alertă: «Sintem independenți, dar nu liberi. Bratele Spaniei nu ne încercuie, dar tradițiile ei ne copleșesc». Ce trebuia atunci să fie literatura? Strădanie plină de sensibilitate de a cunoaște lumea, care-l înconjură pe scriitor, literatura trebuia să devină o armă formidabilă pentru desființarea înăpoierei acestei lumi. Cum a scris și Juan Bautista Alberdi: «Nu putem fi independenți în politică și colonizați în literatură. Altfel spus, această însemnă că, aprig frământată în cîmpul politicii, conștiința națională era chemată să se manifeste în literatură, să facă din aceasta din urmă cel mai sensibil seismograf al ei. E ceea ce în bună parte au reușit înaintașii, ulindu-și vocea cu a poporului, și apropiindu-se astfel de acea noțiune de «bloc istoric» prin care Gramsci definește cele mai unitare momente ale conștiinței naționale.

Pentru a-și păstra valabilitatea, schema propusă de Mariátegui presupune succesiunea unor mișcări contradictorii în cadrul liniilor sale primordiale. Dacă se poate admite că rafinatul cosmopolitism inițial al «cetățenilor lumii» avea să ducă, în mod paradoxal, la o independență a formelor naționale față de limitarea colonială, e tot atât de sigur că etapa națională a literaturii nu cunoaște o dezvoltare rectilinie. Se resimte, dimpotrivă, de pe urma tuturor tensiunilor și fricțiunilor unei societăți pline de contradicții, al cărei bagaj de antagonisme sociale interne și de conflicte de clasă e întărit și totodată viciat de către factorii externi ai unui nou colonialism. Nu există, așadar, nici o literatură unică, nici o artă unică, ci numai forme uneori antagonice în interiorul aceluiași plan național. Lucrurile au ajuns pînă-ntr-acolo, încît conservarea facultății de reprezentare umană în artă și literatura americană au ajuns într-un fel o garanție a condiției naționale a popoarelor noastre. Prima condiție ca să ne cucerim e să ne des-naționalizăm; apărarea individualității naționale împotriva unei arte care tinde să ne aducă la același numitor prin non-figurativitate pare a fi o condiție indispensabilă a continuității noastre. Dar înainte de o anumită estetică, acest lucru implică o etică, cu alte cuvinte o conduită, o atitudine. Presupunem să optăm între a rămîne așa cum sintem spre a ne perfecționa în ceea ce trebuie să fim, ori a ne sustrage răspunderilor noastre în numele unei pretenții de universalitate abstracte, lipsite de viabilitate.

II. AMERICANISM ȘI EUROPENISM

În America (și mai cu seamă în extremitatea cea mai de sud a conului ei meridional), literatura se naște în mijlocul încordărilor războinice și se desăvîrșește treptat din punct de vedere național căpătînd un aer militant, care, în privința Argentinei, îi servește lui Enrique Rodó pentru a o caracteriza.

O trăsătură a acestui proces de formare este că scriitorii e aproape întotdeauna dublat de un om politic. Sarmiento, Lastarria, González Prada, Martí, ca să nu exemplificăm decît cu cîteva nume. Oricare ar fi unghiurile din care vor fi abordat domeniul social ori obiectiile pe care, orocîrți de pazăva timpului, le-am putea formula la adresa condiției lor, participarea activă a tuturor la împrejurări rămîne de neîngăduit. Întreaga lor operă e expresia stăruitoare a unui spirit național silit să se elibereze de un trecut care-l înăbușă, de acele «modele demne de admirație» pe care, cîndva, cu o vervă școlastică, le-a înfățișat Sarmiento.

Deducem de aci, prin urmare, că specific Americii este semnul de egalitate care se poate așeza între expresiile «literatură» și «independență națională». Și pornind de aici clasificarea lui Mariátegui începe să strălucască într-o nouă lumină, să-și dezvăluie toate posibilitățile de analiză și de lucru de care dispune.

Ce reprezintă de fapt, pentru literatură, această independență? Un fel de autogeneză, pîrînd să spună că pîrîsirea «modelor admirabile» ar însemna necesitatea ca fiecare dintre popoarele noastre să-și retrăiască perioada copilăriei și să ia totul de la capăt, ca și cum la nimic nu i-ar folosi tot ce s-a realizat dîncolo de hotarele sale?

Ating astfel o problemă capitală a dezbaterii care suscită cel mai mare interes în America în clipa de față. Cred că aceste dezbateri i-a dat un răspuns acum un secol și jumătate don Esteban Echeverría: «Un ochi atînat spre progresul națiunilor, iar celălalt spre miezul societății noastre».

O careare stridentă naționalistă ar cere ca această contribuție a «progresului națiunilor» (ceva echivalent cu perioada cosmopolită de care vorbește Mariátegui) să se steargă ca o amintire rușinoasă. S-a putut crede atunci că elementul creol, înțelea îndoeșbi ca o prelatură a obiceiurilor, cuvintelor și expresiilor de la țară, era menit să reprezinte în literatură latino-americană latura națională prin excelență, esența (pe care unii se încumetă să o denuiească tehnică) a caracterului nostru național.

Pentru Mariátegui, de pildă, o astfel de literatură de inspirație creolă nu putea să apară în Perù datorită lipsei unor trăsături naționale bine consolidate, în timp ce părea un lucru firesc în Argentina, unde un caracter național bine definit făcea ca «argentinianul să fie ușor de recunoscut în orice parte a lumii»¹. S-ar putea descifra aici, în orice caz, o diferență între curentul «indigenist» și cel «creol». Direcția cosmopolită a literaturii peruviene ne-ar duce pe un făgaș «indigenist» (de inspirație indigenă) în timp ce «naționalismul» (autohtonismul din bazinul fluviului La Plata s-ar ivi ca o savantă grefare a «noi sensibilități») pe trunchiul unei tradiții evocate uneori cu nostalgie (Fernán Silva Valdés, Ricardo Güiraldes).

La acest nivel, ar fi lesne de arătat că unitatea argentiniană, în comparație cu cea peruviană de pildă, nu e decît o judecată, deoarece lînd în considerare evoluția istorică, dintre coordonatele omului argentinian, nu putem trece cu vederea urma de născutură a imigrației, care modifică deseori datele inițiale. Dar privirea scrutătoare a inegalabilului peruvian reușește totuși să distingă cît din «naționalism» și de pe malurile fluviului La Plata aparține model literar, fenomenului literar prin excelență, fără a ajunge ca «indigenismul» în Perù, la o inspirație politică și economică subconștientă². Nimeni dintre cei care se vor fi aplecat asupra memorabilei poezii a lui Fernán Silva Valdés nu va putea scăpa din vedere influența ei «ultraistă»³, campania de o vibrantă fenezie metaforică («Por el pico de plata de la bombilla/canta de madrugada como un pájaro gaucha» (Prin virful de argint al unei «bombilla» (pal ori țevă de metal subțire prin care se bea ceaiul de «mate») /cîntă-n zori ca o «pasăre-gaucha» și va spune el atît de frumos despre amarul mate).

Înlocuirea melancoliei prînteselor anemice și a fioroaselor lacuri notapice cu această privire ager îndreptată spre simbolurile țării sedimentate promitea de la sine. Dar uneori se simțea haina de împrumut, ca un costum tipător la modă care scandalizează într-o petrecere de țară pentru că nu se potrivește cu particularitățile vieții de acolo. Scandalul la așa ceva servește: ca să scandalizeze, dar nici nu ajută la schimbarea moravurilor și, cu atît mai puțin, la modificarea condițiilor. Cînd apare, în schimb, literatura de inspirație indigenă — iau ca exemplu promoția

¹ José Carlos Mariátegui: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. (Șapte eseuri interpretînd realitatea peruviană). Ed. Amant, Lima, 1952, p. 333.

² *Ibid.* p. 354.

³ Curent literar cu circulație în lumea hispanică, derivat din supralaism.

ecuatoriiană a lui Jorge Icaza, Enrique Gil-Gilbert, José de la Cuadra și alții — e ușor de observat că moda literară, atunci când e, trece pe planul doi: lucrul cel mai de seamă e impulsul politic venit din adâncuri, acest strigăt al poporului cufundat în mizeria exploatărilor aproape feudale căreia acum i se spune — pudic — subdezvoltare. Și această literatură, pentru că se identifică cu revendicarea fundamentală a unui popor care își caută stăruitor originalitatea ca popor, se înalță astfel la condiția de conștiință națională, concomitent mărturie și sprijin, oglindă care înregistrează și totodată unealtă care răscolește.

Nu formulez judecăți de valoare, nici nu scriu eseuri de literatură comparată, mă mărginesc să prezint un stadiu local (și tipic) al literaturii ca oglindă a societății. Dar tocmai în acest stadiu apar probleme imperioase. Prima dintre toate este de a ști dacă indigenismul, ca atare, poate constitui un fond comun pentru toate popoarele latino-americane. Presupun că nu. În cazul Argentinei (și al Uruguayului, ținând seama de dezvoltările noastre etnografice recente), nu întâlnim o populație indigenă capabilă să își spună cuvântul în conglomeratul național existent, nici nu se pot aduna decît cîteva sărace și mohorite vestigii precolumbiene. Desigur că țara nu e una singură, ci există o varietate, dar (după cum însemnam altundeva) un « indigenism » care la noi ar fi numal « gauchism » riscă să devină o simplă velleitate arheologică, străină de substanța însăși și spiritul actual al omului din bazinul fluviului La Plata: un anacronism absolut.

Cred că aici (și menționez această chestiune doar ca o ipoteză de lucru) se învește a doua problemă, aceea căreia la timpul său a încercat să-i dea un răspuns creator « nativismul ultraist ». Vreau să spun că dacă folclorul reprezintă dovedea originalității unui popor, el nu poate rămîne în cîrunt subteran și anemic, repetîndu-și fără încetare cursul monoton. În măsura în care reprezintă un mod legitim dimensiunea unui popor și sentimentul vesticiei sale, acest folclor se cere recuperat, reelaborat, condus spre tonuri de sensibilitate modernă capabilă să absoarbă critic și viabilă progrese făcute de alții pe drumul eliberării.

Etapa națională a unei literaturi nu presupune claustrarea între trufase hotare de suficiență, ci siguranța de a fi descolerici și ridicat la grad de conștiință nota autohtonă a unui popor. Pentru a constitui, e posibil să se fi apelat la ingrediente diferite, deși niciodată antagonice, dar întodeauna va trebui să dănuie elementul director al tradiției create de popor și valorificate de poezi. Numai această conștiință națională, iar nu formele de împrumut, oferă unei literaturi posibilitatea să contribuie, altîrîndu-și vocea, modestă ori semețată, la învelnicirea universală a literelor. Despre asta e vorba, în fond: de a-l încorpora pe omul latino-american în lume ca individ investit cu toate atribuțiile suveranității. Pentru el, e problema cea mai dificilă la ordinea zilei. Cum ar putea oare literatura să nu o recepteze?

III. COLONIALISM ȘI PANAMERICANISM

Există o cărticică a lui don José Peralta, abia cunoscută: se numește *Slavina Americii Latine* (*La esclavitud de la América Latina*). Fost rector al Universității din Cuenca, fost ministru al afacerilor externe ale Ecuadorului, autorul simte îndoit, ca pedagog și ca om politic, opoziul și aerul înăbușit al neocolonialismului pe care-l îndurăm. Paginile sale sînt dure, tăioase, aspre în același timp. Dar ne învață să distingem imaginea înșelătoare a Americii și să reconstituim, prin opoziție, chipul ei adevărat și dorit. Polemistul fervent încearcă să dezvăluie falsitatea panamericanismului, transformarea doctrinei lui Monroe în brevet de piraterie pentru Statele Unite, ca și supunerea culturală (nu numai economică și politică) a cîcilor locale

asociate cu puterea uzurpatoare. Peralta scria cam pe la 1927, anii supremației fălșe a iankelor. Lucrarea lui de poziție este în acest fel analogă cu a altor americani de vază: Enrique José Varona, José Ingenieros, Baltasar Brunn . . .

Dacă amintesc acest lucru aparent fără legătură cu literatura, este pentru că indică un punct de sciziune în evoluția societății latino-americane, pornind de la care conștiința națională își însușește manierele și convingerea răzvrătirii la adresa neocolonialismului. . .

IV. LITERATURĂ ȘI POPOR

Influențelor deformante ale neocolonialismului, care constituie factorul extern, trebuie să le adăugăm particularitățile interne care în unele țări (în Argentina spre exemplu), determină o separare între literatură și popor. În cărțile mele *Calete de abitaclu* (*Cuadernos de bitácora*) și *Națiune și cultură* (*Nación y cultura*), am încercat să dau unele explicații acestui fenomen. Mă voi strădui acum să completez datele acestea; privind problema dintr-un alt unghi.

Pornesc de la un eseu foarte păstrunzător al lui León Benarós asupra lui Eduardo Gutiérrez, neobositul nostru autor de folioane din secolul trecut. Este introducerea la reeditarea lui *El Chacho*, povestea dinamică și pasionantă a căpeteniei din războiul civil. Intențiile lui Benarós pot părea impertinente sau, eventual, să se prezinte ca o glorificare a prostului gust. El spune că față de refuzul de care s-au izbit, în sinul claselor avute, folioanele lui Gutiérrez, poporul le-a îndepințat cu entuziasm molipsitor, zgometos, și scrie: « nu a analizat — poate nici nu ar fi putut s-o facă — însușirile literare ale acelor opere. Le-a considerat, în felul său, pagini militante, și mobilizatoare, în care ce se spune conta mai mult decît cum se spunea »¹.

Cred că aici e enunțată aproape întreaga problemă, care nu e exclusiv argentiniană (Gramsci pledează pentru literatura de folioan « la letteratura d'appendice », iar alții se referă la « romanticism popular » al lui Dumas), chiar dacă atinge în Argentina o înflorire mai puțin perceptibilă ca în alte țări ale Americii Latine. Benarós are într-o oarecare măsură dreptate cînd spune: « O mare parte a criticilor la adresa operei scriitorului nostru de folioane poartă de la credința că aceasta a stîrnit în rîndul cititorilor din popor o stare de răzvrătire potențială împotriva oricărei ordini în general și în deosebi împotriva autorității polițienescii »². E ceva tipic pentru reacția primară stîrnită de folioan: revenirea ideii tilharului răzbușător al năpăstuiților, care împarte dreptatea, un fel de Robin Hood reîncarnat pe toate meridianele globului.

Vedem, prin urmare, că preferințele populare și cursul literaturii propriu-zise se despart atunci cînd și evoluția națională cunoaște discontinuități. Literatura, așa cum programatic ne propuneau și eroii independenței latino-americane, implică realizarea unei concordanțe naționale-populare, o întreprindere cerută din interior de nevoile unei fizionomii naționale ce-și căuta profilul propriu și ale cărei stăuturi militante, oricum, nu izvorau din violența scopului inițial propus, ci din aceea că

¹ León Benarós: *Eduardo Gutiérrez — un desclaudado destino* (Ed. Gutiérrez — un destin neglijat) în *Edicla de Gutiérrez — El Chacho* — ed. Hachette, Buenos Aires, 1960, p. 9.

² Pentru prima și unica dată în istoria țării, lumea se îmbulzește în fața redacției ziarului *Patria Argentina* (*Patria Argentina*) pentru a urmări folioanele pe care Gutiérrez, în noaptea din așup sau cu cîteva zile înainte, așa cum pe drumurile Angliei, cititorii lui Dickens așteptau înfrigurat să ajungă de sub cipar ultima fasciculă din romanele autorului lui *David Copperfield* (Benarós — loc. cit. p. 14.).

transmitea, cit se poate de fidel, simțurile omului și peisajul țării. Un sistem de subtile transformări spirituale au dus de timpuriu — atât în tara mea — mai cu seamă, dar și în restul Americii — la o îndepărtare de direcțiile inițiale, la o fugă din fața realității concrete, la credința că luminile îndepărtate ale Europei își răsfrîngeau asupra țărilor noastre splendoarea pe care aceasta abia o dobîndise. Luis Alberto Sánchez spune în al său *Bilanț și lichidare a secolului XX* (*Balance y liquidación del Novecientos*) că această moleasă a literaturii era consecința bunăstării într-o epocă lipsită de mari ciocniri¹. Se poate. Dar în orice caz se poate spune că atragerea spre o existență confortabilă era (sau trebuia să fie) una din armele prin care clasele dominante își asigurau colaborarea literaților, ca reprezentanți ai lor față de societate.

Vreau totuși să evit schematismul și să lămuresc faptul că dacă am ales cazul lui Eduardo Gutiérrez, sub nici un motiv nu am făcut-o ca să-l propun ca model literar. De altfel, orice fel de model ar fi absurd, pentru că literatura e fiica vremii sale și fiecare epocă aduce problematica și soluțiile ei. Doresc însă să desprind lecția istorică ce se desprinde, pentru că repetă într-un anumit fel suferințele prin care a trecut *Morfin Fierro*. Pare curios de observat faptul că cel mai mare poem al nostru a îndurat disprețul învățătorilor, în timp ce de popor era bine primit, și că uriașele sale calități au fost recunoscute de specialiști abia cînd împrejurările sociale de la baza originii sale populare dispăruseră sau în orice caz slăbiseră. Fără să mergem pînă la a cere opinii de rînd să se erijeze în etalon suprem al literaturii, totuși o atare pendulare e menită să dea de gîndit, cit de cit. Oricum, ne demonstrează că adîncă înțelepciune — nu întotdeauna conștient împărtășită — e înrădăcinată în popor și pînă unde pot merge, într-o epocă istorică ineluctabilă și riguroasă, coincidențele cu nevoile acestuia.

V. IMAGINE ȘI VERIDICITATE

Prin însuși faptul că trăim astăzi o nouă epocă a Americii, necesitatea de a ne scruta ființa intimă pentru a afla cum simțim cu adevărat apare ca o sarcină de stringentă actualitate. Niciodată nu a fost atât de zbuciumat că-n prezent oceanul ceretărilor telurice, nici atât de densă negura interpretărilor metafizice; dar tot niciodată nu s-a simțit, cu un patetism atât de sincer ca azi, nevoia de veridicitate. Astăzi, veridicitatea nu e numai o premiză a cercetărilor ideale, ci și, mai cu seamă, o necesitate pentru transformări efective.

Tendința spre veridicitate se plasează chiar la originea literaturilor noastre. Pe malurile fluviului La Plata, literatura a început prin a fi descriptivă, investigatoare, și pe bună dreptate se poate spune că datele inițiale ale sociologiei noastre culturale sînt furnizate de *Memoria* lui Azara, pentru perioada colonială, și de relatările călătorilor englezi pentru prima perioadă post-revoluționară. Sînt, dacă vreți, descrieri pasive, fotografii necrutătoare de minuloase, în care nici un neg nu e trecut cu vederea, dar nici nu se sugerează mijloacele de al distruge. E o realitate suferită sau contemplată, ale cărei ecouri ajung pînă la Hudson, romancierul argentinian care a scris în engleză epopea acestui pampas deșert abia înfiorat de zvonul vegetației crescînde.

Acestă chemare spre veridicitate se organizează într-un dramatic sistem înnoitor abia la Sarmiento. *Facundo* deschide drumul unei modalități a literaturii

latino-americane, inaugurînd de asemenea un ritm; el scormonește cele mai tainice cure suferitești și uneori greșite datorită excesivei îndrăznei a uriașului ei autor. Dar e semnificativă această inaugurare a literaturilor noastre printr-un grabnic examen de conștiință, atitudine pe care o vom regăsi apoi la Montalvo, la Martí, la Hostos, la Varona, și, mai aproape de noi, la Franz Tamayo. În literaturile europene, un astfel de examen de conștiință a fost în genere rodul cecetării unor individualități atât de înzestrate din punct de vedere psihologic, încît ne vor impresiona veșnic; cu mare greutate s-ar putea însă găsi, în astfel de disocții, profilul unei naționalități ori consemnarea definitivă a rezelor ce o macină. În America, în schimb, se iveau un fel de aspirație spre cunoscerea colectivă, ca o explozie a conștiinței naționale.

Oare nu e oportun să ne gîndim la aceste împrejurări pentru a descoperi trăsăturile originale de la baza literaturii noastre? Vorbind în termeni de știință modernă, se poate spune cu dreptate că aceste pagini se apropie de «sociologie», de una făcută din idei generale și sinteze filozofice, străină de uscăciunea unor simpli colecționari de fapte, proprii instrumentalizilor contemporani. Și nu e de prisos să amintim că multe din temele dezbătute în clipa de față sînt tratate acolo într-o curajoasă proză polemică. Dintre acestea, cea mai importantă din toate se referă la relațiile existente între caracterul autohton și cel universal, cu care Sarmiento conjuga noțiunile de «civilizație» și «barbarie». El condamnă copierea ideilor burgheze din perioada de ascensiune a capitalismului, iar alții, cu apelurile lor la civilizație, încercau să introducă America în circuitul capitalist mondial. La urma urmelor, ideile nu se mișcă într-un perimetru imûn.

Nu întotdeauna aceste bogății inițiale de forme îi corespunde o urmare pe măsură. America se exprimă la început prin romancieri care se închipuie romantici, deși în realitate pun bazele unui realism creol foarte repede înfrînt. Luis Alberto Sánchez are suficiente motive să noteze că modernismul explică declinul brusc al romanului, ca și avîntul liricii și esului².

Acesta înflorire a esului e relativă, în funcție de împrejurări, și nu se leagă de frenesia modernistă, cu toate că a apărut concomitent cu aceasta și chiar la autori cu granțe stilistice nu prea limpez. Se prezintă uneori sub forma unui eticism (la Agustín Álvarez), a unei aspirații spre un biologism esențial (la José María Ramos Mejía și la José Ingenieros), a unei cercetări de pe poziții aristocratice a contururilor Americii (la Carlos Octavio Bunge), a unui idealism absolut (la José Enrique Rodó).

Dacă «arietismul»³ poate figura, uneori, ca urmas legitim al modernismului, și dacă e cert că poezia cunoaște încercări succesive de evaziune, nu e mai puțin adevărat că acele investigări ale sufletului național înseamnă altceva, deși toate împreună, cu am mai spus, se trag din același trunchi rebel, din același sentiment de nemulțumire în fața unei societăți toropite de nesfîrșite zile de amorteală. Dar această apatie de societate abrutizată nu derivă ea oare din condiții sociale de înăpoeire, dintr-o structură care menține proprietatea funciară în minile citorva și face din orașe — mici pașii ale îndepărtatelor metropole de vis, orașe fără industrie solidă, trăind în umbra monopolurilor străine și adăpostind un proletariat incipient care deja nu mai îndură vechile rînduiri patriarhale?

De oriunde am privi, avem evident faptul că dacă primul intermaliu al originalității noastre literare l-a constituit cercetarea noastră înșine prin intermediul unei notații aproape esistice, cel de al doilea e expresia limpede a noii atitudini de demascare care se manifestă în primul rînd în roman, chiar în cazul în care autorii nu și-au

¹ De fapt, Sánchez reia o frază de-a lui Harold Laski: «Toleranța e vîrstelor bunăstării», pentru a demonstra că falimentul idealismului secolului XX s-a produs atunci cînd criza a atins America Latină (Luis Alberto Sánchez: *Tuvinos mojaros en América Latina*) — (Am avut meșteri în America Latină! — ed. Roisajal, Buenos Aires, 1956, p. 20).

² op. cit. p. 434.

³ Mișcare literară care își trage numele de la revista *Ariel*.

propus acest lucru cu bună știință sau anticipat. Roberto Payró și Benito Lynch atestă, în Argentina, această stare de lucruri. Orice încercare de literatură comparată le-ar putea afla corespondențe în alte zone americane (Fernando Santiván sau Mariano Latorre în Chile, Rómulo Gallegos în Venezuela.)

Odată cu aceste echivalențe, ar fi interesant de cercetat și deosebirile existente, mărțurie sensibilă a altor nivele de dezvoltare în cadrul rămirii generale în urmă. Să comparăm locul puțin însemnat pe care-l ocupă în Argentina producția romanelor de critică, în care aceasta din urmă (cu unele excepții) e formulată mai mult printre rinduri decît față, cu descrierile vibrind de tensiunea revoluționară a « celor de jos », ale unui Azuela în Mexic, sau cu zguduitorile imagini ale romancierilor brazilieni din deceniile trei și patru ale secolului ori veritabilele pamflete ale ecuatorienilor de la José Cuadra Incaze. Nici locul, nici timpul nu ne permit să aprofundăm analiza unor atari deosebiri — explicabile eventual prin condițiile diferite de dezvoltare a națiunilor noastre: în bazinul fluviului La Plata, o dominație britanică mai puțin evidentă, care nu a avut nevoie să recurgă la fărdelegile comise în alte regiuni ale Americii de marina Statelor Unite, și, poate, de asemenea, o populație neomogenizată, compusă mai ales din imigranți, și străină de orice aport indigen, capabilă să ducă pînă și la schimbarea obiceiurilor și psihologiei satului argentinian.

Problema rămîne abia schițată, ca o direcție de cercetare care se relaționează totodată cu un domeniu strict lingvistic. Totuși această căutare a veridicității prin intermediul romanului scoate la iveală o trăsătură caracteristică comună: preocuparea pentru drama pămîntului ce coincide tot mai des cu îngrijorarea în fața dominației străine care reprezintă varianta imperialistă a celui de al doilea colonialism.

Tendința permanentă spre veridicitate care străbate aceste romane sugerează totuși cîteva probleme aparte faț de interpretările clasice. Ceea ce surprinde mai ales e o nouă abordare a problemei relațiilor dintre America și restul lumii, sau mai precis dintre America și Europa. Un fel de naționalism închis între granițe de netrecut încearcă uneori să anuleze orice contact cu literaturile mai înaintate, să respingă într-un anumit fel autocritica cele mai de seamă ale acestora. Dacă urmărirea veridicității ne determină înaintea noastră să încercăm să ne ridicăm la nivelul Europei, s-ar părea că acum trăsăturile autohtonare cerer uitarea, dacă nu chiar opoziția la gestul străin, mai mult spectaculos decît eficace.

Atestarea relațiilor naționale se concentrează spre demascarea necrutată de acestei permanente calamități pe care o reprezintă pentru America noastră latifundii. Ni se oferă astfel o viziune asupra Americii veridică, e drept, dar numai pe jumătate, ceea ce îi stîrbește autenticitatea. Pentru că nu numai așezările rurale compun fizionomia Americii noastre, și nici nu se află exclusiv la țară forțele capabile să mintuie. Domeniul citadin continuă să rămîna parțial în afara preocupărilor romanului, cu toate că orașele acumului mai de mult formenții de răzvrătire scoși la iveală de grevele muncitorești. Toată această vastă zonă a realității latino-americane se păstrează, de regulă, la periferia romanului, și în consecință și a veridicității. S-ar crede eventual că orașul (abstracție făcînd de unele ofensive inițiale, ca-n versiunile atît de calde ale lui Carriego și, mai aproape în timp, în povestirile lui Mariani sau în romanele lui Arlt) nu se pretează la descrierile pitorești, cu contururi apăsate, culturiase, pe care le prilejuiesc tablourile rurale.

Cu toate acestea, între nativismul « ultraist » și noul roman rural plin de semnificații, există diferențe de ton, de tratare și de documentare. Așa cum notează atît de perspicace Mariátegui, căld nativismul ultraist (al lui Silva Valdes, al lui Guiraldes) era exclusiv literar; putem însă adăuga că, odată cu trecerea timpului, el devine politic, chiar dacă n-ar fi decît pentru acea aplicare spre realitatea națională mai eficientă acum în urma experienței acumulate în străinătate.

Celălalt tip de roman rural, în schimb, la naștere înalte de toate răspundînd unor nevoi politice de demasare. Prototipul lui e *Grappa cu indieni* (Huaspungo) a lui Icaza.

Se potrivește care faza americană a acestui nativismul cu succesele unei tehnici realiste care continuă să cucerească pe glob noi zone omenești pentru a le anexa geografiei literare? Și se potrivește această inspirație exclusiv rurală cu datele reale ale Americii, cu structura acestor oameni noi ce-și dobîndesc cetățenia în roman? În aceasta — exclusiv — să stea oare caracterul național?

Prin simplul enunț al unor astfel de întrebări, ni se deschide în față perspectiva unei complexități tulburătoare. Literatura latino-americană nu se circumscrie în întregime în acest perimetru precis de limitat. Și care din acest motiv e mai puțin națională, mai puțin reprezentativă pentru fișa de pămînt pe care ne-a fost dat s-o locuim și, eventual, să o izbăvim de rele? Îmi dau seama acum că în sens ne poate fi de folos lectia istorică de se desprinde din cazul lui Gutiérrez. Căci literatura ca expresie a conștiinței naționale nu e un simplu document. E o componentă dialectică a ființei unui popor, oglindă a vieții, dar totodată și instrument de transformare a acestei vieți, poezie, în ultimă instanță, dacă ne referim la atribuțiile inalienabile ale creației și ale anticipării. Și dacă e cert că factorii externi al presiunii imperialiste înjosesc și strică gustul național al ficciunii populare, nu e mai puțin adevărat că factorii interni sînt cei care atrîna mai greu în joc. Astfel de factori interni duc în unele țări (în Argentina mai ales) la un divorț între scriitor și popor ca națiune, redînd cîteodată literaturii docilitatea tipică pentru mentalitatea colonială. Acest ingredient face parte și el din America, fără îndoială. Dar ca o umbră a acesteia, sau ca un revers. Fondul absolut necesar pe care să se decupeze adevărul ei chip.

Încercarea de a găsi veridicul american se întoarce astăzi, dacă vreiți, la obîrșie, la cercetarea în maniera eseistică și sociologică ce i-a servit ca punct de plecare. În ziua de azi, privim la America cu mai multă fermitate și-î cercetăm cele mai ascunse meandre, ne apropiem de soluții. Căd am acumulat o experiență în materie de roman care a determinat lîngura fereii de creație și pătrunderea (ca-n trilogia lui Miguel Angel Asturias, în *Momito Yuna*) ca să nu cităm decît două cazuri) condițiilor neocolonialismului și a necesității grabnice de a ne cuceri pentru a doua oară independența. Continuă să fie deficitară tratarea în profunzime a temei citadine, în măsura în care aceasta reprezintă scena pe care evoluează toate forțele sociale care-n America și-au dobîndit de-a fizionomie proprie și hotărîte. Ansamblul, cu toate acestea, nu se poate sustrage condițiilor concrete în care se desfășară fenomenul american. Veridicitatea nollor interpretări implică astfel un tot înnoit în abordarea realităților naționale, cu neputință acum de întîlnit la vechile clase dominante (autoocalitate drept clase culte), întrucît ele au fost unealta demisiei servil înmînată neocolonialismului.

America a cîștigat astfel radiografi pîtrunzătoare, clarificări ce-i sfîșie trupul, dar știu să-l fortifice spiritul, oferindu-i garanția forței sale și certitudinea victoriei viitoare. Este, fără îndoială, un simptom de maturizare.

VI. CONCLUZII

Începînd să meargă drept într-o epocă ce a revoluționat viziunea omului despre cosmos, introducîndu-l în spațiile siderale, America latină resimte și mai acut nedreptatea istorică pe care o reprezintă înăpoierea și supunerea ei. Și crescînd într-o lume în care capătă o răspîndire tot mai mare ideea unei noi ordini sociale, omul latino-american e puternic conștient de faptul că literatura sa originală merge chiar

pe făgașul în care se manifestă voința sa legitimă de a fi stăpînul pămîntului pe care pășește.

Literatura națională și independența pun din nou între ele semn de egalitate. Și în măsura în care slujește acest ideal de independență, literatura noastră apare ca o sinteză a conștiinței naționale. Ar fi absurd să ne-o imaginăm un exercițiu teizist, că o credem dinainte condiționată în vederea demonstrării unor concluzii bine stabilite. Cel mai important e să rămînă ea însăși la confluența dublei înliuriri a tradiției și a experiențelor avansate ale zilelor noastre. Să nu cedeze în fața presiunilor întunecate ale unei gândiri de o degradantă deznădejde, care se cultivă de obicei pentru a distruge în omul latino-american credința în puterile sale creatoare și eliberatoare, coborîndu-l. Esențial e să facă din om centrul preocupărilor sale și să știe să vorbească deopotrivă creierului care conduce mîna și inimii care adăpostește energia.

Omul latino-american a început să meargă pe aceste căi. Și literatura îl însoțește printr-o întoarcere la realitatea națională potențată acum de contactul cu experiența omenirii. Indicii ale viitorului? Să nu ne jucăm de-a prevestirile, nici să nu ne trecem vremea încercînd să ghicim, ca într-un joc de cuvinte încrucișate, cum vor arăta tehnicile sau formele acestei literaturi. Se cuvine doar să fim convinși că America Latină, în ceea ce are ea mai autentic și mai sobru, părăsește tonul imitației pentru a-și face auzită vocea deplină, de continent care nu mai vrea să fie și-n contînuare patria lui Candide. Multe nuanțe colorează și vor continua să coloreze această voce. Dar nu-ncape îndoială că problema viitorului imediat al literaturii noastre nu se poate pune decît în acești termeni: sau *mimesis* sau conștiință națională.

În românește de DOMNIȚA DUMITRESCU

Exclusivitate Secolul20



SCRIITORI ROMÂNI ÎN PERSPECTIVĂ UNIVERSALĂ

N. I. POPA

Panait Istrati realist vizionar

Panait Istrati, scriitor român de expresie franceză, reprezintă un caz deosebit de interesant prin problemele comparatiste, estetice și literare pe care le-a stîrnit. Cariera sa de meteor literar, succesul său imediat și universal, evoluția sa ideologică și contradicțiile lui au provocat numeroase discuții.

Astăzi, putem considera transată problema apartenenței lui literare. Dacă unii critici români l-au contestat ca scriitor român, grupul de la « Viața Românească », cu Ibrăileanu în frunte, l-a proclamat scriitor specific național. Acesta afirma chiar: « Este triumful spiritului specific românesc în fața criticii franceze ». (*Studii literare*, 1931, p. 139).

Monografia Panait Istrati a lui Al. Oprea (București, 1964) a pus lucrurile la punct. Marele povestitor din ciclul *Les Réclits d'Adrien Zograf* nu aparține prin toată opera sa, adevărat imn închinat pămîntului românesc. El scria doar în *Pour avoir aimé la terre* (Denoël et Steele, 1930): « Acolo, în satul Baldovinești, pămîntul s-a înfipt în mine cu pasiunea și violența dragostei. Tot pămîntul cu toate frumusețile lui. »

Vom mărturisii totuși că acest aventurier romantic, acest răzvrătit individualist, aplecat cu dragoste asupra sorții celor « umiliți și ofenși », dar chinat de sufletul lui vagabond și atras de mirajul vapoarelor și al plecărilor (*Mes départs, pages autobiographiques*, Gallimard, 1928), ne irită prin evoluția lui surprinzătoare. Volumele *Pages autobiographiques*, *Le pêcheur d'éponges* (Rieder, 1930), *Méditerranée*, *Le ver du soleil* (1934), scrisorile sale personale, cele 95 de scrisori în parte inedite ale lui Romain Rolland¹ desvăluie această nestatornicie ideologică, deși scriitorul rămîne mereu sincer cu el însuși, totodată amar și entuziast, crud și capabil de largă simpatie umană.

¹ Nicolae Liut, 95 de scrisori inedite ale lui Romain Rolland. « Revista de filologie romanică și germanică », Nr. 1, 1956.

P. Istrati și-a povestit singur începuturile literare. Ulcerat de tabloul « condiții umilitoare a acestei existențe unde omul devine inferior omului », el a luptat pentru a redresa viața muncitorilor exploatați. Lecturile lui disparate de autodidact, ucenicia într-o franceză învățată din texte clasice și pe care nu o va stăpîni niciodată, încheiung, nu-l vor împiedica totuși să scrie în această limbă o operă literară destul de organizată, 20 de volume în 10 ani de viață literară. Îi lipsește desigur conștiința unui scriitor artist și scrupulos, meșteșugar al limbii și al stilului. El a creat chiar cu dispreț arta de a scrie a altor scriitori trund pe manuscrise. Instinctul lui de scriitor a dus la « mitul spontaneității ».

După ani de jurnalism, tipici prin vehemența de ton a unui militant sindicalist, adevăratul lui debut literar are loc în Franța, unde, cu sprijinul lui Romain Rolland, revista « Europe » îi publică în 1923 nvela *Kyra Kyralina*, reluată în anul următor în volum la editia Rieder. Succesul primului volum îl deschide celebrității mondiale. Traducerile numeroase, cele 10 volume următoare, publicate în cinci ani, de la *Les Haidoucs* din 1925, pînă la *Les Chardons du Baragan* din 1928, lăsa un început strălucit în literatura franceză dintre cele două războaie, în plină frământare. Era vorba atunci de construite un om nou, născut din frământările de după război, din neliniștea socială, morală și metafizică. Nu lipseau de acolo nici experiențele unei literaturi socialiste, sprijinită de scriitorii ca Romain Rolland, Henri Barbusse și echipa « Europe ».

În mijlocul acestei producții literare dominate de agitații și căutări, trebuia un aer proaspăt. René Lalou consideră succesul imediat al lui Panait Istrati ca un răspuns la această nevoie de « aerisire a literaturii românești din Franța », printr-o literatură adevărată și autentică, izvorâtă chiar din viață, departe de tradițiile unor producții care duceau la destrămarea eiului.

Oscilațiile ideologice ale lui P. Istrati au deconcertat pe prietenii săi, începînd cu Romain Rolland. După o adesiune entuziastă la comunism, în consecință sa îl va duce la colaborare cu cercuri reacționare românești. Povestitorul din *Kyra Kyralina*, Codin, sau *Les Chardons du Baragan* nu era un scriitor stăpîn pe o concepție personală asupra vieții și pe o ideologie fermă; de aici și aspectele inegale ale operei sale. Pe de o parte, fresce aple ale orașelor, porturilor și ale satelor românești, în tablouri impregnate de spirit popular și folcloric, ca *Présentation des haidoucs*, sau *Les Chardons du Baragan*, cu răscolita țărănească din 1907; pe de altă parte, cărțile publicate după « criza morală » din 1929. Acum, el a devenit « omul care nu aderă la nimic », dispus la concesi politice și literare, la o oarecare fantezie criticată de Romain Rolland; și aceasta se răsfrînge și în arta scriitorului, pe cale de descompunere. În povestiri neizbutite ca *Domnita de Snagov* sau *Mikhail*, lunea în pond. Stăruie totuși în el unele *permanențe*, câteva trăsături durabile, reflexe ale naturii sale de revoltat, militant și poet în același timp preocupat de fidelitate și adevăr, vindicînd o lume utopică vag întrevăzută.

Panait Istrati nu a aparținut niciodată vreunei școli literare. Avea orare de toate. Ibrăilele apreciază în chip deosebit « naturalul din opera sa ». După el, Istrati scrie « din lăuntru vieții, dacă ne putem exprima astfel, din înima vieții, în afară de artă. Așa a putut el să aducă spontaneitatea, simplitatea, adevărul vieții nealterate ». Criticul se întreabă ce ar fi devenit Istrati, dacă ar fi fost un « scriitor profesional », aparținînd unui cerc literar și « cultivînd o anumită manieră ». Și el răspunde: « Acest scriitor ar fi fost un mai mare artist, dar mai puțin veridic ». (*Studii literare*, 1931; p. 133).

Într-adevăr, Istrati a devenit scriitor împins de temperamentul său vehement, de nevoia de a spune ce îi stă pe inimă și de o serie de împrejurări favorabile, departe de cotele și de curentele literare ale vremii. El este fără îndoială un realist, în care

însă trebuie să recunoaștem intervenția unor factori străini de această metodă de creație. R. M. Albérès, în *Histoire du roman moderne* (Paris, 1962, p. 361), îl clasează printre neo-realizii dintre cele două războaie, care continuă tradițiile « marelui naturalism » de la 1880. Dar cum putem să ignorăm sufletul romantic care îl străbate opera, idealul său poetic și social, întors spre un « paradis al desmoștenților », imaginat în afară de societatea civilizată? « Da, scrie el, trebuie să încercăm asta: înlocuirea omenirii pentru un secol la viața nomadă, la această viață în care societatea nu a înălțat individul ».

Opera sa este constituită din povestiri înșălate printr-o estetică spontană, amîndu deopotrivă tradiția fabulosă a Orientului și povestirile populare românești dominate de stil oral. El se arată credincios realităților crude din viață, pînă la aspectele negative ale eroilor săi, răvrăritul Codin, haiducul Cosma, pe care nu îl crușă. De aici unele aspecte de naturalism, pe alocuri brutal, la persoane minate de instincte elementare, origină gata să scoată cutitul pentru a asigura o *vendetta* considerată ca o datorie de onoare. El își despoaie eroii de aureola lor de legendă și îi prezintă ca pe niște ființe complexe, impetuoză în violența sentimentelor lor, independente și totuși copleșite de un fel de fatalism popular.

În realismul lui P. Istrati pătrunde o undă puternică de romantism. Atmosfera de aventură în care se agită personajele lui, strădania lor frenetică de a se depăși, pasiunile lor și chiar resemnarea lor amară, ca aceea a unchiului Anghel, întîrein acest filon romantic. Cadrul exotic al povestirilor lui, agitația dintr-un port dunărean, misterul bălților sau stepa Bărăganului, « peisaje-stări sufletesti », contribuie să fixeze unele fizionomii și să le dea o mărtejie tragică. Istrati vrea să se steargă în fața eroilor lui. Dar se simte pretutindeni optica sa personală, concepția sa dramatică a existenței, cu socialismul lui redus la un umanitarism destul de confuz. Această metodă realistă, îmbrănată întim cu elemente romantice, el o aplică și în evocarea vieții contemporane, în *Récits d'Adrien Zografii*, în scenele picarești din *Les Haidoucs*, în momentele tari din *Les Chardons du Baragan* și chiar în volumele din perioada sa de cadere literară.

S-au găsit unele analogii între lumea lui Panait Istrati și societatea condamnatărilor la mizerie din opera lui Dostoievski și mai ales Gorki, atele cu povestitori români ca M. Sadoveanu. Desigur cultura populară este pretutindeni prezentă în paginile lui înțunecate, pînă și în procedeele expresiei populare, folosite pentru a evoca culoarea locală din țara noastră. Cuvinte specifice românești: *mamliga*, *zer*, *borche*, *gospodar*, *potera*, *dascal*, *clacache*, *hora*, *doina*, *ciocula*, *Fă-Frumos*, *fotta*, *Ilk*, *donitza*, *circiumo*, etc., citate în caractere cursive, umplu paginile din *Les Chardons du Baragan*. Unele construcții sintactice franceze calchiază locuțiunile populare românești. Acest tablou apăsător și mai sumbru în unele scene din același volum, unde totul contribuie să compună o atmosferă apăsătoare: peisaje dezolate, sărăcie, revoltă, înăbușire și resemnarea finală.

Partea documentară ocupă la el o loc restrîns. Scriitorul, care se declara « lipsit de darul născocirii », reconstituie totuși din amintiri și din imaginație figuri, acțiuni și intrigi cu adînc semnificație socială și morală. Adevăratul său dar de vizionar, în sensul balzacian al cuvîntului, face să trăiască oamenii cu uia lor, cu visul lor de liberare și cu conflictele lor violente. Formula *realist-vizionar*, discutabilă în teorie literară, găsește la Panait Istrati o realizare de prim ordin, deși schematicismul dă un aspect sters unor personaje convenționale.

Anxietatea scriitorului persistă și în ultimele sale opere, note de călătorie, « Pagini autobiografice » ca *Le Pêcheur d'éponges* sau *Mes départs*, unde el se scufundă în căutarea eiului și în descoperirea unui sens al acestei lumi de nedreptate și fatalitate. Sînt evadările unui dezamăgit, dar nu în mirajul unui exotism mediteranean și

oriental. Prin sondaje operate în om, el merge uneori în adâncime, dar, antrenat de darul de povestitor, reduce totul la acțiune, la pasiuni violente, la o culoare locală izbitoră, pe care se profilează, dureroși și neputincioși, oamenii, frații lui de suferință. Este jocul unui povestitor de vocație, virtuos și sigur pe mijloacele lui, preocupat să epuizeze comora experiențelor adunate.

Un argument mai mult pentru realismul vizionar al lui Panait Istrati, este caracterul profund popular al operei realizate. Lumea oamenilor simpli care îi populează primele povestiri, evocarea haiducilor și a țărănilor răsculați în 1907, totul reduce pe scriitor la realitățile românești și la tradițiile noastre folclorice, la cîntecele noastre populare, adesea citate în text. El a știut să-și însușească viziunea populară românească. Mai mult încă: el împinge grija de autenticitate până la căutarea specificului național al fiecărui popor zăgărit și înțeles în adâncime, prin simpatie estetică. Știul său oral adaugă o tălăsură mai mult caracterului popular al operei. El ține să scrie cum se vorbeste, spontan, fără griji de corectitudine gramaticală, nici de armonia frazelor, în căutarea de efecte literare.

Dar marelui povestitor realist este în același timp un poet al vieții, plămăditorul unei lumi personale, unde visul se îmbină cu realitatea, o transfigurează și îi dă o perspectivă cosmică. Se desface din opera sa parfumul aspru al unei imense poezii, descoperită în dragostea patetică de viață, sub toate aspectele ei. Peisajele exotice creează atmosfera: forme și reliefuri chinute, culori vișșu cenușii subliniază contrastul dintre frumusețea ținuturilor românești și mizeria unor oameni în căutarea de libertate și fericire.

Istrati romanticul, gelos de libertate și ridicat împotriva oricărei înălțări sociale, își află expresia în notele poezice prezente în multe pagini, până și în cele mai crude. Dragostea lui fizică pentru pămîntul natal izbucnește în povestiri și în frecvintele lui reveniri pe locurile copilăriei, unde «s-a regăsit pe el însuși», și unde s-a fixat în 1930.

Poezia lui Panait Istrati și acea a țărănimii române, încă stăpînită de superstiții pămîntice și gata să-și găsească în folclorul expresia cea mai directă, constituie în darul din care se desface cîteva figuri izbitor: Codin, Moș Anghel, Cosma și haiducii lui. Florica, țărâna curajoasă, un fel de *virago*, nu este decît transpunerea femeilor legendare, tovarășe de luptă ale haiducilor. Nici dragostea nu depășește în aceste povestiri erotismul primitiv și violent. Individualismul scriitorului, care îl incită să urmărească atent mai ales eroii exemplari, își găsește compensarea în poezia mahalalelor și în tumultul maselor țărănești răsvrătite în *Les Chardons du Baragan*.

Poezia copilăriei opune cîndorii și purității experiența lui Codin, om greu încercat. Este visul treaz al unei existențe libere pe care vagabondajul nu i-o acordase totuși. Aceasta ne reduce la unele vagi reminiscențe de *rousseauism*, predînd înțocarea la o viață simplă și primitivă, și la protestul social al lui Codin, condamnat la o «moarte civilă», ca și popularul Jean Valjean din *Mizerabilii* lui Victor Hugo.

Desperat tragic, P. Istrati a crezut totuși în oameni și în prietenie. El a cultivat cu pasiune sentimentul fraternității și al solidarității dintre oameni. Cosma, căpitan de haiduci, declară război tuturor boierilor: «toți, oricare ar fi ei: români, greci, turci, toți cei care sînt nedrepti, cruzi, lacomi». În dragostea caldă pentru oameni, Istrati cuprinde toate naționalitățile care mișună în operele lui. Mai ales aici apare realismul vizionar pe care voim să-l punem în lumină. Tablourile lui de viață, oricît de apăsătoare, nu-i frîng avîntul spre o lume mai dreaptă, în care exploatarea, rasismul și naționalismul vor fi curmate. Colaborarea lui la un mare număr de ziare și reviste, participarea directă în probleme politice, încrederea sa cam naivă în Inter-

venția personală ca om de prestigiu universal, totul atestă la el un fel de mesianism social, din nenorocire greșit orientat, după 1929.

Pe de altă parte, realismul vizionar din el se manifestă adesea pe dos, răsfrînt spre o lume edenică, regăsită printr-o întoarcere în trecutul omenirii primitive, contrar visurilor lui pentru un viitor social născut din revoluție, și contrar rolului de avangardă care îi revine scriitorului. Dar această țință presupune o concepție clară asupra vieții și a lumii și tocmai această condiție i-a lipsit lui Panait Istrati. În deruta morală dintre cele două războaie, el a înțeles drama vieții. Dar să nu vedem în aceasta un sentiment metafizic, ca acel care frămînta pe André Malraux și pe Saint-Exupéry, considerați de critica franceză alături de el ca «aventurieri». Neliniștea lui reflectă mai ales un ec închis într-o lume limitată, fără deschideri mai largi de idei și soluții. El nu va fi niciodată omul unei discipline personale și statornice.

În ciuda acestor rezerve, impuse de analiza obiectivă a operei lui Panait Istrati, îi vom recunoaște nobletea morală a unui scriitor care și-a închinat viața unui ideal moral și social, unde omul ocupă primul plan. Unitatea organică a acestei opere cu aspecte contradictorii este realizată prin prezența constantă a autorului în pagini, în același timp observator lucid, critic aspru al societății burgheze, poet entuziast, adesea amar, scriitor încordat spre un viitor luminos. Această dăcărților sale un suflu patetic și dureros. Conștiința destinului obscur al condiției umane mișcă și zguduie pe cîmenii de sub toate meridianele, prin bogăția de probleme ridicate de scriitorul nostru, prin tonul, limba și stilul său de factură personală, așa de puțin «literară» și purtînd pecetea autenticității. Farmecul captivant al unui povestitor de esență populară, neprevăzutul care intervine în fiecare pagină, cu ciocniri și conflicte puternice, umanismul lui generos, fac din el o figură perfect originală.

Panait Istrati, povestitor realist vizionar, reprezintă o contribuție viguroasă a specificului național românesc la literatura universală, prin intermediul limbii franceze.

ILIE BALEA

Opera

dialog al muzicii cu literatura

... le poète et le musicien également gênés l'un par l'autre...

Pentru un teoretician al clasicismului, Saint-Evremond, care de la oarecare distanță asista la nașterea spectaculoasă a unui nou gen de artă, opera putea să apară un lucru hibrid. Cel care, în numele bunului simț, pleda pentru «adevărurile declarate», vedea în pompa spectacolului liric «une sottise magnifique, mais toujours une sottise», și Saint-Evremond nu era singurul. La Bruyere întrezărea în operă «schita unui mare spectacol», dar mărturisea că nuși dă seama cum aceasta «a putut să reușească să mă plictisească», iar Boileau o negă pur și simplu «pentru că muzica nu știe să povestească». Căpuiul muzicii cu literatura continua să apară unor spirite «luminate» ale secolului următor o mezialanță «aussi bizarre que mangifère» — cum spunea Voltaire, care nu ezita să declare cu sarcasm că «mergi să vezi o tragedie ca să fii îndușiat; te duci la operă din lipsă de ocupație și pentru a digera», implicând o dublă judecată de valoare asupra genului și societății care îl cultiva. Diderot se pronunța mai nuanțat, deși nu fără voluptate paradoxului, când spunea: «Dacă genul liric este rău, este cel mai rău din toate genurile. Dacă este bun, este cel mai bun». Căci Diderot era unul dintre cei pentru care muzica reprezenta chiar ceva mai mult decât un sector al preocupărilor enciclopedice. Diderot și baronul de Grimm, amicii doamnei d'Epainay, D'Alembert și J. J. Rousseau nu numai că au participat în primele linii la «bătăliile» muzicale care au bîntuit secolul, ci au practicat într-un fel muzica, ultimul punînd chiar pentru scena lirică.

Revolta romantică împotriva canoanelor raționaliste instituie o nouă ierarhie a artelor și poezia e dislocată din virful piramidei de muzică, preferată pentru virtuțile sale de «cunoaștere» nemijlocită, mai pură, a «esenței lumii». Așa că pentru Schopenhauer muzica («die königliche der Künste»), idealul oricărei arte («wie die Musik zu werden ist das Ziel jeder Kunst») face prost menaj cu poezia; opera în special

este — pentru cel care va inspira estetica dramei muzicale a lui Richard Wagner — o născocire antimuzicală («eine unmusikalische Erfindung zu Gunsten unmusikalischer Geister»), în care muzica, prin servitute la text, se degradează, își retează aripile².

Iată cei doi poli ai dialogului. S-ar spune că, emancipate pe nesimțite din sincretismul lor primar, poezia și muzica au năzuit să își refacă, nu fără dificultăți și pe temeiuri noi, cuplul sonor. Deferențiate, cu orgoliul suficienței și al independenței cucerite, reacomodarea lor în forme simbiotice s-a arătat a fi adeseori anevoioasă. Dar în aceeași măsură bătălia pentru puritatea unui specific propriu, ca și corolarul — asimilarea unui anumit specific extrinsec («muzicalizarea» poeziei sau «literaturizarea» muzicii), pot fi fetele alternative și contradictorii, teză și antiteză în dialectica năzuinței spre o artă sintetică. Năzuință care, încă de la mijlocul secolului al XVIII-lea, va reveni cu insistență în creația și gîndirea unor artiști. Acesta e de altfel firul conducător al unei investigații pe care ne-o propunem.

La intersecția celor două mari zone de activitate artistică — muzica și literatura — opera și-a cucerit treptat arie proprie, săvîrșind incursiuni într-o direcție sau alta pînă la a-și descoperi — și justifica — specificul complex, muzical-dramatic, temei al unor sondaje în adîncime. Hotărâte au rămas însă, bineînțeles, labile, aria proprie supusă unor fluctuații, deplasări. Le vom urmări fără ambiția unei exhaustivități de mîgălă istoriografică, Vom zăbovi însă asupra unor momente semnificative ale cuplului poezie-muzică (primul termen în înțelesul wagnerian de poezie în acțiune), în care dialogul viu și animat al celor două arte a mijlocit cristalizarea acelor principii estetice sub impulsul cărora se găsește opera contemporană. Deci, mai întîi — rădăcinile.

«Imitare i concetti delle parole».

Așa începe dialogul. Sau poate că așa este reluat după un îndelungat murmur confuz în «noaptea gotică» ce seapă Antichitatea de Renștere. Căci este un implicat permanent al spiritului renaștinist de a relua în toate firul unor antice tradiții. Spiritul melopeel vechilor greci, așa cum se presupune că s-ar fi perpetuat de la Homer pînă la Euripide, va să revină în stilul monodical al operi — «principala înfăptuire a Renașterii la apusul ei» (R. Rolland).

Sîntem în Comento florentina al contelui Bardi. Scriitori, muzicieni și teoreticieni — încercînd să salveze poezia în muzică de opresiunea tiranică a polifoniei complexitate excesivă — sînt preocupați «să realizeze o unitate ideală între muzică și cuvînt» și, înțreîn, în spiritul umanismului generos al Renașterii italiene, un subtil *Dialogo della musica antica e della moderna*. Titlu sub care, în 1581, își face apariția tratatul lui Vincenzo Galilei, tatăl celui care avea să devină un ilustru fizician și astronom. Galilei polemizează cu celălalt mare teoretician al muzicii Renașterii — Gioseffo Zarlinio. Pentru amîndoi raportul muzică-text e o preocupare centrală. Zarlinio, adept al polifoniei, recunoscînd importanța textului, trasează o demarcație netă între mijloacele poeziei și cele ale artelor sunetelor și pledează pentru specificul muzicii. Galilei, animat de spiritul avansat ce se orienta tot mai hotărît spre monodia acompaniată, explorează zonele care apropiere cele două arte (stilo rappresentativo sau stilo recitativo, viza să modeleze muzica pe inflexiunile naturale ale cuvintelor), pledează pentru expresie. Concepțiile sale estetice au acționat ca un adevărat catalizator teoretic în sinteza muzical-dramatică a noului gen.

² («cea mai regală dintre arte») ... («șelul fiecărei arte e de a deveni ca muzica») ... («o născocire nemuzicală de hatîrul spiritelor nemuzicale»).

³ Sie (die Musik) muss zunächst dem Text sich fügen, obwohl sie seiner keineswegs bedarf, ja ohne ihn, sich viel freier bewegt.

² ... poetul și muzicianul la fel de stîngheriși unul de celălalt.

Dafne (1594) și Euridice (1600) — rezultat al colaborării poetului Ottavio Rinuccini și muzicianului Jacopo Peri — marchează data nașterii operei ca gen constituit care își aștepta capodopera să-l confirme. Orfeo de Monteverdi și Al. Striggio (Mantua, 1607) îl confirmă. Dar totodată dialogul înregistrează o primă deplasare de accent în favoarea compozitorului care, pînă din capul locului, duce greul în soluționarea problemelor inedite puse de *dramma per musica*, cîștigă inevitabil un anumit ascendent asupra poetului. Mai degrabă stare de fapt decît stare de drept — nici Rinuccini, nici Striggio nu au fost în poezia din secolul al XVII-lea figuri de prim plan comparabile cu Marino, Tassoni, ori Salvator Rosa — cert că aici e punctul de inserție al unui anumit potențial centrifug — « le poète et le musicien également gênés . . . » — capabil să deranjeze cuplul, să tulbure dialogul. Și lucrurile au putut să meargă pînă acolo încît, în practica secolului al XVII-lea adeseori opera, în structura ei chiar, devine un dialog stricto sensu între compozitor — care își rezervă exclusivitatea de a dispune de arii — și poet — de recitativ, unde versurile sale mai puteau fi clar auzite.

Mai apare și o forță complementară: ca un adevărat autoferment, teatrul muzical al secolului al XVII-lea produce vedeta — atleții gloatei, care tind să-și subordoneze tiranic drama și creația ei, predispuși « să confunde sentimentele, literale, silabele » — notează Benedetto Marcello — « pentru a face triluri, apogii, cadențe . . . ». Nu rareori compozitorii li se înclină. Pasquale Anfossi — care între 1758—1794 a confecționat nu mai puțin de vreo 76 de opere pentru uzul virtușilor vocali — într-o *Antigona* scria 152 de note pe a doua silabă a cuvîntului *amato*, dublîndu-le în repriza imediată. « Cerule ! — avea să exclame ilustrul muzicograf al vremii, Esteban Arteaga — Trei sute patru inflexiuni pe o singură vocală ! Și asta se cheamă muzică dramatică ! » Sub cascada de vocalize scriitorul era aruncat la periferie, ca simplu furnizor de librete ; numele de « libretist » va tinde să consenneze poziția adeseori minoră a poetului dramaturg în operă. Ceea ce înclină să devină normă, excepțiile venind doar să o confirme.

S-ar putea vorbi despre Quinault — libretistul lui Lully, ambicioșul florentin care a împărțit cu Racine și Le Brun puterea absolută a gustului artistic la Curtea Regelui-Soare — al cărui debit literar a prilejuit lui Boileau critica vehementă a prețiozității false și pentru care opera a fost un refugiu. E drept că în tragediile sale lirice Herder descoperea « pasaje la fel de puternice ca cele de Corneille și Racine » și remarcă « aceeași ținută ca la marii tragici ». Dar Quinault nu s-a « realizat » decît la modul minor și exclusiv în genul libretistic, rămînînd ca literatură în umbra personalității compozitorului pe care l-a servit și despre a cărui operă s-a spus pe drept că e un reflux al tragediei lui Racine. Dialogul muzicii cu literatura nu este încă susținut de interlocutori egali.

S-ar putea vorbi despre Metastasio — considerat de contemporani « Sofocle al Italiei », apreciat de Voltaire, Rousseau, de Stendhal ceva mai tîrziu și căruia toți muzicienii veacului al XVIII-lea, captivați de armonia versurilor sale, « i s-au dăruit » (Marmontel). Dar, nu întîmplător, R. Rolland îl numește pe Metastasio « un Racine al operei italiene », indicîndu-l ca o mărime de ordin secund care, cu toate meritele unui temperament poetic, raportat la « marele secol » rămîne un epigon, iar în fața fluxului preromantic înnoitor — un conservator. Calzabigi poate avea dreptate revindicînd alături de Gluck una din marile reforme ale genului liric (în versiunile parisiene Gluck — 1774, *Alceste* — 1776), dar aceasta în timp ce — cu consecințe profunde și corespunzător unei necesități larg resimțite — Shakespeare era « desco-perit » atît în Franța (pentru însuși Voltaire nu în afara anumitor prejudecăți clasice), cît și în Germania (« Briefe die neuste Literatur betreffend » de Lessing apară în 1759), unde între 1767—1768 sînt tipărite cele 104 numere din *Hamburgische Dramaturgie* pregătind drum teatrului lui Schiller și Goethe. În acest context valoarea





de interlocutor literar al lui Calzabigi apare în adevăratele ei proporții, ca și aceea a succesoriului său, Lorenzo da Ponte, libretistul lui Mozart. Mărimi de talia lui Shakespeare, Schiller, Goethe, Victor Hugo, vor intra în dialog cu muzica abia în secolul al XIX-lea, din păcate prin interpus — libretiști notorii care, poate că numai cu excepția lui Arrigo Boito, nu sînt decît literatori ce tind să reducă totul la numitorul comun al melodramei.

În căutarea poetului-dramaturg, dezbateri din ce în ce mai animate tind să-i aproximeze profilul, să-i precizeze locul, funcția creatoare. În acest cadru apar noi interlocutori și dialogul devine alert, irumpe în dispute vehemente, de-a lungul secolului al XVIII-lea, se transformă în adevărate « bătălii » a căror notă principală o dă intrarea în arenă a unor literați și filozofi sensibili la grațiile muzei Euterpe.

C'est un grand et beau problème à résoudre, de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique¹.

J. J. ROUSSEAU

Antrenat în zgomotoasă bătălie a « bufonilor », Jean-Jacques depășea cadrul propus. Căci aducînd în discuție virtuțile limbii franceze ca suport al dramel lirice — și căutînd soluții în *Le Devin du village*, dar mai ales în *Pygmalion*, a cărui formulă dramatică avea să solicite interesul lui Mozart și Beethoven — puneam mai diferențiat problema raportului dintre literatură și muzică în operă, tatonînd în zonele de interferență specificul muzical-dramatic. Și pu e indiferent să înțelegem că problemele hotărîtoare pentru dezvoltarea noului gen, menit să încheie un dialog substanțial și revelator între cele două arte, se dezbăteau în acest stadiu la nivelul modalităților de expresie. « Imitare i concetti delle parole » se dovedise a fi un excelent impuls, dar o consecvență rigidă în *stilo rappresentativo* implica pericolul unei monotonii declamatorii. Monteverdi reușește să-l înlăture punînd în drepturi melodia — și prin aceasta o convenție specifică artei muzicale — asupra căreia extinde principiul *Camerata*. Succesorii lui Monteverdi vor elabora în continuare « limbajul » propriu noului gen, sondînd deopotrivă resursele declamației, cît și cele ale « ariei » ca formă muzicală încheată. Par să se individualizeze două linii: una, cu punct de plecare în tradiția florentină, va tinde să dezvolte arta declamației, va năzui să-i extindă valorile de expresie asupra formelor melodice încheate, va pleda într-un fel sau altul pentru dramă — cealaltă, pornind de la tradiția operii cantatistilor napolitani și romani, va dezvolta formele melodice, limitînd rolul recitativului (prin exces și acela al textului și al acțiunii dramatice) la o simplă legătură între « numere », va pleda pentru prioritatea specificului muzical al operii.

În evoluția operii cele două linii nu pot fi separate mecanic, se manifestă ca tendințe foarte dinamice, ca atare se împletesc, se întrec, uneori se confruntă pentru a genera dispute violente, dar și pentru a da impulsuri noi în dezvoltarea genului. Ambele conduc — de-a lungul unui adevărat război de o sută de ani purtat pe scena lirică a secolului al XVIII-lea, în care confruntarea dintre lullisti și antilullisti, dintre lullisti și ramisti, bătălia « bufonilor », ori cea dintre gluckiști și piccinisti nu sînt decît episoadele cele mai dramatice — spre definirea clară a două modalități estetice de abordare a genului liric, cristalizate în cele două enunțuri, al lui Gluck

¹ « E o mare și frumoasă problemă de rezolvat, a determina pînă la ce punct poți face să cînte graiul și să vorbească muzica ».

și al lui Mozart, pe care muzicologia s-a obișnuit să le opună. Premisele unui dialog efectiv, de substanță, sînt astfel date.

... restreindre la musique à son véritable office, qui est de servir la poésie par l'expression¹.

GLUCK

Mai mult decît de a fi impus o soluție, Gluck a pus un accent. Dar în conjunctura dată de evoluția operei, acesta era necesar ca o soluție, fascinată de propriul ei glas, sedusă de propriile seducții irezistibile față de un public ce adera la violențele nongalanță și virtuozitatea risipitoare cu care opera italiană cucerea întreaga Europă, noua artă «era mistuită de furia nouății» — ne spune Romain Rolland parafrazîndu-l pe Burney — și se înstrăina de țelurile dramatice; Gluck venea să-l restabilească rosturile «sur la vérité de la nature», nu numai exprimîndu-se în limbajul lui Jean-Jacques, ci și pîrînd că este înfrunghirea celui mesia «qui doit plaire la véritable tragédie... sur le théâtre lyrique» anunțat cu aproape două decenii înainte de Diderot.

Avea perfectă dreptate Romain Rolland să sublinieze că aici «este vorba deci despre o reformă dramatică și nu despre una muzicală». Înscrisîndu-l pe fronton epigraful citat din celebra prefață la *Alceste*, Gluck restaura edificiul tragediei lirice lăsînd impresia că reproduce cu mai multă fidelitate prototipul antic — pe care Lully și Rameau l-au tratat *à travers la tragédie classique* a Marelui Secol. Prelua melodia de la italieni, arta dramatică de la francezi, introducea în toate o năzuință proprie spre «simplitatea, adevărul și firescul» pe care le considera «marile principii ale frumuseții», impunea o dramaturgie care nu vrea să mai urmeze canoane, ci logica dezvoltării sentimentului.

Reforma lui Gluck, pregătită de un întreg secol și anunțată de Enciclopediști, privea spre trecut, rezumîndu-l, desăvîrșindu-l. Era mai mult o însumare decît un salt calitativ. Dar în această operație se simțea adierea unui suflu perromantic. Cîtă constanțare nu avea să provoace mîrturisirea lui Gluck: «M-am străduit să fiu mai curînd un pictor sau un poet, decît un muzician». Nu era însă o abdicare, ci anticiparea unui gest romantic. Gest care, în lărghețai, putea ajunge pînă în vecinătatea alternativelor opuse, unde nu mai persista decît o simplă deosebire de nuanță. Grétry o va face vorbind despre o muzică scrisă nu *sur les paroles*, ci *avec les paroles*. Mai interesante decît creația muzicală, ideile lui Grétry aveau calitatea unor anticipări pline de interes cînd, pornind de la afirmația că principiul muzicii este adevărul declamației (muzica — pantomima accentelor vorbirii), ajunge la a propune «o revoluție dramatică» care ar «da muzicii libertatea de a înainta în plan avînt» eliberînd-o de constrîngerea «să urmeze fiecare dintre nuanțele poeziei».

Tonul muzei Euterpe ține să prevaleze și dialogul își schimbă cursul. Dezvoltarea instrumentalismului, a simfonismului, lasă să se întrezărească orizonturi noi și în muzica dramatică. Grétry — și desigur că nu numai el — părea că le intuiește. Dar mai înainte, opera trebuia să valorifice la coeficientul adevăratului geniu arsenalul muzical de care dispunea secolul și care era încă departe de a fi fost pe deplin explorat.

Bei einer Opera muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein.²

MOZART

Ideea fusese enunțată, cu cîteva decenii înainte, poate mai brutal, dar nu mai puțin întemeiat pe convingerea efectivă în suficiența muzicii ca limbaj expresiv care nu trebuie să se convertească valorile proprii în monedă mărunta a imitației, și nu e întîmplător că o anticipa chiar Rameau — cel care puneazele teoretice ale armoniei clasice și spre care unul din mari reformatori ai muzicii franceze moderne. «Ce contează că nu se înțeleg cuvintele, esențialul e să se înțeleagă muzica mea» — cuteza să exclaima Rameau în epoca în care Metastasio instaurase supremația absolută a poeziei asupra muzicii și cînd cel mai lucrist compozitor se străduia să-i descifreze «presentimentul muzicii în poezia» (Marmontel), o schimbare de plan radicală: de la a mîna sensul și înțelesul cuvîntelor, la a da glas unor idei și sentimente — țel comun cu genurile literare — printr-un grai propriu, prin mijloace de expresie mai complexe decurgînd din înțelegerea profundă a specificului muzical. Mozart avea să pună în slujba acestei idei darul unei plasticități muzicale excepționale.

Spunînd că într-o operă poezia trebuie să fie în mod hotărît fîca ascultătoare a muzicii, Mozart nu o înlătură din dialog, ci o subordonează unui specific nou, rezultat din colaborarea celor două arte, în locul migălelor pedante pe semnificațiile mărunte ale unor cuvinte, Mozart are în vedere sensul unei fraze, al unui episod al mișcării muzicale, raportează «numărul» la întreg și se preocupă de sensul construcției în ansamblu. Melodia nu mai țîșnește din cuvinte, fie chiar în tinuta solemnă a unor «alexandrinii», ci din caractere, din situații, ca o necesitate. Corespondența lui Mozart cu tatăl său între 26 septembrie și 6 octombrie 1781, în legătură cu opera *Răpirea din Serai* la care lucra în această perioadă, cuprinde o seamă de idei — inclusiv citatul programatic de mai sus — echivalent cu o «reformă» mai substanțială și mai plină de consecințe decît oricare din cele au precedat. Iată cum îl preocupă caracterizarea lui Osmîn: «Și deoarece minia lui crește într-una (...), *Allegro assai* va fi tempo, măsură și tonalitate diferite, pentru a produce efectul optim. Căci un om, în prada unei minii atît de violente, trece peste orice regulă, măsură și hotăr. El nu se mai recunoaște. De aceea nici muzica nu trebuie să se mai recunoască». Ceea ce înseamnă în teatru liric — cum năvăla Diderot; înseamnă *dramaturgie muzicală*, înțelegere profundă a unui specific aparte menit să reunească «un bun compozitor, care înțelege teatrul... și un bun poet inteligent». (Mozart). Este idealul unui «Dichterkomponist» pe care îl va înfrunghia veacul următor.

... dass somit durch eine innige Vereinigung beider Künste jeder einzelnen Unaufrückbare mit überzeugender Klarheit ausgedrückt werde.³

R. WAGNER

În scrisoarea din februarie 1860 adresată lui Berlioz, Richard Wagner arată că pentru a cerceta condițiile unei arte în stare să inspire publicului cel mai deplin respect,

¹ «Într-o operă poezia trebuie să fie în orice caz fîca supusă a muzicii.

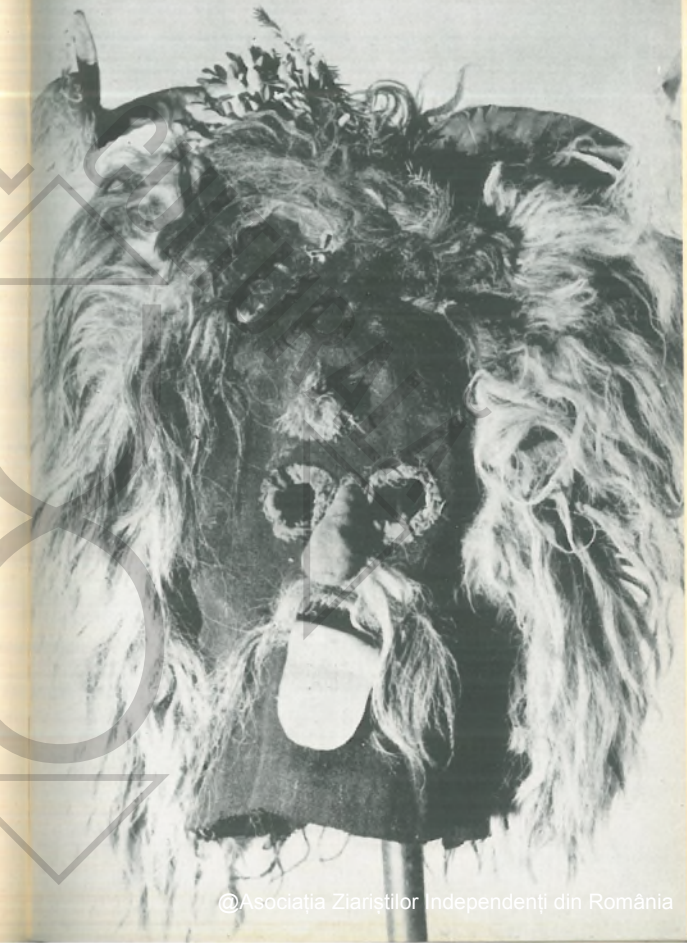
² ... deci prin aceasta o concopiere strînsă între cele două arte care singur se pot exprima cu claritate convingătoare.

și-a îndreptat atenția asupra Antichității, lăsându-se impresionat de faptul că 30.000 de greci puteau urmări cu cel mai susținut interes reprezentarea tragediilor antice. Wagner ajunge la concluzia că faptul se datora fuziunii dintre muzică și poezie. În vederea unui tel unic și că tocmai acolo unde una din aceste arte își atinge propriile limite începe și sfera de acțiune a celeilalte. «Ca atare — subliniază el — printr-o uniune intimă a ambelor arte se va exprima cu cea mai convingătoare limezime ceea ce pentru fiecare în parte ar fi inexprimabil». Este în fond ideea de bază a reformei wagneriene. Aduce în plus față de anticipările unei arte sintetice care l-au premers, ideea că această uniune nu este o simplă însumare, ci o sinteză nouă pe tărîmul unui specific aparte al universului de exprimat și al mijloacelor menite să-l exprime. Wagner ține să avertizeze că orice încercare de a reprezenta unilateral, prin mijloacele uneia dintre arte, ceea ce nu s-ar putea reprezenta decât prin intermediul ambelor, nu ar determina decât confuzie și degenerarea fiecărei arte.

Pentru Wagner domeniul specific al acestei arte sintetice este mitul — capabil să întruchieze într-o formă concretă ceea ce viața are mai adevărat uman și etern inteligibil — iar modalitatea specifică de a-l exprima — arta poetului-muzician, căreia mai târziu avea să-i adauge o a treia componentă: «Dansul, muzica și poezia sînt trei surori născute odată cu lumea». O artă de inspirație romantică, în același timp elaborată cu pasiunea nu mai puțin romantică a plămînilor de sistem. Tradiția muzicală germană — și nu numai muzicală, ci și filozofico-literară — prin Beethoven și Weber, opera italiană și «opera mare» franceză, confluențe în albia unor largi revarsări de pasiune și geniu, determină arta lui Wagner, cu sintaxa ei nouă în care «numerele» își pierd conturul contopindu-se într-un jet melodic neîntrerupt, într-un continuu flux vocal-simfonic ce împletește pe canavaua dramei o țesătură tot mai complicată de leit-motive.

Reformă dramatică sau reformă muzicală? Nu vom avea un răspuns urmărind-l pe Wagner prin labirintul său teoretic — căruia, asemenea lui Dedal, propria sa creație i-ar fi fost victimă dacă nu ar fi evadat în zbor liber dincolo de întortochețele-i ziduri. Cu toate că în *Operă și Dramă* se poematizează larg despre primatul poetului chemat să asigure dramei suportul unor idei și pasiuni adevărate (poemul — principiul masculin, arhitectul dramei; muzica — principiul feminin, tapiserul-decorator), creația wagneriană rămîne întotdeauna sub un impuls primar al gândirii muzicale: «Dramele mele sînt fapte de muzică devenite vizibile» avea să declare mai târziu, mărturisind că atunci cînd scria poemul, îl vedea în muzică. Și totuși are loc un transfer, o substituție plină de interes, pe care Nietzsche o relevă spunînd că la Wagner muzica vrea să fie ceva mai mult decît muzică. Cel care scriind *Noțtored tragediei din spiritul muzicii* vedea în atîta împăcare celor doi rivali — calm-statuarul figurativ al apolinicului și tumultul dionisiac ce se revărsa în «arta lipsită de forme a muzicii», pare să denunțe această împăcare, ca însăși «prietenia stelară» pentru Wagner, cînd îl acuză de a fi transformat muzica într-un mijloc, de-a fi fost întreaga viață comentatorul «ideii».

Mai consecventă, explicită și mai convingătoare decît scrierile teoretice, tetralogia este sinteza cuprinzătoare a unei estetici wagneriene efective. Muzică și cuvînt, cuvînt și muzică, se contopesc într-o pastă fără înțetare modelată pentru a sugera și exprima, pentru a concretiza o viziune poetică-filozofică menită anume să se constituie într-un sistem plastic de imagini muzical-dramatice. Cuvîntul este legat indisolubil de muzică, muzica de cuvînt, de imagine și idee, verbul muzicalizat prin *Sprechgesang*, muzica (aș spune «verbalizată») investită cu valori de expresie din sfera verbului (cu deosebire, dar nu numai) prin leit-motiv — pentru a exprima convingerea wagneriană într-o modalitate metaforică aparte, specifică, proprie genului de artă care e drama muzicală. «Artă a tranzițiilor și a continuității» — cum îi scria Wagner





A l'ombre d'un grand cœur.

Mathilde Wesendonck, parcă nu atât pentru a dezvălui permanența freemăului modulariu, cât pentru a sugera paralelismul cu acel flux lăuntric al vieții sufletești în necontenită mișcare și niciodată întrerupt, pe care muzica îl scoate la suprafață și îl materializează în timp și spațiu, eternizându-l.

Reformă dramatică sau reformă muzicală? Romain Rolland vorbește despre o "concepție franceză" a teatrului muzical care ține egal balanța între poezie și muzică; dacă aceasta trebuie să incline, preferabil de partea poeziei — "cette musique plus consciente et plus raisonnée" — așa cum pare să fi fost idealul lui Gluck. După Romain Rolland arta lui Wagner, în care muzica e nucleul dramei, se află la polul opus al acestui ideal. Dar aici — se cuvine să subliniem — Wagner a descoperit un domeniu propriu, exclusiv — am spune al dramei muzicale ca gen esențial diferit de teatru pur dramatic, ca și de « muzica absolută » — pe care explorându-l, l-a epuizat. Artă sintetică? ... sau artă compozitivă? ... sau ... ? Preluata ca rețetă, formula genera cel mai penibil epigonism. Wagnerism-ul nu putea fi reprodus. Pentru a fi depășit, se cerea într-un fel sau altul negat. Este un punct de plecare al opere contemporane care, în căutarea de noi formule viabile, își va orienta investigațiile nu numai în direcții multiple, ci și dincolo de orice limite până nu de mult convenite. Și genul se va dovedi proteic. Cu condiția de a depăși sentimentalismul melodramatic al unui veac apăs și a intra, cu maximă tensiune, în circuitul dezbaterii artistice a problematicei umane.

Wagner pare a întruchiipa cea mai fecundă modalitate romantică a dialogului muzicii cu literatura. Cumulul poet-muzician nu se arată a fi esențial pentru proporțiile și eficiența geniului său și, cu toate că i-a facilitat calea, cred că nu poate fi considerat cu orice preț un ideal. Precedentul Wagner a favorizat însă pe planul cel mai larg posibil în pragul epocii contemporane dialogul muzicii cu literatura, risipind rezervele literare față de genul opere, seducându-i într-un fel cu fata morgână încă foarte nebuloasă a unei arte sintetice supreme, universale, autonome. E ceea ce, printre altele, avea să-l fascineze pe autorul *Correspondențelor*, Baudelaire va fi un dintre cei dinții și mai consecvenți wagnerieni. În 1861, alături de el, salonul parizian al lui Wagner va fi frecventat de Théophile Gautier, de Champfleury, anticipând ritul de bon ton al intelectualității mai multor decenii ulterioare — pelerinajul la Bayreuth. Și nu e întâmplător că dintre toate procedeele wagneriene tocmai leit-motivul se arată de cel mai larg acces la înțelegerea literaturii. Era desigur fascinant să recunoști într-un « semnal » muzical « materializarea » cuvintului, personajului, ideii, să-l urmărești cum articulează, mereu cu un sens, în acțiune ... Leit-motivul era calul troian cu care opera cucerea Parnasul.

Un compozitor își scrie amintirile evocând cu pioasă devoțiune profilul unui scriitor. Compozitorul era Alfred Bruneau, scriitorul — Emile Zola. Volumul, având ca titlu citatul nostru, era expresia emoționantă a unei exemplare prietenii, legată într-o fecundă colaborare creatoare. *Le Réve de Zola* apărea în 1888. Autorizat să extragă un libret, Bruneau semna peste puțin timp versiunea lirică (*Opéra Comique*, 16 iunie 1891). Succesul era considerat o confirmare: oamenii de rînd, oameni ai zilei, puteau fi exponenți ai unui nou umanism pe scena lirică. Nu se împlinise încă nici un deceniu de la ultima premieră wagneriană (*Parsifal*, 1882) și opera făcea saltul ametejor din mit în contemporaneitate. Peste puțin timp, *L'Attaque du Moulin* reproducea triumful, punind temei colaborării nemijlocite dintre un romancier — nici poet și nici autor

de tragedii, ci un romancier proeminent, inițiator al unui curent nou și larg dezvoltat în viața literară — și un compozitor a cărui muzică era cuprinsă de florul anticipărilor... Nu era un fenomen izolat: în 1890 Mascagni transpunea odată cu *Cavalleria rusticana* (1884) de Giovanni Verga verisimul din literatură în muzică, iar în același an cu *L'Attaque du Moulin*, Leoncavallo clama patetic programul noului curent «liric» în prologul-manifest la *Pagliacci* (1892), operă ce relatează fapte autentice, cărora libretist-compozitor le fusese martor. Ambele mișcări erau în căutarea unei formule: verisimul găsește una de succes imediat și ancorează, folosind temperamentul, melodramaticul și exotismul, ca rezerve pentru a alimenta în continuare aplauzele publicului curcuz; într-o existență efemeră de un deceniu, școala naturalistă franceză își continuă căutările într-un dialog strâns și neîntrerupt cu mișcarea literară a vremii, sondând zone noi, pregătind fenomene mai semnificative.

Dialogul se intensifică sub semnul unor dezbateri aleorice. Zola scrie pentru Bruneau *Messidor*, operă de simbolică transparență antedatologică — aurl căutat în albia riului și aurl griului — contrapune capitalului munca) a cărei premieră pariziană în 1897 cunoaște o primire entuziastă. Succesul, reeditat pe scena mai multor teatre din provincie, este curmat de furtuna pe care Zola o sfârșește publicând la 13 ianuarie 1898 scrisoarea *'accuse*. În vîltoarea afacerii Dreyfus, Zola și Bruneau concep *L'Ourogan*, în care oceanul sălbatic devine simbolul pasiunilor dezlănțuite. La 2 februarie 1900 întreg Montmartre coboară la sala Favard să asiste la premiera *Louise* de Gustave Charpentier. Se subînțelege «roman muzical», autorul îl declară autobiografic («*Louise* reprezintă o perioadă din viața mea»); Roman Rolland considera că Charpentier a dat un excelent exemplu, chiar și teatrului, demonstrîndu-i «tragedia profundă pe care o conține viața cotidiană cea mai simplă». În 1901 are loc premiera operii *L'Ourogan*, considerată a fi capodopera lui Bruneau. Zola moare în 1902. Bruneau continuă să compună «la umbra unei inimi mari» *L'Enfant-Roi* (1905), *Nais Micoulin* și *La Foute de l'abbé Mouret* (1907)...

Dar între timp se produce evenimentul menit să pună piatra de hotar între cele două veacuri: premiera *Pelléas et Mélisande* (30 aprilie, 1902). S-a vorbit adeseori despre simbolică din *Messidor* și *L'Ourogan*, despre infiltrarea simbolului, alegoriei și mirajului fantastic în cotidianul simplu din *Louise* ca despre un fenomen premergător. Desigur că acesta nu este simbolul subtil, discret aluziv, sau chiar tulbure, ceros și enigmatic din Mallarmé, Verlaine sau Maeterlinck. Aluzia directă, semnificația încă lîmpede — ca și un anumit gust pentru antiteză violente, mai ales la verșii — erau sechele ale romantismului. Dar, chiar și prin această evenimentul care avea să marcheze începutul secolului era pregătit de precursori — în muzică și nu numai în muzică.

Sînt fenomene ale căror rădăcini coboară într-o determinare unitară, necesară. Taine avea dreptate să facă legătura între fapte, ale «Marelui Secol», în aparență disparate. Goethe, Schiller, Hegel și Beethoven, sînt principalele linii de contur ale unui fenomen unitar, determinat. Victor Hugo, Delacroix, Berlioz — de asemenea. Ceea ce cu o generație înainte părea disparat, se manifestă spre sfîrșitul veacului: tot mai unitar, afirmîndu-se activ solidar, cu atât mai mult cu cît gîndirea critică tinde să asociază fenomenele, să desvăleie corelații. Se descoperă în pictura lui Manet «realismul» și «brutalitatea» lui Zola, iar Bruneau se făcea ecoul muzical al acestei tendințe. Puțin mai tîrziu Verlaine și Mallarmé, Debussy, Monet, Renoir, Signac și Pissaro, vor fi nu o dată raportați la o tendință comună. Asemenea asocieri o dată descoperite, sînt căutate nu numai de critici, ci de creatori înșiși. Saloanele, apoi ateliere, librării, cafenele, sau redacții, devin locuri de întîlnire al unor artiști pe care genul de artă nu-i mai separă, problemele dezbătute îi leagă, generează tendințe comune. Se încheagă un larg, cuprinzător dialog al artelor, un adevărat Parnas al muzelor moderne. Sub impulsul unor ađinci prefaceri în structură, precipitate la

rîsrucea celor două veacuri, are loc o evoluție vertiginosă a formelor și modulațiilor de expresie, înălturînd vechi bariere, ridicînd altele. Un viu proces de osmoză transferă idei și formule dintr-un domeniu în altul. Artele par să se dezvolte «în bloc», tendințe dinamice care apar într-un domeniu năzuesc să se extindă, parcă verificîndu-și eficiența, asupra altor domenii, să se generalizeze adoptînd și adaptîndu-se modalități specifice fiecărui gen sau specie artistică. Izolarea artistului modern în specificul artei sale devine o limitare, receptivitatea față de fenomenele ce au loc în vecinătate, un imperativ.

În acest context dialogul muzicii cu literatura — și nu numai cu literatura — devine pasionat și pasionant. Opera cu deosebire — care întodeuna a avut de profitat de pe urma acestui dialog — va cunoaște în continuare, prin transfigurarea unor valori de conținut, ca și prin formulele noi de expresie sugerate, o perioadă de efervescență. Precedentul Bruneau, care a creat «la umbra unei inimi mari» se multiplică, tinde să se generalizeze.

«La musique est les lettres sont la face alternative, ici clarté vers l'obscur, scintillement là avec certitude, du phénomène que j'appelle l'Idée.»

MALLARMÉ

O întreagă literatură muzical-dramatică se grupează în primele două decenii ale veacului în jurul unor nuclee de simbolism literar și aceasta se arată a fi un fenomen dominant. Un asemenea «nucleu», de care sînt legate lucrări capitale din istoria operei contemporane, este teatrul lui Maurice Maeterlinck: *Pelléas și Mélisande* de Debussy, *Ariona* și *Barbă Albastră* de Paul Dukas și — pe lîngă lucrări de semnificație mai restrînsă ca opera *Monna Vanna* de Henri Février, sau muzica de scenă a lui Pierre de Bréville pentru *La Princesse Maleine* și *Sept princesses*, pe lîngă poemele simfonice inspirate din *Pelléas* de Fauré și Schönberg, am adăuga — indirect, prin întreaga filiațiune la curentul literar, la piesa lui Maeterlinck, ca și la simbolismul atavic al poeziei populare, poemul dramatic al lui Béla Balazs, pe care Bartok a compus *Cetatea prințului Barbă Albastră*.

Constituit în același timp, exprimînd aceleași tendințe diferit nuanțate pe coordonate geografice și spirituale diferite, este al doilea «nucleu», cel al teatrului lui Hugo, von Hofmannsthal, de care e legată cea mai mare și mai semnificativă parte din creația de operă, protică și prodigioasă, a lui Richard Strauss. *Elektra*, *Cavalerul Rozelor*, *Arionda la Naxos* și *Femeia fără umbră*, în primele două decenii, ulterior *Elena din Egipt* și *Arabella* (poetul nu va ajunge să o vadă pe scenă), sau «comedia mitologică veselă» *Die Liebe der Danae*, al cărui proiect, realizat de Joseph Gregor, aparține de asemenea lui Hofmannsthal, sînt expresia cea mai elocventă a fecundității unei prietenii creatoare, nedezmîntîte pe care istoria operei trebuie s-o consemneze cu toate semnificațiile ei.

În sfîrșit, s-ar putea vorbi de un al treilea «nucleu», nu mai puțin semnificativ, vîndînd tendințe înrudite, deși cu alte rădăcini — operele tîrzii ale lui Rimski Korsakov și anume *Koscei nemuritorul*, *Legenda orașului nevîdzut* Kitej și *Cocoșul de aur*.

Enumerarea ne dă proporțiile unui fenomen care nu poate fi trecut cu vederea, se înbie unei interpretări. Aforismul lui Mallarmé, prin ecourile sale hegeliene, nu pare a sugera o explicație? Direct, sau prin diferite filtre — care puteau fi un *Curs* de

1 «Muzica și literatura sînt fața alternativă, aici lărgită spre obscur, scîlpind colo cu certitudine, a fenomenului pe care l-aș numi Idee.»

Estetică (1844) de Th. Jouffroy, întemeiat pe înțelegerea artei ca simbol, sau *Filozofia artei* (1866) de H. Taine, în care idealismul hegelian se infiltrasă adnc — mișcarea poetică avea să asimileze elemente ale esteticii frumuseții ca «aparență sensibilă a ideii» (citește: «cunoașterea omenească» spune Lenin, pentru Hegel ideea fiind adevărul obiectiv, coincidența gândirii cu obiectul), ca și teoria formei simbolice a artei, a simbolului ca «Vorkunst» (precursor al artei). Prin Hegel esteticienii descoperă în simbol raportul de imanență între idee și imagine, sens și expresie, înțeleg ambiguitatea care decurge din multiplele sensuri ce i se pot atribui și care dau echivocul expresiei, caracterul enigmatic, misterios, al pătrunderii pe această cale în esența fenomenelor. Și tocmai aici are loc confluența cu un alt curent de gândire estetică, de sursă schopenhaueriană, care consideră muzica, asemenea ideilor, obiectivă, nemijlocită a acestei esențe. Teoretic, cadrul în care literatura simbolizată și muzica trebuiau să se întâlnească inevitabil, era creat. Practic, aceasta avea să se manifeste printr-o seamă de fenomene specifice.

«Muzicalizarea» poeziei și «literaturizarea» muzicii sînt faza alternativă a procesului de interpenetrare a unor valori specifice uneia sau alteia din cele două arte, pe tărîmul comun «où l'Indécis au Précis se joint». Manifest în *Art poétique* de Verlaine, aforism în *La musique et les lettres* de Mallarmé, teoretic-speculativ într-un *Traité du Verbe* (1886) de René Ghill, unul dintre cei care au elaborat cadrul și teoria curentului, autor al unei *Instrumentation verbale* ce extinde corespondențele rimbaudiene pînă la o întreită corelație sonor-auditivă, vizuală, afectivă (r + u = aur = seriile de trompete, clarinete, flaute, picole = tandrețe, dragoste) acest proces a circumscris domeniul sugestiei și aluziei, al imprecisului și nedeterminatului, al echivocului care aureolează imaginea și îi dă aparențe enigmatice, ca un adevărat pămînt al făgăduinței pentru poezie și muzică, deopotrivă epuizată în arșita romantismului.

Noile mijloace de care dispune acum muzica tind aici spre o artă de rafinament sonor, capabilă de nuanțări din ce în ce mai diferențiate: «Pas la Couleur, rien que la Nuance!» Se leagă un dialog cordial, vădînd tendința fiecărei «ars poetice» de a ieși una în împănarea celeilalte, parcă cînd din ceea ce pare a fi specificul propriu: «De la musique avant toute chose», cere Verlaine poeziei, «chanter quand cela vaut la peine», pretinde Debussy teatrului muzical. Pentru ca treptat consensul interlocutorilor să fie pe deplin: «Plus vague et plus soluble dans l'air» va spune poetul, și Debussy îl va prefera tocmai în măsura în care «disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien». Căci pentru compozitor «la musique commence où la parole est impuissante à exprimer». Impuls sub care se dezvoltă la extrem coloristica armoniei și orchestrației, se sondează noi valori plastice în limbajul melodic, prin înnoirea intonației, ca și prin reevaluarea unor vechi concepții lineare într-o artă a arabsului melodic, în neomodalisul francez, în reînnoirea gândirii polifonice în muzica germană.

Noul «vocabular» elaborat își confirmă eficiența. Continuînd să rămînă o artă a sugestiei, a vagului și inefabilului, muzica lui Debussy aruncă flor de viață pe chipurile palide ale dramei lui Maeterlinck, le transmite seva emotivității autentice, aduce transparență în ceea ce tîndea spre obscuritate ermetică, materializează sonor simboluri, ecouri și rezonanțe verbale ce par să se piardă în haosul arid al abstracțiunii. Fîntîna și inelul din *Pelléas*, antiteză tenebre-lumină din *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas, sînt simboluri ce devin prin muzică «prezențe» plastice mai puțin enigmatice decît în dramele lui Maeterlinck. Simbolismului lui Hofmannsthal, mai decorativ, mai puțin enigmatic, mai frust și mai plin de o anumită voluptate a vieții, muzica lui Richard Strauss îi dă trucidare, prîndu-l spre violența naturalistă din *Elektra*, spre sentimentalismul, ironia și umorul vecin cu trivialitatea în compozitul baroc din *Cavalerul Rozelor*, în bizara mixtură de serio și buffa din *Adriana la Noxas*.

«Vous n'êtes qu'un littérateur ou un peintre...» avea să exclame odată Ravel. Prietenii artistice ale lui Debussy par să nu-l dezmină. Pierre Louys, poet și romanier legat de Gide și Valéry, frecventîndu-l pe Mallarmé și Hérédia, a avut un rol hotărîtor în formatarea literară a compozitorului, Jean de Tinan, prietenul lor comun, care întruchipase fulgerător într-un dandism și estetism tîneri generații de la sfîrșitul secolului, simbolizînd de proveniență americană Stuart Merrill și Francis Viéla-Griffin, eseistul, romanțierul și pictorul Jacques-Emile Blanche, elev al lui Mallarmé, legat apoi de Maupassant și Degas, pictorul și scriitorul Whistler, domînd în viața mondenă londoneză cu excentricitate și spirit caustic, sînt dețea din figurile care evocă cercul larg al prietenilor debussyste. În mijlocul lor, Debussy a rămas muzicianul explorator al unui nou univers sonor, principalul interlocutor în dialogul fecund al muzicii cu literatura în pragul noului secol.

Și totuși, *Pelléas* nu era un început. Încheia în evanescența unui multicolor și glorios apus de seară, o epocă. Clamată patetic cu un voca înalt — «Ce siècle avait deux ans», — epoca se stîngă într-o aparență tîhnă crepusculară, distîndul cu rafinament extrem ultimele esențe din mîna romantică. În seara premierei lui *Pelléas* ecul exclamației hugoliene străbătea sala Favart ca un suspin. Noul secol avea și el doi ani. Cine va să-l anunțe patetic?

Il nous faut de la musique à l'emporte-pièce!

JEAN COTEAU

Cuvintele sunau aspru, incisiv. Valul iluziilor estetizante «fin de siècle» se destrămă... De pe chipul suavei Europe se pare că s'ar fi scutit brutal difamantul Pierrot-Louys: «un adevărat extaz al urîșeniei» avea să scrie un critic american prezent la 16 octombrie 1912 în «Choralissimo» din Berlin, denunțînd: «Criminalul se cheamă Schönberg... cel mai barbar dintre toți compozitorii» — și, după *Petruska* reinnoită la paroxsim, stîhia ritmului agresiv, a sonorităților «barbare» din *Le Sacre du printemps*, de la a cărei premieră în seara de 28 mai 1913, Igor Strawinski fugea neuraștenizat pe străzile Parisului, cu obsesia scandalului ce izbucnise în sala Teatrului Champs-Élysées.

lata punctul de plecare al unei «estetice a scandalului» care în anii de după primul război avea să exprime disprețul tinerii generații față de orice convenție, față de orice conformism în artă. Într-un volum semnificativ intitulat *Copil rău al muzicii* («Bad Boy of Music», 1945), compozitorul american George Antheil descrie cu un lux amuzant de amănunte, odată cu propriul său debut, Parisul acestor ani tulburi dar plini de animație, trăind intens febra nerăbdătoare spre încă nu-se-știe-ce și nu-se-știe-cum tîrmuri noi în artă. În seara de 4 octombrie 1923, concertul lui Antheil la Théâtre des Champs-Élysées declanșase un scandal infernal: «Oamenii se băteau înaintînd, strîgînd, tapînd, urînd», dar «mă simteam în elementul meu» mărturisește Antheil, asigurat că la nevoie, «puteam să-mi croiesc oricum drum grație pistoliului meu» (!!!) Printre cei care-l aplaudau cu furie frenetică — Erik Satie și Darius Milhaud — în timp ce «dătea persoane de la balcon smulșură scaunele pentru a le arunca asupra orchestrei, alții încă și se arăstă un mare număr de suprarăiști, oameni sus-puși în societate și polii poeziei, de toate felurile». Pentru ca să se conchidă: «A fi

¹ Nu trebuie muzică fără menajamente.

defăimat la Paris, înseamnă a deveni celebru. Picasso n-ar fi devenit niciodată celebru (oare) la Paris dacă n-ar fi fost mai întâi defăimat; același lucru pentru Strawinski. Fenomenul, general în literatură și artele plastice, în muzică și în arta spectacolului, este explicat de François Fosca « prin relaxarea morală, consecință a instabilității financiare și sociale de după război » stimulând la artiști « tendința spre supracitație și exces ». (*La Peinture en France depuis trente ans* — Milieu du Monde, 1948). În timp ce Paul Landormy consideră că « războiul dezvoltase hotărârea, gustul acțiunii rapide și de cele mai multe ori improvizate », făcând « din îndrăzneală, din temeritate chiar, o virtute, — din forță, energie, brutalitate chiar, o necesitate », aruncând pe ultimul plan al conștiinței « orice fel de gingășii, delicateți, scrupule », ceea ce explică faptul că « în toate țările lumii, opera de artă imită acțiunea războinică », avînd « o înfățișare vioale, promptă, hotărâtă, îndrăzneală ». . . . (*La musique française après Debussy, Gallimard, 1943*). Oricum, condiționat structural, acesta este cadrul în care se înscrie una dintre perioadele cele mai fecunde din istoria simbolizării artelor. Cadrul disparat, căci ceea ce de cele mai multe ori încheagă grupări artistice, unei efemere, consumîndu-se odată cu lansarea unicului lor manifest, sînt mai puțin tendințe estetice-unitare, net cristalizate, cît solidaritatea în fronda, neconformismul larg gestulat, neastîmpărul inovator, violența unui spirit incisiv și expansiv prin spontaneitatea cea mai prodigioasă.

Châtelet, 18 mai 1917: parizienii asistau la *Parade* — « balet realist » de Erik Satie, scenariul de Jean Cocteau, decoruri de Picasso. Spectacol-manifest prezentat în plin război de « baletete reale » sub egida unui Villon modern, convalescent după trepanație. E vorba de Guillaume Apollinaire, poetul care în *Les Peintres cubistes* (1913) cerea o pictură « din elemente împrumutate nu realități vizuale, ci în întregime create de artist și înzestrate de el cu o puternică realitate » și care scriind *fașa Les Mamelles de Tirésias*, proclama încă o dată libertatea absolută a creatorului și manifesta împotriva pretenției teatrului în « trompe-l'œil » de a reproduce viața care a de neimitat, argumentînd aforistic: « Cînd omul a vînt să imite mersul, a creat roata care nu seamănă de loc cu un picior ». Ceea ce oricîrui teoretician serios putea să-i apară în cel mai bun caz ca o simplă butadă, că și muzica lui Satie din *Parade*. Și totuși o epocă dintre cele mai fecunde în muzica franceză era anunțată și pregătită tocmai prin asemenea « butade aforistice » ce scăpau într-o farsă ca *Les Mamelles de Tirésias* (scrisă în 1903, revizuită în 1916, cînd Apollinaire îi adaugă prologul-manifest al directorului de teatru; François Poulenc va compune pe acest text opera sa abia trei decenii mai tîrziu), se defăntau agresiv și paradoxal în *Le Coq et l'Arlequin* (1918) în care Cocteau clama « *Vive le Coq !* » (spiritul francez), « *A bas l'Arlequin !* » (eclecticism), cristalizau cu inevitabile impurități în seria de lucrări colective ale celor șase (*Album de Six, Le bœuf sur le toit și Les Mariés de la Tour Eiffel* — ultimele semnate de Cocteau ca scenarist) în care fronda, scandalul, ostentația, păreau a fi mai interesante și mai responsabile în comun. Nici cel șose, nici gruparea Jeune France ceva mai tîrziu, nu se vor constitui, cum poate ar fi fost de așteptat, într-un curent artistic unitar. O mișcare ce pornea de la premisa libertății absolute a creatorului trebuia să fie în fond ostilă oricărei aleneări conformiste care ar renega individualitatea artistului. Grupările aveau să aibă un caracter spontan, de circumstanță, tendințele comune pulverizîndu-se într-o mulțime de formule individualizate la extrem. Și acesta nu era un fenomen pur francez.

În aceeași perioadă, reușit de un protest comun împotriva războiului, artiștii din neenumărate țări, în exil elvețian, reproduc fenomenul care, cel puțin pe plan muzical, pare a se manifesta la un climat mai temperat, nu însă mai puțin radical. În 1916 cabinetul Voltaire din Zürich reunea alături de pictorul-grafician și poetul-eseist Hans Arp și de Tristan Tzara, inițiatori ai *dadaismului*, un muzician ca Busoni

(autorul *Șchite pentru o nouă estetică muzicală* primise replica lui Hans Pfitzner, prin brousa care de loc întîmplător se intitulă *Prolog futurist*, iar opera *Arlechino* pe care o compunea în acest timp, după *Petrushka* de Strawinski și *Pierrot* de Schönberg, releva o obsesie tematică comună muzicii și picturii cubiste). În timp ce chiar în vecinătatea unei artișt efervescente Strawinski compunea pe malurile lacului Lemana *Povestea soldatului* « citită, jucată și dansată » pe textul lui C. F. Ramuz, un remarcabil scriitor elvețian de limbă franceză, iar austriacul Ernst Kurth edita la Berna *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, care nu era numai o « introducere în stilul și tehnica polifoniei melodice a lui Bach », ci întemeia linearismul școlilor moderne din anii ce vor urma războiului. Aceiași « pulverizare », chiar și la « noua școală vieneză » în fața de tatonare a « stilului liber » înainte de alinierea adepților ei la conformismul riguros al serialismului.

O muzică « fără menajamente » — nu se va menaja nici pe sine ca artă, manifestîndu-se cu întreaga simptomatologie a unui organism viu, cuprins, în faza căderii, de febra unei diferențieri extreme. Muzica se înnoia și își etala nouitatea cu mîndria ostentativă și nănsalantă a unui adolescent orgolios. Cînd în toamna lui 1923 *La Brebis Egorée* de Darius Milhaud pe textul lui Francis Jammes se reprezenta pentru a treia oară la Opéra Comique, provocînd în sala tumult și izbucniri violente, Albert Wolff care dirija spectacolul, se întorcea spre public să exclaimă, solidar cu compozitorul: « Dacă nu vă place, reveniți mîine, se joacă Mignon ».

O muzică « fără menajamente » ca un strigăt de protest față de iluziile unui mod de viață falimentar, față de orice iluzii, cultivînd valori dinamice, de mișcare și acțiune, nu lipsită de durități, explorînd zone noi ale spiritualității umane într-o deplin sincronizată solidaritate cu mișcarea literară a vremii, Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Francis Jammes, Paul Claudel, Paul Valéry, semnăză împreună cu Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, spectacole care marchează în Franța o întreagă perioadă din istoria genului muzical-dramatic. Colaborarea lui Igor Strawinski cu Jean Cocteau, la *Oedipus-Rex*, inscrie o dată însemnată în muzica contemporană. În același timp, în Germania, revista *Sturm*, bastionul publicistic al expresionismului internațional, adăpostește concertele unor compozitori italieni, francezi și germani organizați de revista *Melos* al cărui redactor-șef este Hermann Scherchen; debutul « liric » al lui Hindemith cu *Mörder Hoffnung der Frauen* (1924) pleacă de la dramaturgia stranie și fantastică a expresionistului Oskar Kokoschka; în timp ce Alban Berg găsește pentru *Wozzeck* în fragmentele dramatice ale lui Georg Büchner — talent viguros, meteoric și anticipativ la începutul secolului al XX-lea — un material literar capabil de o profundă rezonanță cu actualitatea, recurge pentru a doua oară, *Lulu*, la cele două drame ale lui Frank Wedekind, *Erdsgeist* și *Die Büchse der Pandora* considerate fenomene precursore ale dramaturgiei expresioniste.

O muzică « fără menajamente » . . . Poate tocmai de aceea s-a putut vorbi despre « criza operii » în primele trei decenii ale veacului, perioadă în care s-a scris mai mult teatru muzical decît orînd, perioadă în care genul și-a deschis o albă mai largă, mai adîncă și cuprinzătoare ca orînd. Era, în fond, criza unei anumite formule de operă — mai degrabă Bellini sau Donizetti, decît Mozart, *Trubadurul* și *Traviata* decît *Otello* și *Falstaff*, Delibes sau Mascagni, decît Wagner și Mussorgski — a cărei popularitate ușor cucerită a făcut să fie identificată atît de exclusiv cu genul însuși.

Nu tot ce s-a creat în această perioadă eferescentă e de valoare și semnificația unei capodopere ca *Wozzeck*. Dar tot ce s-a realizat în acești ani a contribuit să afirme necesitatea, de-acum înainte ineluctabilă, a prezenței efective a creatorului și a creației muzical-dramatice în actualitatea literară, ca o condiție a viabilității și eficienței artistice a genului. Celor care citeșc proza lui Proust, Kafka, Th. Mann sau Solovov, poezia lui Valéry, Maiakovski, T. S. Eliot, Argeșzi, sau Pasolini, teatrul lui Giraudoux și O'Neill,

Brecht și Sartre, Eugen Ionescu și Dürrenmatt, nu le mai poți oferi o literatură libretistică diluată, cu certificat de pauperitate în numele « cerințelor specifice ale genului », după cum nu le mai poți oferi formulele dramaturgice ca suport unor formule muzicodramatice nu mai puțin desuete când se ambiționează să reînvie melodrama, « grand opéra », opera istorică, sau genul buf, pe căile mult prea bătoare ale secolului apăs, făcând abstracție de tot ce i-ar putea infuza genului nou, diferențiat și subtil ca gândire, dramaturgia modernă. Deci opera, dar ... « fără menajamente ».

Animus și Anima
PAUL CLAUDEL

Ca o eternă pendulare ... *Anima* are multe de spus, însă e mută și *Animus* e cel care exprimă în locul ei. Dar cu timpul *Animus* cade în admirația propriei sale elocințe și continuă să vorbească, epuizând conținutul, până când ajunge să-și dea seama de propria goliciune. Și atunci se reîntoarce spre *Anima* ca să-i asculte iarăși dintecul ... Ca o eternă pendulare ...

În pofida formulei tulburător de moderne în 1925, Wozzeck mai păstra un puternic fior romantic, prezent în exaltarea extremă a expresiei afective, în melancolia dezolantă a celor mai multe pagini, în pateticul exclamației « Wir arme Leut ! Wir arme Leut ! »¹ insistent subliniată prin funcția aproape leitmotivică pe care i-o atribuia Alban Berg. Dar expresionismul nu este care o sechelă romantică în arta secolului modern ? ... La același pol — monodrama lui Schönberg, *Erwartung* pe un text de Maria Pappenheim și nu într-o mai mică măsură *Salomea* de Richard Strauss și Oskar Wilde, *Elektra* lui Hugo von Hofmannsthal în versiunea muzicodramatică a celuiiași Richard Strauss. Gigantismul orchestral, încordarea expresiei sonore de o vehemență nemiințită în operă, merg aici mână în mână cu o preocupare prin diferențiat, subtilă și plină de sens, pentru sondajul psihologic, o adevărată « psicanaliză muzicală » servită de un mare și mereu rafinat meșteșug compozitistic, care ar putea fi echivalată cu cea ce în tehnica romanului au introdus un Proust, Joyce ori Kafka ... materializarea sonoră a celor mai obscure impulsuri sufletești. Fără de violență melodramatică a verismului, deosebiră este esențial calitativă, concepție, problematică și mijloace, incomparabil mai evoluate. *Juchotzki* (1916) după Dostoievski, de S. Prokofiev, s-ar putea situa în același cadru, în timp ce *Ingerul de foc* (1919), după o nouă de V. Briusov, de același compozitor, în grandioasa confruntare a lumii cu tenebrele, lasă mai mult răgaz liricii, romanticii afectelor. În sfârșit, cam din aceeași « generație » și nu numai cu un corectiv temperamental, ci și cu diferența unor năzuinți estetice specifice — *Fedra* (1915), după d'Annunzio de Ildebrando Pizzetti, cu un anumit retorism ce reflectă o calitate a prototipului literar, sau *Penelope* (1913) de Gabriel Fauré (textul de R. Fauchois), cu turnurile melodice și armonice ale stilului său modal revărsat în tipare wagneriene, năzduind însă spre o frumusețe a reținerii, a echilibrului în expresie care fără a diminua ardora pasiunii, se afirmă aici ca o calitate a spiritului francez ...

Cu toate că pe această linie de dezvoltare primul impuls și nota dominantă par a fi fost date de « opere » în care extrema încordare a discursului muzical și tensiunea dramatică dusă uneori până la limite sînt aproape permanente (*Erwartung* și *Wozzeck*, dar nu într-o mai mică măsură *Salomea* și mai ales *Elektra* care le precede), în continuare se poate constata o tendință mai mult sau mai puțin pronunțată spre un fel de limpezime, preocuparea pentru « dozarea » contrastelor: episoadele de mai mare transparență

sonoră, de un anumit lirism, renașcând în propria lor cenușă, își redobândesc din drepturi. Deja în actual al III-lea din Wozzeck, a cincea variație din prima scenă (*Invenție* pe o temă cu 7 variațiuni — dintecul Mariei despre copilul orfan, în fa major) dezvăluie resursele dramatice ale contrastului frapant pe care îl generează apariția unei scilipiri tonale în tenebrele încordării atonalismului până aici de consecvent. Era poate o revelație și o anticipare. Și nu numai pentru cadrul limitat al unei școli vieneze. *Lady Macbeth din departamentul Mzensk* (1934, în noua versiune *Ekatierina Izmailovna*) de Sostakovici lasă un loc important romanticii lirice, vizind în unele scene dramatice un verism mai evoluat, pentru a reveni în excelentă șostakovicienele interludii la vibrante și strălucitoare accente de patos și efuziuni neoromantice caracteristice celor mai prețioase pagini simfonice ale compozitorului sovietic. *Matka* (1930) de Alois Haba tatona înmărea unei romantici de dragoste — Insuși compozitorul, încercând o situare diferențiată a opului său, se referă la *Traviata*, *Tristan și Izolda*, *Carmen* — în cele din urmă congelată în masa informă a unei rigori de sistem prin atematism și sferturi de ton, care încetusează orice zbior liric. În *Peer Gynt* (1938), Werner Egk încearcă o sinteză a unor elemente atât de disparate ca ritmica incisivă, jazzul, armonia încordată a disonanțelor aspre, polifonia elaborată, alături de episoade cu ecouri de operă și melodramă. În stilul compozit al acestei opere interesante, romantica sentimentelor, a expresiei muzicale, își confirmă posibilitatea reînnoirii efectului dramatic. Una dintre cele mai interesante experiențe « lirice » o va realiza Luigi Dallapiccola, pornind de la romanul lui Antoine de Saint-Exupéry în *Volă din noapte* (1937—1939), cu sugestive contraste dramatice realizate prin opoziția și alternarea limbajului muzical tonal și serial. Consecvent serială și totuși de o transparență care face expresia muzicală să nu apară « estufată » ca la precursorii săi vienezi, următoarea operă a lui Dallapiccola, *Il Prigioniero* (1944—1949) după *La Torture* din *L'Esperance* de Villiers de l'Isle-Adam și *Uenspiegel* de Coster, vâdind năzuința înnoirii expresiei muzicodramatice prin abordarea nu numai a unei tehnici noi, ci și a problematici generase, vibrant umane și cu evidente rezonanțe în actualitate, dezvăluie profilul unui compozitor de o mare cultură umanistă, ce pare să anticipeze — ca și Luigi Nono — tipul modern al dramaturgului muzical. Romantic prin suflul epic și fiorul lirismului său specific apare Prokofiev în fresca muzicodramatică *Război și Pace* (1946). În timp ce Benjamin Britten revine cu *Peter Grimes* (1945, după poemul *The Borough* de George Crabbe) la o formulă de compromis între operă romantică trzie, melodramă veristă și teatrul muzical modern, evoluind treptat cu Albert Herring (1947, transpunere engleză a nucei lui Maupassant, *Le Rosier* de Madame Husson), Billy Budd (1951, romanul lui Herman Melville, publicat postum în 1924) și *Visul unei nopți de vară* (după Shakespeare) spre un stil personal, care i-a asigurat popularitatea, fiind compozitorul modern de operă cel mai des reprezentat pe scenele lumii.

La capătul acestei linii — pe care aș numi-o a romanticii moderne — trei momente semnificative: *La voix humaine* — piesa lui Jean Cocteau creată pe scena Comediei Franceze în 1932, în interpretarea admirabilă a actriței Berthe Boyv, e reprodusă la 6 februarie 1959 pe scena Operei Comice din Paris în versiunea muzicodramatică a lui Francis Poulenc, regia și decorurile lui Cocteau, interpretarea excelentă a cântăreței Denise Duval — reabilitată cu finețe, bun gust și subtilă analiză psihologică, genul melodramei în muzica modernă. Legătura cu prototipul literar va apare atât de organică încât Cocteau avea să exclame: « Scumpul meu Francis, tu ai fixat odată pentru totdeauna, modul de a spune textul meu ». *Pasiunea greacă* (1958) de Bohuslav Martinu, după romanul scriitorului grec Nikos Kazantzakis resuscitat, în cadrul unor episoade de viață contemporană, suflul marilor pasiuni ale tragediei antice, aducând în desfășurarea muzicodramatică blocuri mari, de sonoritate corală, alternativ cu drama și lirismul unor caractere nete. O acțiune mereu plină de interes, de emoție, într-o

¹ « Noi cei săraci ! »

ambianță muzicală modală de remarcabilă unitate stilistică, modurilor bizantine compozitorul insufindu-le o viață nouă, strălucire și rezonanță modernă. În sfârșit, *Moise și Aron* de Schönberg — compusă între 1930—1932, neterminată, audiată abia în 1954 și reprezentată în 1957 la Zürich — operă postumă pe care Strawinski o considera « întreaga în pofida faptului că este neterminată, asemenea unor nuvele de Kafka, al căror sens lăuntric face imposibilă orice terminare ». Avem aici prototipul unei dramaturgii specifice. E puțin să spui că — asemenea multor compozitori moderni de la Charpentier, Busoni, la Hindemith, Werner Egk, Carl Orff, Malpiero — Schönberg își scrie singur libretul. Compozitorul gândește, concepe și se exprimă în adevărate « entități muzical-dramatice ». Asemenea « entități alcătuiesc simbulrele dramaturgic, sînt la baza conflictului care în *Moise și Aron* contrapune inexprimabilul — exprimabilului, concepția — expresiei, gîndirea — realizării, conținutul — formei, voința — iubirii, etc., etc., — contradicții imanente existenței. Concretizarea acestora în conflict care contrapune pe *Moise* — gîndirea, legea, abstracțiunea spiritului, voința — fratelui său *Aron*, întru toate termen antagonic, nu este întru altă măsură decât cîntă nicodată, vorbește (Sprechgesang), în timp ce paritarea lui *Aron*, cel ce exprimă, concretizează țelul abstract spre a realiza ceea ce *Moise* gîndește, contrastează prin cantabilitate (bineînțeles că nu italiană). Contrast, muzică-dramatic pe care Schönberg îl impune subliniat din al doilea tablou, concepdnd alung « duet » care contrapune, alternativ și simultan, cantilena lui *Aron*, declamăția lui *Moise*. Contrastul se amplifică pînă la a deveni întru chiparea dualismului tragic care pare a fi sfîșiat conștiința și personalitatea artistului modern Schönberg. Dualism tragic, deoarece compozitorul nu întrezărea decît soluția evadării spirituale în neantul în care domnesc legile gîndirii pure, implicit în negarea concretului uman, social. Soluție absurdă prin excluderea unui termen al contradicției, metalizată prin neputința de a opera sinteză, imposibilă — ceea ce explică de ce Schönberg nu a putut termina opera. Textul actului al III-lea, publicat ca un adaus la partitura, nu rezolvă cu nimic drama muzicală care se încheie cu sfîșietoarea izbucnire a lui *Moise* după ce sfarmă « tablele legilor »: « O Wort, du Wort, das mir fehlt ! ».

Adevărată operă filozofică modernă, dincolo de limitarea la care se constrînge prin neputința unei soluții dialectice a conflictului, de o rară plasticitate și profunzime a imaginilor menite să concretizeze gîndirea, *Moise și Aron* impune un mod de a face literatură muzical-dramatică și nu o simplă « literaturizare » — protestată de un anumit hedonism muzical ce se cutremură la « invazia » gîndirii filozofice și literare în « înfabulul » artei sonore. E vorba aici de o categorie aparte, specifică, în care cuplul bătrînului Saint-Evremond, « poetul și muzicianul, la fel de stîngerși unui din celălalt » se prefacă calitativ, într-o unitate creatoare organică, într-o convergență sinergică spre țelul unic.

La celălalt pol — o seamă de lucrări care tind să revină la o concepție asupra artei muzicale anterioară romantismului. « *Animus et Anima* » . . . Tendința spre a o « artă obiectivă », spre un nou clasicism, se cristalizează manifest și teoretic tot pe la începutul deceniului al treilea, Scrisoarea lui Busoni, adresată lui Paul Bekker și semnificativ intitulată « *Junge Klassizität* », cerea repunerea în drepturi a melodiei pentru o nouă orientare polifonică a muzicii. Busoni — care avea să-l dedice lui Jakob Wassermann

¹ Schönberg sublinia într-o scrisoare: « *Moise* al meu seamănă cu cel al lui Michelangelo. Nicidcum nu este uman. »

culegerea de articole teoretice reunite sub titlul « *Von der Einheit der Musik* » — pleda pentru o reîntoarcere la Bach; Ernst Kurth publica « *Bazele contrapunctului linear* »; cei șase în Franța preconizau aceeași « reîntoarcere » la Bach, la arta lui Rameau și Haydn, iar Jean Cocteau, mereu și neobosit animator, publica a doua sa lucrare consacrată muzicii-manifest, intitulată în sensul noii tendințe *Rappel à l'ordre*. Pe tărîmul creației apar lucrări ce reflectă clar aceste tendințe. *Socrate* (1918) de Erik Satie este aproape un manifest antiromantic, promovînd forme primare de muzică polifonică, tonalismul și expresia cea mai despuată¹, pentru a provoca aceeași impresie de ostentativă « reîntoarcere la trecut ca și desenele « îngriște », din aceeași perioadă, ale lui Picasso. *Der Doktor Faust* (1925) de Ferruccio Busoni după vechea piesă pentru marionete, apare ca o concretizare a teoriilor compozitorului, subliniind încă o dată în prefață prin afirmarea cerinței de a se reveni la « muzica absolută » în operă.

Depășind expresionismul avangardist al primelor sale opere, Paul Hindemith afirmă tendințe « clasice » în opera *Cordillac* (1926). În timp ce dramaturg libretul — de Ferdinand Lion, după o năvelă de E.T.A. Hoffmann — e construit într-un stil romantic-verist, muzica-ouvertură și 18 « numere », în forme concertante și cu un limbaj polifonic dens — pare să se dezvolte paralel, independent de dramă, sincronizarea unor episoade lăsînd impresia că este cu totul întîmplătoare. Această « divergență » între faptul dramatic și faptul muzical, ultimul dezvoltîndu-se tot mai mult sub imperiul unei logici constructive, instrumental-concertante, devine un procedeu dominant în următoarele opere ale lui Hindemith, cu deosebire în *Moths der Mahler* (1934) și în *Die Harmonie der Welt* (1951), pe care de cele mai multe ori muzicologia îl constată. Îl inventariază sub eticheta de neoclasicism, dar nu-l lămurește semnificația și eficacitatea muzical-dramatică. Spre deosebire de ceea ce se întîmplă la Händel sau la Mozart, în opera cărora construcția muzicală cea mai elaborată se dezvoltă într-o permanentă legătură cu drama, cu faptul dramatic, la Hindemith are loc o « emancipare » de acest fapt. E poate o formă a protestului împotriva abuzului de patos, de expresie debordantă — proprii artei romantice și continuatorilor ei expresionisti — cu altă mîl ostentativă cu dt muzicalmente se înalță pe fondul unor acțiuni și caracterelor ce par să se preteze tocmai la un asemenea patos al expresiei (vezi acțiunile și profilul eroului central din *Matthias Pictorius*).

Același tendințe în opera-atorului *Oedipus Rex* (1928) de Strawinski. Ostentație premeditată din clipa în care compozitorul cere amanisul Jean Danielou să traducă libretul lui Cocteau în latină — limbă « pietrificată », de o « sonoritate moartă », devină « monumentală și imunităz împotriva oricărei trivializări », avea să spună Strawinski mărturisind dorința de a scăpa de influența textului într-o tragedie care prin caracterul static și imobilitatea personajelor, trebuia să-l servească drept pretext și piedestal construcției muzicale.

« Omul ! Omul ! Omul ! Omul ! mai puternic decît destinul ! »

GEORGE ENESCU

Oedip — capodoperă enesciană, își dezvăluie în acest context cu și mai mult strălucire cîteva din multiple semnificații. Muzicologul francez René Dumesnil scrie : « O operă care e fără măsură comună cu oricare altă, o muzică ce scapă oricăror influențe, se eliberează de orice reguli și totuși nu pare a contraria gustul, un echilibru admirabil, o noblete și o grandoare care se menține fără a slăbi, dar și fără a obosi auditoriul — o operă magnifică ». . . (*La Musique en France entre les deux guerres* — « *Milieu du Monde* » — 1946, p. 144). Și totuși *Oedip* (1936) cu multe din rădăcinile sale în pămîntul natal — și poate tocmai de aceea greu pentru un muzicolog francez

să-i deslușească zonele de germinație — în mijlocul unei perioade atât de frământate, pune probleme și impune soluții, care o fac să nu apară totuși ca un monument izolat în peisajul panoramic al opereii contemporane.

Tudor Vianu în *Studii de literatură universală și comparată*, vorbind despre receptarea influențelor antice în Renaștere, pune problema studierii acestor influențe « în întreaga cultură modernă », « ca evenimente ale lumii moderne » (cap. *Renaștere și Antichitate*, p. 38, ed. II-a). Un studiu al Antichității în operă se împlinește muzicologic tocmai în sensul stabilirii « relațiilor genetice », a procesului specific de « receptare » a influențelor antice « ca evenimente ale lumii moderne ». Ceea ce poate fi revelator, dezvăluind viziunea despre lume a compozitorului, « aliația ideologică » — cum spune Tudor Vianu — pe care concepția sa a căutat-o în mit. În același timp revelator ca o modalitate posibilă și interesantă la extrem a dialogului muzicii cu literatura în operă în general, în opera contemporană în special.

Dacă *Elektra* (1909) de Richard Strauss — marcând începutul fecundei sale colaborări cu Hugo von Hofmannsthal — « receptează » tramele tragediei lui Sofocle, pentru a urzi în spirit expresionist o dramă a violenței, de o continuă progresie sonoră în expresia ororilor ce se nasc dintr-o adevărată perversiune a răzbunării, *Pénélope* (1907—1913) de Gabriel Fauré reflectă un ideal de frumusețe tihnită, de grație, vigoare și echilibru, afirmându-l încă posibil în pragul unei epoci care se anunță furtunoasă, iconoclastă, *Antigona* (1927) — adaptare liberă după Sofocle de Jean Cocteau — se situează între aceste două extreme, muzica lui Honegger încercând să se obiectivizeze intr-un ton epic, dominat de o ritmică variată și pregnantă, în fața căreia melodia, de cele mai multe ori, cedează. Este mai mult o reconstituire sonoră a inițială muzică de scenă pentru textul lui Cocteau realizat în 1923 de Charles Dullin la « l'Atelier », ceea ce, bineînțeles, avea să influențeze construcția muzical-dramatică a partiturii opereii. Peste două decenii și mai bine (1949), Carl Orff relunge *Antigona* lui Sofocle în traducere liberă a lui Hölderlin, va duce la limite extreme folosirea elementului ritmic în expresia tragicului, folosind un gigantice aparat de percuție, cu excluderea coardelelor... Și e interesant de constatat — și de studiat din punct de vedere dramatic — că și într-un caz și în altul, tragișmul profund, deturmentat prin dezordonatul spre care conduce treptat întreaga acțiune, s-a reflectat în conștiința și sensibilitatea a doi proeminenți compozitori contemporani cu deosebire prin valori ritmice. Melodrama mimată *Amphion* (1931) se naște din colaborarea lui Arthur Honegger cu Paul Valéry și are ca punct de plecare o idee dragă scriitorului, expresia propriei sale arte poetice enunțată în *Eupalinos* (« Il faut que mon temple meuve les hommes comme les meut l'objet aimé »)¹. Intruchipată în mitul lui Amphion, omul care impune naturii construcția ordonată prin virtuțile miraculoase ale muzicii și poeziei. Temă prin excelență seducătoare pentru un muzician: de la zgomet, la sunet, muzica se organizează treptat din elemente simple, culminând într-o fugă paralelă cu construcția Tebeli... În contrast cu această plasticizare prin muzică a unui concept mitologic-intelectual, *Les Malheurs d'Orphée* (1926) de Darius Milhaud pe un libret de Armand Lunel, transpune mitul lui Orfeu într-un cadru modern provençal, prilejuind o muzică de o simplitate extremă, o acțiune muzical-dramatică de un unanimități mișcătoare.

Oedip de George Enescu și Edmond Fleg se impune în ansamblul acestora prin poezia tragică și monumentală care nu este aceea a exceselor, ci a profunzimii, originală nu prin stilizări, transpuneri, ci prin « aliația ideologică » căutată de autori în mitul și tragedia lui Oedip pentru afirmarea patetică — și nici de cum « pietrificată » într-un stadiu de evocare funebă — a unui cerc umanist într-o perioadă tulbură și frământată, când o seamă de evenimente din viața socială, ca și reflexul lor în artă, tind să

clintescă în conștiințe. Încercarea în om și omenie. Concretizând enigma Sfinxului și răspunsul lui Oedip din vibratul « Omul e mai puternic decât destinul ! », tragedia muzicală a lui George Enescu e luminată ca într-o strălucire de viguros mesaj umanist, amplificat de multiple rezonanțe actuale, statufic în eternitatea umană. Amploraerea tragică a acestei afirmări conferă *Oedip-ului* enescian proporțiile, monumentalitatea și profunzimea capodoperei.

În timp ce Enescu revedea definitiv partitura tragediei, motivul oedipian se mai cristaliza în alte două drame. *Oedip* (1930—1932) de André Gide ținea să releve ambiguitatea mitului, văzând în eroul care descifrează enigma, dar ignorăea propriul său destin, pragmatismul celui însetat de putere (« și am înțeles îndată arta de a face din această ignoranță chiar, forța mea »), în răspunsul dat Sfinxului — formula omului de acțiune (« singura parolă... e Omul... și forța mea e că nu admitem alt răspuns la oricare ar fi putut fi întrebarea »). În *Mosina infernală* (1934), Jean Cocteau îl înfățișează pe Oedip tânăr, imprudent, ambițios, stăpânit de « demonul aventurii ». Inși Sfinxul îi sugerează răspunsul la enigmă, împingându-l astfel în angrenajul « mașinii infernale » a destinului, care face ca « toate neajasele să apară sub masca șansei ». Oedip cunoaște « după falsele fericiri... adevărata nenorocire ». « O capodoperă a groazei se desăvârșește » — spune Tiresias în clipa în care « una din cele mai perfecte mașini construite de zeii infernali pentru nimicirea matematică a unui muritor » își împlinește cel din urmă rost.

S-ar putea stabili relații, influențe, determinări comune?... Ne-a tentat un studiu comparativ, căruia îi vom da curs cu alt prilej, pentru a releva nu numai în ce măsură « simbolurile miturilor grece stîncele de boltă ale psihologiei moderne », cum recent sugera Antoine Golea, ci și cât de diversă poate fi interpretarea mitului captat în receptacolul gândirii contemporane. Sint preferințe și adevăruri... Ceea ce nu ne împiedică să constatăm în adaptările lui Gide sau Cocteau, cum mitul se pulverizează, aurorea lui se estompează pas cu pas sub lupa unei analize psihologice de o rafinată acuitate modernă, pentru a se învârti în sublimul florului tragic. Cu nimic mai prejos actuală, care se încadrează în mit fără a-l dezaga, păstrându-i coerența și, densă, substanța tragică. Ceea ce ne permite să vorbim de un « eveniment ».

Impresionați de acest « eveniment », unii comentatori străini au fost derutați de fenomenul stilistic care-l însoțește, nereușind să-l explice exclusiv prin datele cunoscute muzicii occidentale a timpului, în a cărei ambianță a « tîșnit » neașteptatul *Oedip*. Derută explicabilă, deoarece tragedia enesciană impunea un fenomen stilistic cu totul nou în teatrul muzical, o nouă sinteză în care elementul primordial îl constituia aportul specific al școlii muzicale naționale românești care pășea cu consistența unei capodopere lirice în istoria valorilor universale. *Oedip* era în același timp expresia unei trepte superioare cucerită în afirmarea școlilor naționale prin calitatea mesajului de largi rezonanțe, cât și prin gradul de elaborare al limbajului muzical, trecind dincolo de orice prag al folclorismului frust pe care se prezenta de obicei o școală națională la porțile recunoașterii universale. Era în fond o apariție neașteptată în lumina occidentală. Școala muzicală ceah, cu vechi tradiții, aducea după *Katia Kabanova* (1921), după *Furtuna* lui Ostrovski și *Vulpisora* isteată (1924), delicioasă spirituală într-o originală formulă de alegorie), tonul mai grav al problematicii din operele următoare ale lui Janacek, *Cazul Makropulos* (1926, după Čápek) și *Amintiri din casa morților* (1928, postumă, după Dostoievski), al căror mesaj era înfructivă limitat de o anumită viziune expresionistă. După viguroasa afirmare prilejuită de *Cetatea lui Barab-Albostră* de Bartok, școala națională maghiară își reînnoia aportul într-un cadru net folcloric cu *Hory Jonas* (1926) și *Sedzătoarea sâcuiască* (1933) de Zoltan Kodaly, a cărui muzică asimila cuceriri tehnice ale impresionismului. La rândul său polonezul Karol Szymanowski,

¹ Trebuie ca templul meu să miște oamenii cum îi mișcă obiectul iubit.

în *Hogith* (compusă în 1912, dar reprezentată abia peste un deceniu), cîntă sacrificiul tragic al iubirii într-un cadru oriental de basm, punct de plecare pentru o muzică dramatică al cărei fond folcloric se îmbină cu elemente orientale, asimilînd rafinamentul tehnicii impresioniste. Compozitor de o largă cultură umanistă și cu talent literar, Szymanowski a plecat pentru o trează superioară în cultura muzicală națională, împinînd școala poloneză pe plan universal. Școala iugoslavă se afirmă cu *Ulenpiegei-ul* croat al lui Ivo Jakov Gotovac, *Erostrangul* (1938, după o povestire de Milan Begović), în limitele unei folclorism viguros, iar peste un deceniu cu o « dramă simfonică », de o extremă densitate polifonică, în spirit hindemithian, *Coriolan*, după Shakespeare, de Ștefan Sulek. În acest ansamblu, din care bineînțeles că nu se poate omite creația lirică a lui Martinu — *Comedie pe pod* (1935) sau *Juliette* (1936), care premere *Posi-unea greacă* — operele lui Manuel de Falla, *La Vita breve* (1913) și *Estrada mesterului Pedro* (1923), comediele muzicale de Carl Orff, *Luna* (1939) și *Șireata* (1943, ambele creații de compozitor după povestiri de Grimm redând într-o versiune modernă tradițiile singsei-ului german, *Oedip* de George Enescu apare ca un fenomen nou și monumental, ca o sinteză cuprinzătoare a tendințelor unei întregi perioade, a cărei semnificație încă nu a putut fi pe deplin deslușită, opera intrînd în circuitul mai larg al cunoașterii abia în ultimul deceniu.

Afirmarea încrederii în om, în umanitate, rămîne, în pofida căilor sinuoase și contradictorii pe care le are de parcurs, una din liniile majore ale dezvoltării artelor din deceniul al treilea pînă azi, linie de-a lungul căreia, într-o varietate de tendințe, curente și stiluri, se grupează realizările cele mai semnificative ale literaturii și muzicii în dialogul lor « operistic ». Chiar în primii ani de după înfîlțirii război mondial, în strînsă legătură cu mișcarea socialistă, apar forme și formule de teatru muzical militant, mijloc de o strînsă colaborare creatoare între scriitori, muzicieni, pictori, artiști angajați. Cu toate că din punct de vedere muzical formele de început sînt uneori rudimentare, mișcarea acumulează o experiență teatrală plină de interes și consecințe pe plan muzical-dramatic.

Teatrul lui Bertold Brecht constituie unul din nucleele importante ale acestei mișcări în Germania. Poetul care, întors din război pentru a participa la revoluție și a asista la execuții, recita și cînta acompaniindu-se la chitară poemele din viitoarea *Carte de predică*, autorul unor piese care în 1922 îi aduc Premiul Kleist, « drama-turgul » lui Deutsches Theater din Berlin, asistentul lui Max Reinhardt și Erwin Piscator — face experiența « teatralului politic » și ajunge la concluzia eficienței sale spornice prin muzică. Colaboratorii muzicali ai lui Brecht sînt Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Hindemith chiar, într-o primă perioadă, Paul Dessau mai tîrziu. Se consideră adeseori că Brecht a jucat în muzica germană rolul lui Cocteau în Franța, ceea ce în anumite limite e adevărat. Istoria consemnează prezența singsei-ului *Mahagonny* de Brecht și Weill la festivalul de opere scrute organizat în 1927 de Hindemith la Baden-Baden. (Pentru același festival Darius Milhaud avea să compună cele trei « opere-minut », opere scurte, fiecare avînd o durată de zece minute, pe texte de Henri Hopenot — mai întîi *Răpirea Europei*, ulterior *Pădăria Arianeli* și *Eliberarea lui Tezeu*, în trilogie mitologică tratată spiritual, cu apropiuri pline de umor și sarcasm de actualitate). Ulterior amplificate în trei acte sub titlul *Gloria și decădere a orașului Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*), singselele cîntă cu semnificativă ostentație pămîntul visurilor nerealizate de revoluția înăbușită. Cunoscută *Operă de trei parole* (1928) — urmată de *Der Jäger* (1930) — concretizează modalitatea metaforică specifică teatrului muzical al lui Brecht și Weill: parabola transpunerii realităților societății capitaliste în lumea pungașilor și cerșetorilor, amplifică eficiența critică, dezbateră de idei. Așa numitul « efect de distanțare » (*Verfremdungseffekt*) menit să îndepărteze pe interpret și spectator de personaj pentru a favoriza o atitudine critică, se reali-

zează aici prin îmbinarea dinamicii teatrului liric cu statica teatrului epic bazat pe scenotehnică montajului: cuvînt, muzică, acțiune, decor și efecte scenice, se desfașoară separat, ori se combină « contrapunctic » pentru a demonstra. Se asimilează procedeele ale operei vechi în forme închise, muzica însușindu-se alert în dialog și atunci cîntecul e introdus de scurte izbucniri recitative, sau orchestrale, care se articulează cu replica. Fîind în general o formulă de spectacol interesantă, muzicianul — și nu numai muzicianul — regrează totuși că modalitatea alegorică a teatrului brechtian, atît de substanțială prin dezbateră de idei pe care o mijloacele rămîne și aici o « reprezentare » de teatru, primind o « replică » muzicală în ultimă analiză simplă, limitîndu-se la o « operă-cîntec », atunci cînd bogăția sa de semnificații ar solicita tocmai forma de generalizare și sinteză unei muzici de mari resurse expresive. Mai « muzicală », păstrînd însă tehnica « distanțării critice », ca și principiul economiei mijloacelor orchestrale, este *Osindirea lui Luciflu* (1951) de Paul Dessau și Bertolt Brecht. Mi se pare însă extrem de interesantă recenta tentativă a tînărului compozitor roman Corneliu Cezar, spre o sinteză muzicală superioară a esenței teatrului lui Brecht. Ceea ce înseamnă că « formula » brechtiană nu numai că nu a fost zadarnică pentru teatrul muzical, ci e încă departe de a-și fi dezvăluit pe deplin viitorul și fecunditatea ca modalitate muzical-dramatică posibilă și, cine știe, poate chiar de cuprinzător succes.

Experiența operei sovietice, de la *Donul înșelîst* (1935) de Dzerjinski, ca prim impuls semnificativ al operei realist-socialiste (cu toate că operele sale ulterioare pe teme sovi-etice, *Pămînt desțelenit* (1937) și *Soarta unui om* (1960), nu au mai reușit să reproducă succesul debutului său) la *Intărdă* (1947) de I. Meitus după Fadeev, *Familia Taras* (1950) de Kabalevski după romanul *Neînfrîntii* de Boris Gorbatoev, pentru a culmina cu *Povestirea unui om adevărat* (1948), după romanul lui Boris Polevoi, de S. Prokofiev, duce mai departe, în condițiile culturii socialiste, această linie a teatrului muzical militant, adoptînd formula operei romantice, lărgită cu unele cuceriri ale operei contemporane, năzduind spre o nouă înțelegere a dramei muzicale populare, adaptată condițiilor specifice ale actualității sovietice. Experiență care fixează o modalitate rodnică a dialogului muzicii cu literatura, inspirată la rîndul ei din cea mai arzătoare actualitate.

... eines Tages ein Meisterwerk geschrieben sein wird, das so sehr in die Zukunft weist, dass man auf Grund seines Daseins von einer « Weiterentwicklung der Oper » wir reden können.¹

ALBAN BERG

Răspunsul lui Alban Berg la ancheta revistei din Stuttgart consemna, în 1928, o stare de fapt. După aproape patru decenii principala întrebare mai e actuală, răspunsul autorului lui *Wozzeck* de asemenea. Aș putea repeta — împreună cu cel care, purtînd nostalgia capodoperei menită să deschidă drumul noi teatrului muzical, ne-a lăsat totuși una dintre cele mai semnificative — că « folosirea mijloacelor « actuale » nu, a garantat un progres real. Berg se referă anume la « cinematograful, revistele, difuzorul muzică de jazz », recuzate în măsura în care, ca procedee extramuzicale, invadează în adevreme opera, recomandîndu-se panaceu universal în presupusa ei « criză », lăta de ce, indicînd « alte mijloace decât numai cele rezultate din ultimele descoperiri ».

... Între și se va compune o capodoperă care va deschide calea spre viitor în așa măsură, încît la baza existenței sale vom putea vorbi despre o dezvoltare pe mai departe a operei » (*Neue Musikzeitung*, 1928).

Berg se referea, oricât s-ar părea de ciudat, la ceea ce poate să placă (« was gerade beliebt ist ») și se întreba dacă, în condițiile date, această « dezvoltare pe mai departe » este neapărat — și întotdeauna — necesară și dacă nu ar putea fi de ajuns « să faci muzică frumoasă la teatru bun, sau — mai bine spus: să faci o muzică atât de frumoasă, încât — totuși — să iasă din asta teatru bun. »

Reținem, subliniate aici, două idei prețioase: a eficienței operei prin muzică și a unui potențial de maximă accesibilitate prin înșăși eficiența dramatică a muzicii. Numai că această eficiență nu se cucerește ușor. Muzica dispune acum de un vast și proteic arsenal de expresie, spectrul ei e cu mult mai cuprinzător, poate ataca frontal o problemă mai complexă, mai subtilă, e în stare de o analiză psihologică diferențiată. Un dialog cu literatura cea mai modernă devine posibil, necesar — și aceasta înseamnă tot mai mult operă contemporană. Dar — s-a constatat adeseori cu amărăciune — acesta e un drum pe care s-a ajuns la divorțul dintre operă și publicul ei tradițional. « Faimosul divorț » este un mit etern — spunea în 1958 Martinu în cadrul unei anchete organizate de Claude Rostand. Se impunea a defini nu termenul divorț, ci termenul public. Există un public al concertelor, al radioului, al filmului. Chiar și muzica modernă își are publicul ei ».

Că opera își are publicul ei tradițional, e o realitate. A-l defini, înseamnă a-i preciza preferințele aproape exclusive pentru deliciae fanate ale melodramei și ale unui anumit belcanto. Perpetuate anacronic — și mai mult ca o nostalgie crepusculară, decât ca o adevărată pasiune — în lumea de azi, generează derută, stagnare . . . confuzie de valori. « Să nu vorbim deci de divorț, ci de neînțelegere » — replica Dallapiccola cu ocazia aceleiași anchete. Neînțelegere care provine din acceptarea facitului și refuzul oricărei idei. Dar opera contemporană — în egală măsură opera care de-a lungul vremii a fost ecou al unei problematice umaniste — își are însă propriul său public dincolo de hotarele unei atări « neînțelegeri ». Un public potențial în rîndurile celor care în literatură, în teatru și film, în artă în general, caută mai puțin delicii, cît transfigurarea artistică a sensibilității, a problematicei contemporane, răspunsuri pline de emoție și sens la întrebările acute ale actualității despre om și existență. Problema formării acestui public se pune calitativ, nu static, e o chestiune de profil spiritual și cultură umanistă, mai mult decât una de întințire muzicală complexă, de adaptare prin sensibilitate și gândire, decât prin specializare tehnică.

Iată de ce nu e cîtuși de puțin lipsită de sens tentativa transpunerii în operă a literaturii celei mai moderne. Sînt precedente ilustre încă din pragul acestui veac, reînnuite în continuare, chiar dacă nu întotdeauna cu egal succes. Cu atât mai mult cu cît abordarea unor modalități ca cea a literaturii lui Kafka, sau Beckett nu putea fi dintr-un început decât plină de dificultăți. Compozitorul german Hans Werner Henze (n. 1926) făcea o primă tentativă, în 1951, cu *Ein Landarzt* de Kafka, în cadrul mai modest al unei opere radiofonice. După *Teatrul minunilor* (Cervantes, 1949), Henze realizează o experiență temerară, retrăgîndu-se apoi, nu fără a profita, pe un teren de oarecare certitudine, în *Boulevard Solitude*, semnificativ, pe cît de temerară, trebuia să fie încercarea lui Gottfried von Einem (n. 1918) de a aduce pe scena de operă, în 1953, *Procesul* lui Kafka. Compozitorul — care în 1947 se prezenta în cadrul festivităților de la Salzburg cu *Moartea lui Danton*, beneficiind deopotrivă de valoarea dramei, ca și de prestigiul lui Büchner în lumea operei, după *Wozzeck* — miza pe titlul de mare răsunset în literatura modernă. Adaptarea libreturilor Boris Blacher și Heinz von Cramer i-au facilitat accesul la substanța romanului, evitînd cu abilitate alternările supărătoare. Acestea au apărut însă o dată cu muzica, în afara cîtorva efecte spontane, disparată la extrem într-o împeștrare stilistică — de la Strawinsky anemiizat, la Puccini și jazz — novici oricărei transpunerii echivalente. În sfîrșit, mai recent, tentativa compozitorului australian adaptat la climatul londonez, Mark Wilkinson (n. 1929) care, într-o lucrare



mai scurtă și de caracter concertant pentru voce și grup instrumental, tatonează posibilitatea unei « muzicalizări » a enigmaticei și mult controversatei drame a lui Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*, folosind procedeele rafinate acumulate la școala lui Varèse, Luening, Session și Messiaen.

S-ar părea că dialogul muzicii cu literatura devine, în astfel de cazuri, extrem de dificil, că deși muzica dispune de mijloacele celei mai diferențiate expresii, specificul ei e pus la încercare prin însăși specificitatea unor modalități literare ieșite din comun. Aici conflictul — temelia unei întregi « sintaxe » muzical-dramatică plină și de la Wagner încoace — se vaporizează în atmosferă, caracterele își dizolvă identitatea în fluxul notației psihologice, transformându-se într-un fel de mecanisme bio-psihice puse în situația de a reacționa sau înregistra reacții și percepții cu un automatism care devine măsură a alienării personalității, analiza cedează șocul psihanalizei, replică adeseori aforismului, în timp ce coordonatele fundamentale ale acțiunii dramatice se destramă, confundându-se în magma atemporală și aspațială în a cărei obscuritate ar cristaliza mai pur un sens al existenței, o aproximare a destinului uman.

Dar aici esențială pare a fi mai puțin natura mijloacelor de expresie în sine, cât concepția care le pune în joc, dramaturgia muzicală. Și e cert că arta unui Kafka și Beckett, Eugen Ionescu, pretinde o nouă « sintaxă » muzical-dramatică. Sintaxă care ar situa muzica în altă postură decât aceea a unui, în ultimă analiză, simplu adăus — ilustrație, comentariu, subtext sonor al unui text ce rămâne parte și funcție esențială în dramă — și ar transfera-o în însăși substanța dramatică, așa cum în condiții, limitate și cerințe specifice momentului lor, au făcut-o un Monteverdi, Mozart, Wagner, Alban Berg și Schönberg. Pe de altă parte, dramaturgia unui Beckett sau Eugen Ionescu, în care verbul ca densitate și incantație face parte din cea mai intimă substanță a dramei, atavism al unor vechi tradiții de teatru ca poem dramatic, poate genera un nou lirism, de o factură inedită, beneficiind de cele mai recente cuceriri ale muzicii. Și cte încă alte sensuri posibile sugerate de literatura contemporană spre a întrezări chipul reînnoit al teatrului muzical, capodopera despre care vorbea Alban Berg?...

Dar pînă la a avea revelația ei, compozitorul preferă un teren al certitudinii: « să faci o muzică atât de frumoasă, încît — totuși — să iasă un teatru bun ». Succesul lui Henze cu *Boulevard Solitude* (1952) aproximează principiul. E Manon Lescaut al abatelui Prévost într-o ingenios modernizată versiune germană de Grete Weil. Certitudine era nu atât « vecinătatea » lui Massenet, sau Puccini, cât faptul că subiectul — care de la pantomima-balet a lui Halévy și « opéra-comique » a lui Auber, la partitura magdeburghezului Kleinmichel și melodrama veristă, își confirmase virtuțile « lirice » reînnoind de fiecare dată un anumit succes — se preta la « modernizare » păstrînd în linii de bază o gândire muzical-dramatică încercată. De aici schema distribuirii episoadelor dramatice în « numere » — Henze o va păstra în lucrările ulterioare — repartiția « clasică » a vocilor — soprana de coloratură lejeră pentru Manon, tenor cu pasaje susținute în maniera italiană la des Griex, brio baritonal pentru Lescaut — paralel cu « demonizarea » multor episoade în spiritul unei anumite literaturi expresionist-fantastice, relativă modernizare a cadrului a unor procedee scenice, a psihologiei... Parloarul de la Saint-Sulpice se prefăce în sala unei biblioteci universitare unde des Griex își caută uitarea în studiu, balerine-studente îl îmbrăce în tomuri imaginare în timp ce corul intonează un cîntec trist de dragoste pe text latin de Catul, eroul devine cocainoman, etc., etc. Muzica participă la toate acestea subtil, sensibil, cuceritor chiar: melodică schönbergiană, tehnică serială, toate resursele moderne ale armoniei, ritmicii, orchestrației, forme de tratare vocale diverse între « sprechgesang » și arii cantabile în manieră pucciniană înnobită. Stil sintetic definind personalitatea unuia din cei mai « agreați » compozitori de operă din Occident. Henze reușea această performanță la 26 de ani. *Regele cerb* (1956, după Gozzi), *Printul de Homburg* (1960,

după Kleist) — fără a mai ajunge la strălucirea unei «Geniestück» cum e apreciată *Boulevard Solitude*, explora cadrul aceleiași romantici formal modernizate, lăsând impresia că lărgeste zona certitudinilor... Dar în 1961 *Elegie pentru tinerii îndrăgostiți* vrea să spargă cadrul, cedând tentației teatrului psihologic pe planul dezbaterii etice. Chiar dacă în spiritul lui Ibsen, Strindberg, al dramei expresioniste timpurii, *Elegie*... ar putea însemna o incursiune «lirică» în teatrul de factură mai modernă. Englezul Wystan Hugh Auden, poetul lui «Age of Anxiety» și libretistul lui Stravinsky la *The Rake's progress*, îi oferă argumentul literar — drama consumată într-o împletire de sinistru-grotesc și tragic, în ambianța unui poet fără scrupule care mimează genul în maniera lui d'Annunzio. Realizarea muzicală, încredințată unui aparat vocal și orchestral redus, de cameră, poartă semnul virtuozității, dar formula rămâne în esență aceeași. Ceea ce face ca substanța dramatică să nu se lănoască efectiv, vădind compromisul la circumstanțele genului: o patină estetizantă, un ton de afectare literaturizantă, care, mai mult decât simplu colorit de epocă, disimulează fioul melodramatic, învâluind întreaga lucrare ca o negură densă, glacială, artificială. Virtuozitatea nu poate decât voala compromisul, drumul unor atari certitudini plină la urmă se înfundă...

Condiția operelor contemporane ca dialog al muzicii cu literatura își găsește aceeași confirmare la Giesheley Klebe (n. 1925) a cărei experiență, în limite similare, caută certitudini actualizând, sau căutând rezonanțe posibile unei sensibilități moderne, în teme de prestigiu literar — *Hații* după Schiller (1957), *Assasina* lui Cezar după Shakespeare (1959), *Dozilele mortale* după *Peau de chagrin* de Balzac (1959), *Alkmen* după «Amphytrion» de Kleist (1961) — sau literar-operistic — *Figaro divorțat* (1963). Ultima reeditează pe planul satirei sociale experiența lui Henze cu *Manon*, Refugiții din fața fascismului, emigrați germani urmăreau în 1937 la Praga reprezentarea «comediei» lui Odön von Horvath *Figaro lässt sich scheiden*, surzind cu o amarnică melancolie la episoade ce parodiau propriul lor destin. Era un fel de continuare și actualizare atemporală a comediei lui Beaumarchais: eroii emigrează, conții Almainviva scapătă, Figaro și Suzana deschid un salon de coafură, Cherubino prosperă ca proprietar al unui local de noapte, etc. Desigur că era un excelent subiect de operă și Klebe găsea aici destule certitudini pentru o operă de tip italian cu «numere», ceea ce îi asigura o bază dramatică, lăsând drum netașat compoziției, care folosește un limbaj muzical modern, și o orchestră echilibrată la proporțiile celei mozartiene.

Efortul spre ceea ce s-ar putea numi o echivalență de sens literar a operelor se impune ca o tendință generală a creației muzical-dramatice actuale și acest fapt pare a fi tonalitate dominantă în preludiul la o nouă existență a operelor. Chiar și atunci când cele de acces sînt în parte netezite de certitudini, care pot fi deopotrivă cele căutate de Henze și Klebe în cele două inginoase «parafrază» operistice, ca și în sinteza primară a speciilor artistice preexistente într-unu no japonez (Benjamin Britten în *Curler River*, (1964) sau mister medieval (*Potopul* de Igor Stravinsky, 1963), dramaturgia încercată a unei piese de Kleist (*Logodna la San Domingo* de Werner Egk, 1963) sau Garcia Lorca (*Nunta înșelată* de Wolfgang Fortner, 1957), tragedia antică în prelucrarea unui Paul Claudel (*Darius Milhaud completează în 1949 cu Eumenidele* trilogia sa antică) sau Hölderlin (*Odipus der Tyrann* de Carl Orff, 1959), sensuri și destine cristalizate într-o proză de largă circulație (*Prizonierul* 1949, de Dallapiccola, după *La Torture par l'Esperance* de Villiers de l'Isle-Adam și *Ulenpiegel* de Coster, etc.), sau chiar o suită de stampe a gravurii William Hogarth în stare să inspire lui W. H. Auden și Chester Kaimson subiectul unei opere ca *The Rake's progress* («Aventurile unui desfrînat», 1951) de Stravinsky, lucrare cu caracter compozit, cu pasiște de bel-canto, ecouri de Scarlatti, Mozart-Rossini, Verdi, Massenet, izbucnind cu sarcasm în arta «lirică» a, totuși, marelui și prodigiosului compozitor contemporan.

Avea dreptate să remarce, din primele decenii ale acestui veac, un muzicolog francez, că așa cum romanul modern și-a pierdut sensul tradițional, putînd fi o suită de «essuri» în care se succed și se împletesc povestirea, meditația, dialogul, monologul interior, etc — opera contemporană a încetat să mai existe în limite consacrate rigurose de marea popularitate a teatrului «liric» în veacul romantic și romanțios, înfățișîndu-se într-o varietate panoramică de forme. Se mai poate vorbi, în aceste condiții, de operă ca gen unitar, fără a risca o seamă de confuzii care pot duce la negarea oricărei alte formule decât cea belcantistă și, mai mult sau mai puțin decent, melodramatică? (Ceea ce în fond ar însemna, implicit, că ciclul dezvoltării operelor s-a terminat o dată cu verisimul italian). Oare delimitarea pe care Wagner se străduia să-o facă între operă și dramă nu e azi o realitate ce n-ar mai putea fi ocrotită în ceea ce s-ar putea numi mai mult de grabă teatrul muzical contemporan decât operă?... Dar, iată că o nouă realitate spectaculară, prin excelență sinteză — a artelor cu știința și tehnica epocii — se naște sub ochii noștri. Adopta-vor muzeele acest prunc, parcă născut dintr-o mezialanță și care, crescînd într-o zi cit într-un an, pare că se vrea artă totală?

... o vastă sinteză audio-vizuală într-un *Gest Electronic Total*.

YANNIS XENAKIS

«Gestul» schițează un cadru teoretic care, chiar dacă rămîne în domeniul unor ipoteze estetice discutabile și uneori rebarbativ prin scientismul lor, pleacă de la realități artistice și le influențează. Se vorbește despre o integrare a artelor vizuale și sonore prin convergența lor — a fiecareia în parte și, de la un punct, împreună — în *abstracțiune*, definită ca «manipulări consistente de legi și noțiuni pure, și nu de obiecte concrete». Forma, culoarea, materia sonoră, «desprinsă din contextul lor concret, implică rețele conceptuale de un nivel superior», abstracțiunea mijlocind apropierea artelor «de o filosofie a esențelor» care sublimizează în matematică și logică. Au loc mutații ale categoriilor specifice, temporului în plastică (pictura cinematică, dinamica luminii în arhitectură modernă, etc.), spațiului în muzică (proiecția spațială a sunetelor — stereofonia statică și cinematică), esențial determinate de tehnica electroacustică modernă, pentru a da naștere unor «prelungiri magnifice» ale artelor vizuale și sonore spre a tinde, în ultimă analiză, spre «o vastă sinteză audio-vizuală într-un *Gest Electronic Total*» (Y. Xenakis). *Notes sur un «geste électronique»*.

Termenul practic al «Gest»-ului încă vag și nebulos, reunește o mare diversitate de fapte, puțin unitare sau omogene sub unghia artistică, în care pătrunzi mai înfrînc într-o debara de ciudătenii tehnice. Sînt invențiile lui Nicolas Schöffer, cu aplicațiile lor în teatru, arhitectură, filme și televiziune; reunite într-o expoziție specială la Paris în 1963. Monografia care-i poartă numele, apărută tot în 1963 în Elveția, dezvoltă teoria și practica unor domenii noi de cercetare, spațio-dinamică, luno-dinamică, crono-dinamică, descrie aparate ce pot să pară stranii prin construcție și nomenclatură — obiecte plastice, turnuri cibernetice, luminoscopul, teledinamiscopul, muzicoscopul, Pune în mișcare, acestea dau naștere mirajului spectacular al tehnicii moderne, care n-a înfrîntăz să seducă urbanisti și arhitecți, dar și artiști ca Maurice Bejard. În 1956 acesta organizează coreografia unui balet prezentat la Festivalul de la Marsilia în jurul unui «obiect plastic» realizat de Schöffer — CYP (*Cybernetique et Spatiodynamique*) ale căruia axe și paleta multiforme și distribuite spre a capta și proiecta luminii într-o rotire variabilă ca viteză și sens, creează efecte de lumină, formă, mișcare, protice la infinit, enclavînd dansul într-un fundal tridimensional pentru a-i da mai virtuți plastice. Și dacă vom mai aminti de *Poemul electronic*, ansamblu de sunet, lumină, ritm și culoare, realizat de Le Corbusier la Expoziția mondială de la Bruxelles în 1956,

În pavilionul Phillips construit prin « translația » unui fragment muzical din *Metastasis de Xenaki* în sistemul coordonatelor cartesiene, sau de spectacolele *Son et lumière*, inaugurată în 1952 la Chamberd, răspindite apoi în Franța și în alte centre din lume pentru a încanta milioane de spectatori — în toate acestea muzica, tradițională, sau generată electro-acustic, constituind parte a sintezei, iar literatura, într-un fel sau altul, direct sau indirect, inevitabil implicată — rămneau încă în vag și nebulos, dar aveau din când în când revelația unui anumit potențial muzical-dramatic, într-un fel polarizat...

La un pol, două experiențe de reținut: *Sinfonie pentru un singur om*, muzică concretă de Pierre Schaeffer și Pierre Henry, realizată coregrafică de Maurice Bejart și, mai aproape de tema noastră, cantata dramatică *Vocea lui Orfeu* de Pierre Henry. Potențialul muzical-dramatic al acestora din urmă, sugerind formule spectaculare inedite, e o realitate, chiar dacă vocea umană e implicată ca materie sonoră, nearticulând și totuși trădându-și omenscul și, totodată, noi, tulburătoare surse de evocare, sugestie, poezie și lirism. Ceea ce nu exclude posibilitatea ca încă o dată Orfeu să marcheze un început de drum, chiar dacă lira lui va fi acum cu totul alta... Extirpându-se cuvântul articulat, vocea lui Orfeu păstrează tiparul anecdotic, descarnat, ca o semantică a sonorităților... Literatura rămâne immanentă. În timp ce la celălalt pol literatura, în sensul cel mai curent, se înscrie ca o prezență adeseori copioasă. Se pot cita spectacole *Son et lumière*, ca cele de la Versailles, cu scenarii scrise de André Maurois, Jean Cocteau, muzica de Jacques Ibert, cu participarea unor artiști ai operei pariziene, sau cele organizate în Anglia, la Portsmouth, pe vasul amiral Nelson, evocând, într-un scenariu scris de căpitanul J. E. Broom, cu muzica lui R. Leppard, regia lui P. Wood și Lawrence Olivier în rolul amiralului Nelson, istoria glorioasă a navei H. M. S. Victory. Spectacolele *Son et lumière* — reproduse la Viena și Atena, la Londra și Cairo, în Belgia și țări din America Latină, pentru a se reînnoi mereu prin cadru, formulă, tehnică, tematică, sint modalități inedite ale dialogului artelor moderne în care muzica și literatura apar ca interlocutori nelipsiți, într-o vastă sinteză...

Teatrul muzical contemporan poate filtra din asemenea experiențe substanța proprie unei noi evoluții? Luigi Nono, care nu de multe în paginile revistei *Secolul 20* facea o pasionată profesiune de credință privind pentru « necesitatea și posibilitatea unui nou teatru muzical » din punctul de vedere al unui artist angajat, militant pentru idealuri sociale progresiste, găsește aici, ca în toate « elementele de autentică noutate în teatrul muzical al secolului al XX-lea » un punct de plecare pentru « formarea unei noi experiențe teatrale ». *Intolleranza 1960* « acțiune scenică în două părți » de Luigi Nono, prezentată la Festivalul de la Veneția în aprilie 1961, după o idee a scriitorului Angelo Maria Ripellino, dezvoltată liber de compozitor, pare a fi, după aprecierile unor critici autorizați, o tentativă remarcabilă spre o artă totală, de larg și puternic ecou în masă. E greu să ne dăm seama, de la distanță și mijlocit, de proporțiile și calitatea sintezei operate de Nono într-o acțiune complexă, care contopește, într-un fel de amalgame, citate din Paul Eluard, Bertolt Brecht, Vi. Maiakovski, o muzică apreciată de lirism ardent, ori de vehemență tumultuoasă, o scenotehnică mobilă, luminii, proiectii, procedee electronice, etc., etc. — pentru a rosti un cânt și hotărât cuvânt de protest împotriva opresiunii. Și, pentru a oferi argumente — cum spune Nono — « în favoarea unui nou teatru muzical în nevenire », născut din necesitatea de « a comunica » atunci când « noi situații omenești bat zorite la porțile expresiei ».

Formula pe care o va adopta viitorul? Cert e că nu va fi una și unică. Modalitatea estetică a teatrului muzical în viitor va fi incontestabil poliformă. Polimorfism cu atât mai accentuat cu cât fenomenul devine mai complex, componentele într-o interdependență mai nuanțată, mai subtilă... Toate însă reducibile, într-un fel sau altul, la fapte esențiale, de muzică și literatură, ca « față alternativă » a ceea ce aș numi conștiință umană.

TEA PREDĂ

The Royal Ballet

Prin 1928, cunoscutul critic coregrafic André Levinson vorbea despre Anglia ca despre o țară « lipsită de dans ». Reflecția, exprimând un adevăr la vremea aceea, ar echivala astăzi cu un non sens. De fapt, doar un profet ar fi putut bănuți că numai în cîteva decenii Anglia va deveni, pentru bătrîna Terră, un centru de gravitație al dansului. De unde s-ar putea trage următoarele concluzii: — lipsa darului profetiei nu se circumscrie numai la propria-și țară; — Terpsichora, nelăsîndu-se intimidată nici de peisajul critice, nici de cel, mai puțin accidentat, al Canalului Mînei, și nici măcar de grîurile cetei și flegmatismului tipic insulare, este la urma urmei, nu numai o zeiță a grației, dar și a aventurilor temerare.

Însușindu-și energicei Dame Ninette de Valois (coregrafa irlandeză, pe numele ei adevărat Eiris Stannus) ideea creării unui balet național englez, senina muză a fost bine inspirată. Pornind de la aproape nimic, sau, mai precis, de la « *Petits riens* » (primul balet prezentat de coregrafa, în 1931, în cadrul trupei Vic-Wells Ballet, compus din numai șase dansatori), Ninette de Valois a reușit, convingînd și adunînd prozeșii, să formeze mai tîrziu puternica companie Sadler's Wells Ballet, de venit, nu de mult, The Royal Ballet.

Traietoria vertiginos ascendentă care mă face să cred — parafraziînd o celebră expresie de epocă napoleonică — că fiecare dansator din compania Ninettei de Valois a avut ascuns, în papucii de satîn, un colț de stea.

The Royal Ballet a prezentat în turneul său la București — octombrie 1966 — o serie de spectacole diferite ca stil și concepție, demonstrînd cu elocvență aria largă de disponibilități coregrafice: un trptic, însumînd operele *Serenada*, *Visul și Doamna și clovnul*, baletele *Lacul lebedelor* și *La Fille mal gardée*.

Încă de la primele evoluții din *Serenada*, în coregrafiile lui Balanchine, publicul românesc a putut să-și dea seama de calitatea excepțională a ansamblului. Operele lui Balanchine, acest lucid și enigmatic alchimist al formelor pure ale baletului clasic, solicită dansatorii nu numai o stăpînire perfectă a tehnicii, dar și o obținere, ascetică aproape, de la tentațiile imediate și seducătoare ale elementului pitoresc, sentimental sau anecdotice. Străine de orice efect de decor sau accesorii vestimentare, baletetele sale se desfoară cel mai adesea pe un singur fundal al unei pînze, în tunici sau costume de dans foarte simple, atenția concentrîndu-se pe actul esențial al mișcării. Desăciți, pentru armonia și echilibrul său plastic, *Serenada* este un exemplu pregnant de concepție coregrafică balanchiniană. Pe sonoritățile delicate ale *Serenadei* pentru coarde de Ceikovski, dansatoarea în voluri albastre, transparente, recompun, cu gesturi recalese, o serenadă a gesturilor. Apropiări și depărări de linii, întredieri și simetrii îngrădite contururi, pentru o clipă, staturae și iarăși linii limpezi, răsuciri în spirale și ghirlande și foșnetul rotii al corolelor albastre, evanescente. Mișcarea exultă în trupul întreg sau se adună, concentrată, în răsucirea întrebătoare a palmelor, în înclinarea nostalgică a capului. Și am simțit cum peste clasicele porte-de-bras-uri, petits-battements sau ronds-de-jambe, peste nimbul lor glorioși și ușor

vetust, a trecut, luminos, duhul poeziei. Concepte într-un stil clasic, în care din când în când nuanțe ale gestului intervin cu accente neprevăzute — scurte tonuri weberniene în *Când fugă de Bach*, operele sale transmit o atmosferă stranie, o indefinită și tulburătoare impresie de vis și lăcuditate.

Sint unii creatori a căror încadrare într-o formulă artistică sau alta riscă să fie îngustă. Balanchine face parte dintre aceștia. Încercările de a-l «clasa» — în exponent modern al neo-clasicismului sau clasic prin excelență, în coreograf al formelor abstracte sau coreograf al unei muzici vizuale, etc. —, exprimând fiecare un adevăr parțial, sînt totuși nesatisfăcătoare; și amintindu-mi de o expresie a lui T.S. Eliot dintr-un eseu despre noțiunea de «clasic», l-aș ruga și eu pe Elot să încheie în sacul său furtunile pasiunii strîmte de termeni, aparent, antitectici. Pentru că mai presus de orice Balanchine este un poet, un mare poet-geometru, îndrăgostit de jocul neîntrerupt al formelor pure. Ciochne, prin absurd, într-un spațiu de lumină, ele ar da un sunet de cristal.

Cu Visul, adoptare liberă după piesa shakespeariană Visul unei nopți de vară, realizată de coreograful Frederick Ashton, ansamblul ne-a prezentat o cu totul altă disponibilitate artistică.

Silul lui Ashton este spumos și inventiv: el cultivă cu plăcere anecdota și elementul pitoresc, atmosfera feerică, amestecul, discret, de lirism și comic burlesc. Ca tehnică, coreografia lui Frederick Ashton se remarcă printr-o mare mobilitate și fantazie, cu alternanța rapidă a mișcărilor de balet clasic și de demi-caract. Pașii sînt gîndiți într-un tempo alert, combinații ingenioase curg ca o cascadă, noi și îndrăznește nuanțe îmbogățesc canoanele dansului academic.

În Visul, Ashton folosește cu dezinvoluntă cele două mari stiluri de dans: așa-zisul dans de «elevație», sau stilul «ballonné», cu mișcări de largă respirație și de plutire, cît și dansul pe sol, «à terre», compus din pași rapizi, acei «tricotaj» mărunți, atît de caracteristici vechiului stil academic francez.

Grațios-zăpăcit folosită de Puck, floarea «dragoste trîndăvă» («love in idleness») creează cunoscutele («verosimilele») încurcături sentimentale. Ashton se amuză, reinviind pentru o clipă, «vesela Anglie», careia voia, în multiplicitate elementele baroce. Apar: o Titanie fermecătoare, amintind prin tunică transparentă, cu cripioare, romantica «siflidă» a baletului secolului trecut, perchei de îndrăgostiți, costumați în eleganță de prin 1930, un Oberon plătind diofan în voaluri verzi, un Puck-argint viu, luna portocalie și... clasicul măgar, înălțîndu-se de data aceasta, delicat, pe poante. (În balet, deci, totul este posibil, probabil că și quadratura cercului). «Supranaturalul vesel» — după denumirea lui Chesterton caracteristic Visului unei nopți de vară shakespearian, a găsit în dans un echivalent firesc. Înțelegînd perfect intențiile coreografului, dansatorii au interpretat cu brio baletul, la granița, voită, între glumă și serios, între natural și concepție acceptată, între adevă și vis.

În încheierea tripticului, The Royal Ballet a prezentat baletul Doamna și clovnul, pe muzică de Giuseppe Verdi. Coreografia îi aparține lui John Cranko, unul din cei mai dotați coreografi englezi din generația tîndră. O poveste stranie, cu frumoasa și înaccesibilă La Capricciosa, care, admirată la un bal de toți tinerii eleganți ai Romei, se îndrăgostește de un clown. Prietel admirabil pentru coreograf de a alterna două planuri contrastante: pe de o parte balul, cu atmosfera lui sărbătorească și frivolă, pe de altă parte cei doi clovni, cu gesturi stîngace și patetică. În rolul Doamnei, Beriosova a strălucit printr-o tehnică și joc actoricesc de mare clasă.

Așteptat cu interes, spectacolul Lacul Lebedelor ne-a oferit privilegiul a două interpretări — în rolul Odetei-Odilei apărînd alternativ Svetlana Beriosova și Margot Fonteyn. Margot Fonteyn, stea de primă mărime a baletului contemporan, este un nume intrat aproape în legendă. Karavina îi admira «logica artistică», eminenți critici și oameni de artă au vorbit despre ea ca despre «inima lăută a clasicismului», coreograful

Ashton a compus numeroase roluri, special pentru ea. Prin excelență lirică, ne-a oferit imaginea unei Odete tandre și visătoare, spre deosebire de Beriosova, la care interpretarea a mers pe linia unui dramatism puternic, cu accente tragice, folosind o tehnică uluitoare. În Siegfried, Donald MacLeary a fost cu adevărat un print încântător, executînd cu dezinvoluntă vertiginoasă «tours-en-l'air». În ceea ce privește concepția generală a spectacolului, coreograful Ashton și Maria Fay au adus modificări substanțiale clasei variate ruse a lui Petipa și Ivanov. Spectacolul a cîștigat în forță dramatică, în donna, poate, a fiului poetic. Gîndite pe un registru de continuă tensiune și frămîntare, mișcările de ansamblu ale lebedelor nu ne-au putut oferi o linie plastică unitară și ceva din marea poezie nostalgică a acestui delicat fundal orchestral, s-a risipit. Execuția, pe întreg grupul de balerini, ireproșabilă, cu admirabile momente de virtuozitate, din care amintim: «pas de quatre» din actul I, cu neașteptate și îndrăznește combinații de mișcări, lărgind linia tradițională clasică și «dansul apolitan», executat cu o vervă și exuberanță, voit ușor insolentă. (În varianta engleză divertismentele din castel din actul II sînt «daruri» aduse de Rothbart, premergătoare apariției Lebedei Negre).

Seria spectacolelor s-a terminat cu La Fille mal gardée, balet-pantomimă cu o venerabilă tradiție în istoria dansului. Creat la Bordeaux, în 1786, de coreograful Dauberval, el a fost reluat în diferite variante, din care amintim pe cea rusească, realizată în secolul al XIX-lea de Didelot, sub titlul Precauțiuni inutile. A fost prezentată la Londra, la începutul secolului nostru, de Ana Pavlova și trupa sa. În versiunea actuală, datorată lui Ashton, bătrînul balet cu subiect rustic s-a impregnat de un bine-venit umor britanic. Precauțiuni, deloc inutile, pentru că, recomfortant, umorului însular completează admirabil nota idilică a unui balet compus înainte de revoluția franceză, cu țărani și păduri, jucîndu-se, grațios, cu funde raz de alos. Protagonisti, Nedda Merina, admirabilă în Lisa, fata zburdalnică, Christopher Gable, un fermecător logic și bland, Alexander Grant, pretendent ridicol și nefundat, Stanley Holden, în trovești. În rolul mamei, bătrîna simpatică și cu hachete. Balerinii și subtili actori de comedie în același timp, ei au realizat un spectacol proaspăt și antrenant, pe care publicul l-a răsplătit, ca și pe celelalte, cu îndelungi aplauze la scenă deschisă.

■ UN ROMAN PICARESC CONTEMPORAN

Despre autor, romancier și dramaturg, știm că este unul dintre cei mai populari scriitori ai Portugaliei. Critica literară portugheză remarcă identificarea sa cu spiritul popular, solidaritatea umană cu păturile cele mai umile ale populației, de care se ocupă cu precădere în scrierile sale. Ca și Fernando Namora (din opera căruia romanul *Grul și neghina* a fost tradus și în română), Romeu Correia aparține școlii neorealismului portughez, fiind un prozator al experiențelor dure ale vieții. Înfațișare brutală și totuși cu un lirism reținut.

Păpuși de lumină e un roman picaresc modern, în tradiția iberică atât de bogată a speciei. Acțiunea se petrece într-un sat pierdut undeva în interiorul țării, unde țăranii văd pentru prima oară un film cu Charles Chaplin și sînt profund impresionați de acest eveniment. Scenele cu proiecția filmului, ocupînd cîteva capitole, constituie partea cea mai iubită a cărții, fiind totodată un omagiu adus marelui actor.

În rest, protagonistul trăiește, asemenea celorlalți *picaro* mai vechi sau mai noi, în necontenite hoinăreli, lovindu-se timpuriu de greutățile vieții. Peripețiile sînt banale. Drama copilului vagabond și mereu flămînd nu e subliniată prin îngroșări și insistențe. Dimpotrivă, protagonistul, care relatează faptele la persoana întâi, pare a nu-și da seama de tragedia condiției lui. Și nici măcar în-are aerul că ar face haz de necaz, ci primește viața așa cum e, ca și cum nici n-ar fi putut fi altfel. Și totmai această acceptare a mizeriei că pe ceva natural și permanent, în firea lucrurilor, produce pînă la urmă un puternic efect dramatic, prin accentuarea închistării societății portugheze într-un mod de viață anacronic, de un primitivism medieval. Înoplerirea de ev mediu este, de altfel, dureroasă concluzie de ordin social care se desprinde din întreaga literatură portugheză (vezi și romanele traduse la noi, ale lui Assis Esperança și Fernando Namora).

Înșăși readucerea în actualitate a romanului de tip picaresc presupune convingerea autorului că între condițiile de trai ale unor personaje celebre ca Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache sau don Pablos, el Búscón al lui Quevedo, (secolele XVI și XVII) și împrejurările vieții iberice de astăzi există numeroase asemănări. Dar Correia e conștient și de deosebirile survenite odată cu trecerea secolelor, și romanul său «picaresc» — ca și cunoscutul roman *Noile isprăvi și necazuri ale lui Lazarillo de Tormes* al scriitorului spaniol Camilo José Cela — evită pericolul pastiei. Romanul picaresc clasic este oglinda unei epoci de decadență materială (foamea și mobilul tuturor acțiunilor), care nu poate rămîne fără repercusiuni asupra concepției morale. Chiar dacă protagoniștii intră în viață neliniștiți sufletește, își pierd curînd puritatea inițială și devin nu numai strengari, ci și hoți, mincinoși, sperjuri, înhăitîndu-se uneori cu tîlharii de drumul mare. Astfel sfîrșind lucrurile, se pune întrebarea dacă tipul de *picaro* din secolul al XVII-lea își poate păstra viabilitatea în condiții materiale asemănătoare, dar într-un context de sensibilitate diferit. Cînimul *p caru-lui*, egoismul lui feroce, surful crud, imposibil în fața mizeriilor proprii și ale semenilor e o atitudine tipică a secolului de aur. Desigur, ea e posibilă și astăzi, dar nu mai constituie o reacție «normală», reprezentativă. Dramele vieții moderne, prin câștigurile morale acumulate, fac ca acest surful să se transforme, pentru sensibilitatea generală, în atitudini mai omenești, de milă sau revoltă. Atîcîndu-se sensibilitatea generală, docierile de mai sus, se cuvine să precizăm că nici personajele picaresci clasice, care-și povesteau, de obicei, viața în anii plini de scepticism ai bătrîneții, nu trebuiesc crezute pe deplin cînd își exprimă disprețul pentru orice noțiune de morală. Acuzația de imo-

ralitate care le-a fost adusă uneori poate fi respinsă prin constatarea că, în cele mai multe cazuri, avem de-aface cu o simplă mască de cinism ce acoperă un fond primar nobil, disigur alterat, viciat, dar nu ticăloșit. Totuși, această notă de convenționalism ar fi deranjant într-un roman picaresc modern.

Întîind schimbarea care s-a produs în psihologia și conștiința socială, Correia, ca și Cela, creează un nou tip de *picaro*. De altfel, Zé Pardal, protagonistul, nu e nici măcar un tipic vagabond. Alungat de cerșetoria care-l ținea loc de mamă, căci se făcuse prea mare pentru a mai trezi milă, el se atasează de proprietarul camionului care cutreiera satele cu filmul lui Charles Chaplin (senhor Nicolau) și rămîne în serviciul lui pînă la sfîrșitul romanului. Zé Pardal nu intră în conflict cu celelalte personaje (apartînd celor mai felurite medii sociale), ci le contemplă numai, arătînd pentru ele o caldă și matură înțelegere. Suferă împreună cu bătrînul vînzător de bilete de papagal, uriașul Bigambo (care) duce de Crăciun în palatul unei bogătese maniane, dispusă să facă pomoni de sărbători; suferă împreună cu tînașă Miquelina (fiica olarului betiv și afemeiat Paulino), care, ademenită de Nicolau și cucerită de visurile lui de îmbogățire, își parăștește tatăl, pentru ca apoi, dezamăgita de viață alături de bărbatul ei «capitalist», să fugă cu ajutorul acestuia, operatorul Lopes etc.

Romanul lui Correia e picaresc mai mult prin unele elemente de tehnică decît prin spirit. Autorul e un liric prin excelență, și cele mai bune pagini sînt acelea care înfațișează slăbiciunile sufletului omenesc privity cu largă indulgență.

ANDREI IONESCU

■ PREZENȚE LITERARE ROMÂNEȘTI ÎN ITALIA

Prezentele românești peste hotare au devenit în anii din urmă un fapt cotidian pentru cititorii diferitelor noastre publicații. Manifestări ale spiritului și culturii noastre sînt semnalate pe cele mai diverse meridiane ale lumii, iar ponderea pe care o deține în cadrul acestor manifestări fenomenul de difuzare a literaturii române clasice și contemporane este din ce în ce mai însemnată. Inițiative, particulare, ale unor cunosători și iubitori de literatură română, încercările, timide încă, de cooperare dintre casele noastre de editură și edituri de prestigiu de peste hotare, ajutorul direct dat în unele cazuri de Uniunea Scriitorilor, toate acestea au dus la apariția unor titluri sau antologii care chiar dacă nu sînt în stare să dea o justă măsură a forței literaturii noastre, înseamnă totuși un important pas înainte pe calea conectării literaturii noastre la circuitul universal al valorilor.

Pot fi citate, în acest sens, destule exemple. Argeșii în Italia, în traducerea lui Salvatore Quasimodo (ed. Mondadori), Eugen Barbu și Mihai Beniuc în Franta (ed. Buchet-Chastel și respectiv Seghers), sau *Antologia poeziei române* în Brazilia (datată de Mihai Nelson Vainer) sînt numai cîteva din aparițiile anului 1966 ce merită a fi amintite.

În mod deosebit, însă, reține atenția activitatea pe care o desfășoară de cîteva ani încoace editura Paoline din Italia. Actul s-a înregistrat un adevărat record în materie de difuzare a literaturii române: 14 titluri în decurs de numai 3 ani! Le amintesc: Mihai Sadoveanu: *Racconti di guerra*, 1963; *L'osteria di Antuzza*, 1965; *La scure*, 1965; *La stirpe dei Falconieri*, 1965; *La gente delle capanne*, 1965; *I ricordi del caporale Gheorghizta*, 1966; *I vortici di Valinash*, 1966; Ion Creangă, *La suocera con tre nuore*, 1964; Ion Luca Caragiale: *Giustizia*, 1964; Ion Slavici: *Il mulino della fortuna*, 1965; *La ragazza della foresta*, 1965; Duiliu Zamfirescu: *La vita in campagna*, 1965; Liviu Rebreanu: *La foresta degli impiccati*, 1965; Zaharia Stancu: *Costantino*, 1966.

Fiecare din volumele amintite, într-o prezentare grafică, modestă, dar îngrijită, este însoțit de o scurtă prezentare a vieții și operei autorului. Două dintre ele, *L'osteria di Ancazto* și *La scure* au în plus un studiu introductiv datorat lui Mario de Micheli.

Scurta trecere în revistă a titlurilor traduse este, cred, suficientă să ne dea o imagine a dificultăților de limbă, multiple, de care s-au izbit traducătorii. Fapta lor, în cazul de față, înainte de a fi un act de cultură, este un act de curaj și trebuie consemnat ca atare.

În ce măsură fapta aceasta este și o reușită, în ce măsură autorii amintiți mai pot fi recunoscuți în versiunea italiană și în ce măsură tălmăcitorii italieni sunt capabili să redea stilurile atât de specifice ca cele ale lui Creangă, Sadoveanu, Caragiale sau Stancu, este o problemă a căreia vom încerca să-i găsim o explicație în cele ce urmează.

Un răspuns categoric e greu de dat. Ar fi hazardat să ar nedreptăți, poate, o muncă făcută cu onestitate. Un traducător de romane de inspirație țărănească de pildă, căreia ar încerca să redea particularități locale, să coloreze vorbirea personajelor sale, să le facă mai veridice, ar trebui să recurgă la dialectul regiunii din care provine. În condițiile existenței a 17 dialecte, acest lucru comportă o oarecare temeritate.

În acest fel, «frumoasele» în mod obișnuit «necredincioase» devin de două ori necredincioase. Creangă își deapănă amintirile într-o limbă frumoasă, îngrijită, grija cea mai mare pe care o au personajele lui Caragiale este să se exprime cât mai corect, ș.a.m.d. Farmecul limbii lui Creangă sau Sadoveanu dispăre aproape (cu totul). În multe cazuri, traducătorii beneficiază de circumstanțe atenuante, mai cu seamă atunci când este vorba de găsirea unor posibilități de redare într-o altă limbă a multora din expresiile sau cuvintele întrebuintate în mod frecvent de Creangă, Sadoveanu sau Stancu, pentru a nu cita pe cei care apar ca cei mai «dificultuoși».

Continuă lor strădanie este însă umbră, pe alocuri, și uneori chiar frecvent, de un fel puțin curios de a concepe actul traducerei: e vorba de anumite libertăți pe care și le iau traducătorii față de textul pe care luează.

Pasaje mai dificile, jumătăți de pagină sau chiar pagini întregi sînt eliminate cu totul, cum este cazul cu *Costondina* lui Zaharia Stancu; acolo unde totuși sînt păstrate, dificultatea este înălțurată ușor: se simplifică pasul sau fraza respectivă și se traduce numai sensul. Un exemplu din Creangă:

«Afurisit să fie cîierul de vornic și cum au ars el inima unei mame așa săi ardă inima Sf. Foca de astăzi lui și tuturor părtaşilor săi».

Traducind după versiunea italiană, aștă astfel:

«Blestemat să fie cîinele de primar! El face să se consume de durere inima unei mame».

Sau altul din Sadoveanu (*Neomul Soimăreștilor*):

«Tomșa era nerăbdător. Pe harnasul lui alb, arăbesc curat, într-una se săta în gaura adîncă și cerceta zarea malurilor Prutului. Apoi își întorcea căutătura încruntată, cu un ochi ușor fugind în lături, spre șiragurile strîmte de ieniceri, de Tătari de Buceage, de Munteni și de Moldoveni din țara-de-șose. Cercetași țătari tocmai aduseseră «limbi» de la dușmani, tîrîndu-le în arcane. Constantin-Vodă, cu ai lui veneau în Cornul lui Sas».

În italiană:

«Tomșa era neliniștit. Pe calul lui alb, arăbesc, ridicîndu-se în șa, privea în zarea îndepărtată malurile Prutului, apoi își întorcea privirea spre cetele strîmte de ieniceri, de tătari de Bugeac, de munteni și de moldoveni. Principele Constantin cu ai lui se îndreptau spre Cornul lui Sas».

Și textele respective nu sînt din cele mai dificile.

Ușurina în abordarea textului duce la lucruri de felul acesta:

«Mă, loane» — devine în italiană «mio caro lon»;

«Oameni fără căpătii» ai lui Creangă («și satul nostru nu era un sat de oameni fără căpătii») ajuns în versiunea italiană *vagabonzi*; tot *vagabonzi* ajung și *veneticii* lui Sadoveanu; «salutare, neică» (Caragiale), devine «salute alla compagnia»; «să facem un pocinog Sf. Neculai»; «diamo una spolverata a San Nicola» (aproximativ tradus: să-l scuturăm de praf pe Sf. Neculai); opincile devin sandale petrecerile cu neveste (la Sadoveanu) devin petreceri cu femei, poteciile oable — poteci dificile.

Alteori, traducătorii au venit cu explicații în josul paginii și în volumul consacrat lui Creangă, la pag. 88, fiind vorba de Dănilă Prepeleac, înțîlnim (x) *Scaraoschi* = *Giuda Iscariote*. Nici mai mult nici mai puțin decît Iuda Iscarioteanul!

Traduceri palide:

«Basmel mi plac. Îmi plac pînă la smînteală» (Zaharia Stancu)

În italiană:

«Rovestile mi plac. Îmi plac mult».

Zicalele lui Creangă, proverbele, atunci cînd sînt traduse, de multe ori făcîndu-se abstracție de existența lor, sună cam astfel:

Logofete brînză-n bete / *Lapte acru-n călimări* / *Chiu și vai prin buzundri*.

În italiană:

Băiete înțepete, brînză-n cui / *Lapte încheag în călimară* / *În buzunarele tale nici un ban*.

Exemplificările, luate cu totul și cu totul la întîmplare, ar putea fi înmulțite.

Canitativ, așa cum aminteam la început, numărul de titluri și perioadă scurtă în care au apărut reprezintă o performanță; calitativ însă, fără a minimaliza astfel meritele și strădania traducătorilor, mai puțin.

CONSTANTIN IONCĂ

■ GALLOCENTRISM?

Desprindem dteva idei dintr-un interesant eseu, intitulat «Probleme ale istoriei literare comparate» și publicat în culegerea «Perspective și probleme» a lui Werner Krauss (*Perspektiven und Probleme zur französischen und deutschen Aufklärung und andere Aufsätze*, Berlin, 1965).

Celebru încă din 1947 prin publicarea «Învățăturii lui Gracian despre viață» (*Gracian Lebenslehre*) și consacrat ulterior prin alte studii de istorie literară (e conducătorul unei secții de romanică în cadrul Academiei de științe din Berlinul răsăritean), profesorul emerit Werner Krauss e considerat azi ca unul din cei mai mari romanști germani. Caracteristic pentru operele sale este felul cum îmbină informația strict științifică, scrupuloasă, cu talentul literar. Această o dovadă și în esul de care ne ocupăm, despre «Problemele istoriei literare comparate».

Această disciplină, spune autorul, a rămas în Germania în urmă față de avîntul pe care l-a luat în Franța și Statele Unite. Cercetîndu-i posibilitățile de viață, W. Krauss vrea tocmai să inițieze prin aceasta o discuție cât mai amplă. Combate în treacă pe Croce, care exagerază importanța limbii și neagă posibilitatea traducerilor («estetică lingvistic-absolutistă»), și laudă în schimb pe cercetătorul sovietic Șermunsky pentru o comunicare cu privire la «Știința literaturii comparate și problema influențelor literare». Aduce apoi elogii savanților americani «pătrunși de misiunea unificatoare de popoare» a acestei discipline, accesibili la tot ce este nou și străin, și care promovează ruptura radicală cu toate pozițiile monopoliste ale istoriei literare, spre deosebire de francezi, care raportează totul numai la literatura lor, într-un spirit de adevărat «naționalism gallocentric», chiar în mai recenta lor «littérature générale».

«Naționalism gallocentric»? Orgoliu național, orgoliu personal... Îmi vine în minte celebrul «exegi monumentum» al rămasogului nostru (sau fratelui ori nepotului

nostru, după o uitată, ciudată și trăgătoare ipoteză a lui Aron Densușianu) și îmi vine în minte orgoliul cu care Cervantes își intitula — și avea de ce! — nuvelele sale «exemplare», deci superioare modelelor italienești (lucru recunoscut apoi de francezii și chiar de italieni, care spuneau resemnați că i-a părăsit Dumnezeu — (Dio s'è fatto Spanuolo!); mă gândesc la grandamania unui Hugo sau Wagner — și aveau de ce! Îmi amintesc cum mă contraria orgoliul lui Iorga, deși îmi mărturisam cu tărie că «avea de ce» să fie mîndru. Nu cumva același lucru o fi și cu francezii noștri, conștienți de valoarea și vechea supremație a literaturii naționale?

Exclusivismul gallocentric are o istorie destul de veche, să ne amintim orgoliul care îl inspira pe un Père Bouhours, când scria în «Les entretiens d'Ariste et d'Eugène» (1708): «Chinezii și aproape toate popoarele Asiei cîntă; nemții horcăie; spaniolii declamă; italienii suspiră; englezii suieră. Propriu-zis numai francezii vorbesc...» (Les chinois et presque tous les peuples de l'Asie chantent; les Allemands rient; les Espagnols déclament; les Italiens soupirent; les Anglais sifflent. Il n'y a proprement que les Français qui parlent).

Astăzi, desigur problemele literaturilor naționale se cer judecate într-un orizont mult mai vast, care să depășească îngustimea prejudecăților. Cum spune Werner Krauss, în încheierea eseului său: «Literatura națională a unei țări se poate afirma numai prin înțînire și atingere, prin atracție sau respingere, prin *continuu* contact cu literaturile celelalte care acționează în sfera sa». Ceea ce nu ne împiedică, însă, nici o clipă să recunoaștem marea contribuție pe care un popor sau altul a adus-o în dezvoltarea literaturii mondiale. Iată, nu de mult citeam pe un alt german, alături de entuziasmat de «Histoire du roman moderne» a lui R. M. Albérès, înțit nu numai că a tradus-o, dar și prelucrat-o, adăugîndu-i un întreg capitol. Iată însă că acest german, Karl August Horst pe nume, vorbind, ce-i drept, numai despre roman, ia apărarea lui Albérès contra celui care i-ar ataca eventual pentru faptul că a scris istoria romanului modern (în general) pornind de la romanul francez: «Să se gîndească (aceia) că «romanul» — pe care spaniolii îl numesc «novela», englezii «novel», italienii «romanzo» — a devenit acea formă literară cu multiple fețe, pe care o avem în minte cînd îi pronunțăm numele. *Îndrăgîr și prin literatura franceză* (subl. n.) Cercetarea critică a evoluției romanului... abia dacă ar fi posibilă dacă nu se ia ca fir conducător dezvoltarea lui în Franța» (V. postfața traducerii și prelucrării, edit. Diederichs, Düsseldorf-Köln, 1964). Sînt precizări, legitime, de istorie literară, străine de orice simplistă manie gallocentrică.

■ METODICA UNEI FASCINAȚII

«Fascinant» este caracterizat — și pe drept cuvînt — de către cercetătoarea germană Anke Kockelkorn, într-un studiu nu de mult apărut (Methodik einer Faszination, Berlin, 1965), scriitorul Jorge Luis Borges.

Se știe că Borges este considerat azi în mod unanim drept cel mai însemnat scriitor contemporan al Argentinei. Deși nici lirica sa nu este lipsită de importanță, ceea ce a făcut totuși gloria lui Borges, în țară și peste hotare, este opera sa în proză, în deosebi eseurile și povestirile scurte. Aproape nici un critic sau autor contemporan — ca să nu mai vorbim de marelui public cititor — n-a rezistat farmecului incomparabil al scrierilor argentinianului, după cum rezultă din bibliografia cu care este înarmată cercetătoarea. Totuși exegeții precedenți s-au mărginit mai mult la admirația și elogiarea scriitorului, fără să-l cerceteze mai îndeaproape și metoda sa, procedeele sale literare, iată ceea ce caută — și reușește — să suplinească studiul despre «Metodica unei fascinații».

«Asombro» este un cuvînt-cheie foarte important și conține un întreg program literar. Uimire, contrariere, minunare, buimăcare ar fi traducerea numai relativă a acestui termen, care în spaniolă înseamnă «uimire». Borges uimește prin răstălmăcirea citatelor celebre ori prin rezultatele neașteptate, surprinzătoare și paradoxale ale «logicii» sale ciudate: un mare savant (Averroes), care fără ajutorul tradiției nu poate traduce noțiunile simple aristotelice de «comedie» și «tragedie», un Ahile tute de pîcior, care nu poate prinde «broasca țestoasă» — religia, care poate prezenta doar un interes estetic...

Un istoric literar (Gustave René Hocke) circumscrie prin «întunecare enigmatică, minunare, stupefăcute, noutate» un complex înrudit cu bogesianul «asombro» complex pe care el îl identifică și dovedește ca o caracteristică a manierismului literar prezent în stilul anumitor epoci culturale. Totuși acesta se deosebește enorm de «asombro», care la Borges nu este obținut în primul rînd prin mijloace stilistice, ci cu ajutorul erudiției, printr-o nouă, uimitoare aplicare și orfîndure a citatelor celebre. Acestea imprimă alături eseurilor sale, cit și povestirilor scurte pecetea lor atât de caracteristică, deschizînd, în plus, prin rîcoșe, aspecte și perspective cu totul noi pentru judecarea izvoarelor respective. De aceea «asombro» ar putea fi comparat mai curînd cu termenul brechtian de «Verfremdung» (distanțare), deși sferile celor două noțiuni nu se acoperă. Într-adevăr, la Brecht procedeul «înstrăinării» este acela «care te lasă, ce-i drept, să recunoști obiectul, dar totuși îl face să-ți apară străin» (a se vedea în această privință un voluminos studiu despre figurile dramatice moderne și structura lor, «Gestalten im modernen Drama», al lui Werner Mitzenwey, Berlin, 1965). La Brecht se urmărește îndepărtarea pecetei familiarului, împiedicarea identificării (Einführung) spectatorului cu personajul, contrarierea lui. Cînd Brecht numește «general» pe un «legatus» sau «avocat public» pe un «praetor», el contrariază pe cititor, obligîndu-l să ia poziție față de ceea ce afirmă; tot așa urmărește împiedicarea «Einführung» la cînd obligă pe spectator să se întrebă: oare bine procedea judecătorelul Aztek din «Cercul de creșă caucazian»? Dramaturgul Brecht urmărește, așadar, distrugerea iluziei scenice, în vederea altor scopuri (agitatie politică), «înstrăinarea» folosind-o numai ca mijloc. La Borges, în schimb, «asombro» este și mijloc și scop totodată: el face posibilă «magia», acea calitate sugestivă cu neputință de ignorat, caracteristică oricărui text al scriitorului!

«Asombro» rămîne deci o noțiune și o procedură inductibilă și incomparabilă. Termenul cel mai potrivit pentru el ar fi, după autoare, acela de *fascinatie*. Aceasta e calitatea care o determină să-l numească pe Jorge Luis Borges un scriitor fascinant.

Metoda lui Borges constă în primul rînd în a-și atrage încrederea cititorului în superioritatea acelei «erudiciei» a autorului, ostentativ demonstrată prin numeroase citate, îngrămădiri de nume din știință, poezie și filozofie, din toate epocile, uneori într-o legătură cu totul deslăsată cu textul. Odătat captat, cititorul e purtat de scriitor pe căările labirintice ale fantasticele sale metafizice. Pe acest drum înfîntese surprize uluitoare (incredibile fără prealabila câștigare a încrederii sale), derivate din consecințele «logice» ale unui cititor tors pînă la capătul firului. Autorul uimește și farmecă prin neverosimilitatea concluziilor, deduse totuși logic și pas cu pas dintr-o gîndire exactă. «Magia», atracția aceasta secretă, rezultă fără gres din rezultatele neașteptate, buimăcătoare, contra cărora nu te poți apăra, pentru că le-ai urmărit tu însuși, încrezător, nașterea treptată pe bază de deducție după regulile de joc ale logicii...

Metoda fascinației nu ar fi putut însă da uimitoarele ei rezultate, dacă Borges n-ar fi realizat-o cu o măiestrie a limbii, fără pereche în continentul sud-american, ține să precizeze autoarea în încheiere.

AUREL STOICANU



Desen de PAUL MARINESCU

cadran mondial

În luna decembrie a avut loc la Moscova tradiționala Zi a poeziei. Cu acest prilej s-au organizat seri literare, întâlniri între poeți și cititori, discuții în redacțiile revistelor și editurilor. La toate aceste manifestări au participat, în afara de poeții sovietici, și diferiți scriitori străini, printre care și membrii delegației noastre: Miron Radu Paraschivescu, Camil Baltazar, Cornel Regman și Adrian Păunescu. Cu același prilej, Editura *Sovietiski pisateli* a pus la dispoziția cititorilor culegerea de versuri intitulată: *Ziua poeziei 1966*, în care semnează reprezentanți de frunte ai literii sovietice, de la Leonid Martinov și Boris Sluțki, la B. Okudjava și Novella Matveeva. De asemenea, în volum sînt publicate versuri

ale unor poeți pieriți în ultimul război aproape uitați: R. Ghintburg și A. Kocetkov, versuri din arhiva lui Nazim Hikmet, o scrisoare a Veronikăi Tușnova, și un articol al lui Andrei Platonov despre Anna Ahmatova.

În sfîrșit, Tribunalul suprem din Copenhaga a pus capăt unor certuri, care au durat aproape cincizeci de ani... E vorba de numeroasele manuscrise *Edda* pe care Islanda le reclama Danemarcei, posesora lor încă din secolul al XVIII-lea. Învățul islandez Arni Magnúson (1663—1730) a cules aceste manuscrise pe teritoriul patriei sale și apoi, în 1730, le-a lăsat prin testament Universității din Copenhaga. Magnúson a adunat aceste manuscrise de la țărani și pescari, depunând o muncă uriașă în descifrarea textelor amputate sau acoperite de fum. Evident, prin recenta hotărîre judecătorească, statul islandez primește numai o parte din această comoară inestimabilă: acele texte care se referă la propria lui istorie și cultură.

În anul acesta s-a hotărît ca prestigiosul premiu berlinez «Gerhart Hauptmann» să nu fie acordat nici unui autor, în ciuda faptului că pentru obținerea premiului au fost prezentate 105 creații dramatice... Dar nici una dintre ele nu a întrunit calitățile cerute de juriu!

Jean Arp, sculptor și pictor, unul din marile nume ale artei contemporane — este și autorul a numeroase poeme, nuvele, povestiri, prefețe, manifeste, amintiri și interviuri scrise fie în franceză, fie în germană, întrucît fiind alsacian de origine, stăpînea deplin ambele limbi. Majoritatea acestora, au apărut recent într-o editură pariziană sub titlul: *Jours effeuillés — Poèmes, essais, souvenirs, 1920 — 1965*. Scrisă cu un umor personal și cu o subtilă naivitate, culegerea de texte literare ale lui Jean Arp dă la iveală, adeseori, adevărate documente istorice, aducînd date esențiale nu numai despre viața artistului timp de mai multe decenii, ci și asupra unor mișcări ca dadaismul și suprealismul, la care autorul a participat.

Poetul francez Robert Desnos a fost și un mare iubitor al cinematografului — nu sub aspect tehnic — ci în măsura în care este o artă autentică, despre care se poate spune că poate fi trăită de spectatori. Acesta este leit-motivul, manifestul moral și poetic al culegerii de articole ale poetului francez apărute recent sub titlul *Cinéma*. Robert Desnos acordă o deosebită importanță articolelor înmănușate în această culegere; el le-a revizuit cu atenție, le-a titrat, avînd probabil intenția să le publice.

Nathalie Sarraute este mult mai puțin cunoscută ca autoare dramatică. Totuși, două din piesele sale, *Le silence* și *Le mensonge* — prima din 1964, iar cealaltă, recentă, din 1966 — au găsit o largă audiență la posturile de radio belgiene, vest-germane, daneze, suedeze, norvegiene și elvețiene.

Aceeași tehnică — a «subconversației» — utilizată în carrea sa de debut *Tropismes*, ca și în romanele ulterioare, este prezentă și în cele două piese care vor fi reprezentate în curînd și pe scena teatrului parizian «Petit Trianon».

Premiile pe 1966 ale concursului literar *Casa de las Américas*, desfășurate la Havana, au fost atribuite următorilor scriitori: Enrique Lihn (Chile) pentru poezie, Jesús Díaz (Cuba) pentru povestiri, Marta Traba (Argentina) pentru roman, Osvaldo Dragún (Argentina) pentru teatru, și Franklin Franco (Rep. Dominicană) pentru eseu. Lucrările premiate au trezit un viu interes în presa literară latino-americană. *Poesia de paso*, volumul tînrului poet Enrique Lihn, s-a impus prin mărturia unei experiențe trăite cu o intensitate neobișnuită, imbinînd în expresie pasiunea și reflexivitatea. *Infringerea*, cel mai semnificativ dintre poemetele incluse în volum, se referă la evenimentele din 1964 din Chile, scuturîndu-se de tradiționala retorică prin care se caracterizează o parte din poezia socială chiliană. Despre *Los años duros*, de Jesús Díaz, criticul Pedro Lastra, care a făcut parte din juriu, a declarat: «Cartea lui Jesús Díaz tratează o temă revoluționară și izbutește să configureze o lume narativă bogată, din fericire netributară lozincilor. E o operă de artă în toată puterea cuvîntului», iar scriitorul cuban Alejo Carpentier elogia romanul Martel Traba *Los ceremonios de verano* pentru calitățile literare moderne care o situează în mișcare «noului roman latino-american»: «Un roman construit ca o sonată muzicală, în patru mișcări. Cele patru părți sînt perfect echilibrate și prezintă o mare asemănare de situații și de elemente. Tonul este preocupîntor poetic, fără ca prin aceasta să altereze marile virtuți narative ale romanului». În sfîrșit, piesa *Heroica* de Buenos Aires este socotită în unanimitate cea mai reușită lucrare dramatică a lui Osvaldo Dragún.

Corectura: LIDA IGROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

LES LECTEURS DE L'ÉTRANGER DE LA REVUE *Secolul 20*
PEUVENT S'ABONNER SOIT AUX CENTRES SUIVANTS:

ALBANIE	— Ndermeria Shtetnore e Botimove, Tirana
R. D. ALLEMANDE	— Deutscher Buch Exp. und Import, Leninstrasse 16, Leipzig 701
R. F. ALLEMANDE	— Kubou & Sagner — P.O.B. 68, München 34 W. E. Saarbach — P.O.B. 1510, Köln 6
ANGLETERRE	— Collets' Holdings Ltd — Danington Industrial Estate — Wellingborough, Northants — Globus Buchvertrieb — Salzgras 16, Vienne
AUTRICHE	— Du monde entier 5, Place St. Jean, Bruxelles
BELGIQUE	— Raznoianos — 1, rue Tzar Assen, Sofia
R. P. BULGARIE	— Waiwan Shudian — POB 88, Péking
R. P. CHINOISE	— Culphanmul, Phenian
R. P. D. CORÉE	— Cubartimpex, Calle Ermita 48, San Pedro, Habana
CUBA	— Libreria Herder, Calle de Balmes 26, Barcelona
ESPAGNE	— Akateminen Kirjakauppa, P.O.B. 128, Helsinki
FINLANDE	— Messageries de la Presse Parisienne, 111, Rue Réaumur, Paris 2-e
FRANCE	— Kultura, P.O.B. 149, Budapest 62
R. P. HONGROISE	— So. Co. Lib. Rt. Export — Import, Piazza Margana 33, Roma
ITALIE	— Hailepac Ltd., 11, Arlosoroff Street, Haifa
ISRAEL	— Nsuka Ltd. — 2 Kanda Zimbocha
JAPON	— 2 Chome Kiyoda-ku, Tokyo
R. P. MONGOLE	— Mongolgosknigotorg, Ulan Bator
NORVÈGE	— Norsk Bogimport, P.O.B. 3267, Oslo
R. P. POLOGNE	— Ruch, ul. Wilcza 46, Warszawa
PAYS-BAS	— Meulenhoff, Beulingsstraat 2, Amsterdam
PORTUGAL	— Libreria Bucholz, Avenida Liberdade, Lisbonne
SUÈDE	— D. G. Fritz, Fredgatan 2, Stockholm 16
SUISSE	— Pinkus & Cie, Froeschgasse 7, Zürich
R. S. TCHÉCOSLOVAQUE	— Artia, Va. Smerkach 30, Praha
U.R.S.S.	— Medjinarodnaia Knjiga, Moskova, G. 200
U.S.A.	— Fam Book Service, 69 Fifth Avenue Suite 8 F, New York 10003 N.Y. — Continental Publications, Ill, South Marmanee Ave. St. Louis Missouri 63105
R. D. VIETNAM	— So Xunt Nhap Knap Sach Bao Hai Ba Trung 32, Hanoi
R.S.F. YUGOSLAVIE	— Jugoslavenka Knjiga, Terazije 27, Beograd

Soit directement à

L'UNION DES ÉCRIVAINS DE LA REPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

Șoseaua Kiseleff 10, ♦ (tel. 18.13.99) București

ABONAȚI-VĂ PENTRU
ANUL 1967 LA REVISTA

Secolul 20

ABONAMENTELE
SE PRIMESC LA OFICIILE
ȘI AGENȚIILE P.T.T.R.
FACTORII POȘTALI ȘI
DIFUZORII DE PRESĂ

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI, 115. TEL. 16.79.22
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEFF 10—TEL. 18.33.99
BUCUREȘTI