

Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Coperta

DAVID HOCKNEY: Ilustra-
ție pentru basmul: «Băiatul
care-a plecat de-acasă ca să
învețe ce e frica»



Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Colegiul de redacție:

ACAD. ALEXANDRU PHILIPPIDE, ACAD. EUGEN JEBELEANU, ZOE
DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, EDGAR PAPU,
VASILE NICOLESCU, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ȘTEFAN AUGUSTIN
DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU,

DAN HĂULICĂ, REDACTOR-ȘEF

170

3 • 1975

SUMAR

TINEREȚEA CLASICILOR

FRIEDRICH ENGELS

Cola di Rienzi, piesă de teatru, fragmente, în românește de Horia
Stanca • 5

VIRGIL NEMOIANU: *Friedrich Engels*, dramaturg • 16

CASPAR DAVID FRIEDRICH

și

MOMENTUL 1800

MIHAI NADIN: *Interviu cu Werner Haffmann — Polemica muzeului
cu sine* • 21

RADU BOGDAN: *Metafizică și realitate în peisajul lui Caspar David
Friedrich* • 29

CAROL GUSTAV CARUS: *O călătorie pe insula Rügen în anul 1819,
în românește de Radu Bogdan* • 41

SCRIITORI ROMĂNI ÎN LIMBI STRĂINE

IOAN SLAVICI ÎN SUEDEZĂ

IOAN SLAVICI: Byskvallet (Gura satului), nuvelă, fragment, în suedeză de Mauritz Boheman cu o prezentare de Mircea Bucureescu ● 49

POSTMODERNII AMERICANI

ROBERT COOVER

TEME ȘI VARIAȚIUNI

ANDREI BREZIANU: Paradoxul Robert Coover ● 56

ROBERT COOVER: Șapte ficțiuni exemplare; Concurs cu public, în românește de Ioana Comino Cizek; Vătratul magic; Căsuța de turtă dulce, în românește de Mircea Ivănescu ● 61

ELENA RĂUTU: Robert Coover sau creatorul ca povestitor ● 83

IOANA COMINO CIZEK: Postmodern și premodern la Robert Coover ● 88

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

Afirmări internaționale ale comparatisticii românești (de Ștefan Stoenescu) ● 94



TINEREȚEA CLASICILOR

Handwritten text in German, likely a letter or manuscript, mentioning names like "Friedrich Engels" and "Karl Marx".

FRIEDRICH ENGELS

COLA DI RIENZI

LIBRET

Handwritten text in Italian, likely a libretto or manuscript, mentioning names like "Cola di Rienzi" and "Friedrich Engels".

Cu vechea-i aură s-o-noronez, —
Nu este care-un scop desul de mare?
O dacă, veche Româ, să am parte
De strălucirea ta de nepătruns,
Atunci aş zice că-am trăit de-ajuns
Şi liniştit m-aş scufunda în moarte.

NINA (intrînd)

Cola al meu, e-adevărât? Conspiră
Vrăjmaşi împotriva ta-n cetate?
Primejdiile se adună-n jurul
Măreşii tale frunzi strălucinate?

RIENZI

Fii liniştită, scumpa mea soţie!
Puţini sînt ei, cei lacomi de domnie,
Care agită-n contra mea poporul,
Ca Walter de Montreal — el, trădătorul
Ce urmăreşte prăbuşirea mea.
Dar Dumnezeu îmi scâ intr-ajutor,
Ca şi poporul meu cel credincios.
Cu ei alături, doborî-voi jos
Pe trădători, şi nu vor prinde veste
Cînd vor plăci nelegiuirea lor.
Ce-mi pasă mie că se-agită?
Oare nu stau neclăcinat
Alături de soţia mea iubită
Şi gîndul meu cel nepătat?

NINA

Cola al meu, de ce nu pot să-alung
Din suflet spaima fără număr?
Te văd în vis — chip alb, prelung —
De cînd porţi purpura pe umăr.

RIENZI

O, draga mea, nu-ţi fie frică,
Nu e nici o primejdie în jur;
Sus, peste capul şarpelui ce se ridică,
Pluteşte-acvila liberă-n azur!

NINA

O, dacă să te pierd ar fi,
Iubite, -n floarea tinereţii,
O, Cola, dacă cineva mi te-ar răpi,
Mi-ar lua cu tine chiar lumina vieţii!

RIENZI

Alungă orice gînd şovăitor!
E-aici de-aproape visul meu iubit,
Că nu se cade, zău! nu pot să mor
'Nainte de a-l fi îndeplinit,
De-a re-nvia puterea Romei, mare,
De-a da iar libertăţii vechiul preţ,
Ca-n treaga lume să se înfioare
De leul deşteptac din somn, semeş!
Şi dacă-n toiu luptelor aş sta
Singur, sub mii de lănci ce mă-ameninţă,
Oare nu am alături gura ta
Şi ochii tăi plini de credinţă?

NINA

O, scumpul meu! De vitrege destine
Cu voia Domnului avea-vom parte.
Chiar dacă-şi vrea, nu pot pleca de lîngă tine,
A ta rămîn mereu pînă la moarte!

AMÎNDOI

Să ne cuprindem, deci, în braţe, dragă,
Aşa să-nţîmipinăm pe inamici.
Chiar de ne părăseşte lumea-n treagă,
Iubirea noastră-n treagă stă aici!

ACTUL AL TREILEA

Scena I

Odaie la Rienz.

NINA (năvăleşte cu răsuflarea tăioasă în odaie)

Ajută-ne, sfinţă Marie,
Ajută-ne, Tată cerească!
Ce vruie de vijelie
Pe străzile-n panică cresc!
Cu urlete, nemulţumiţii
Se-apropie-n iureş curbat;
Ca marea ce muşcă din ţărmuri
Un drum îşi croiesc spre palat!
Revolta sălbatică, iată
Aici năvăleşte — puhoi;
Se-apropie înfierbîntată
Cumplita mulţime de noi.

Salvați-ne aici de înfringeri,
 Voi Zel din azurul temut!
 Din aripi, eterici îngeri
 Încindă asupră-ne scut!
 Atingă-vă ruga-ngrozită,
 Veniți-ne într-ajutor!
 O, nu ne lăsați să ne-nghită
 Minia acestui popor!
 Aproape, tot mai aproape
 Se-nghesuie mulțimea;
 Ca valuri nebune de ape
 Ne-mpresură mulțimea;
 Spade strălucesc,
 Lăncile scîpesc
 Luminînd în zări!
 Tot mai aproape, pe teci de cărări,
 Moartea cu brațele ne-a-mprejmuit.
 Ajută-ne, Marie, ajută-ne, Doamne,
 Alungă necazul cîmplit!

RIENZI (intrînd)

Iată ce nu credeam că-o să se-ntîmple!
 Poporul răscolat în contra mea
 Vrînd răzbunare pentru moartea lui Montreal
 Și-a lui Battista!

NINA

O, scumpe, Cola!
 Primejdia tot mai aproape vine,
 Salvează-te, și scapă-mă cu tine!

RIENZI

Fii liniștită, draga mea,
 Primejdia nu-i încă-atît de grea!
 Mai am în mine forța tinerească
 Și brațul încercat de luptător
 În stare orișicînd să stăvilească
 Turbarea răspîndită în popor!
 În ochii mei încă lucește-avîntul
 Și fruntea mea e încă vie;
 Ca spada-mi scapără cuvîntul,
 Dați drumul iadului să vie!
 Să vie-acum! Ca o stîncă sunt.
 Eu singur m-am urcat pe treapta mea.
 Tot eu voi fi acela ce-l înfrunt,
 Minia lui înfrîcă va cădea!

Salvați Colonna - Camilla Jimenez!

Camilla.

Măi, Jimenez, nu! În brațe!

Măi, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!

În brațe, Battista, nu! În brațe!



NINA

O, vino să fugim în pripă,
De ura lor să ne adăpostim.
Ascultă-mi sfatu-n cea din urmă clipă.
O, Cola, haide să fugim!

RIENZI

Să fug ca lașii? Niciodată!

NINA

O, Cola, încă mai e timp!

RIENZI

Chiar dacă moartea mi-ar fi dată,
În laș netrebnic nu mă schimb!

NINA

Hail! Nu e vrednică această gloată
De-o jertfă-ait de minunată!

RIENZI

NU! Dacă mi-e pieirea hărăzită,
Atunci arate lumii moartea mea
Că-ntreaga mea viață-i dăruită
Splendorii Romei! Și că mor cu ea!

NINA

Nu vrei să fugi, nestinsa mea iubire?
Atunci alăcurea și eu rămân,
Cu tine-alături sunt la fericire
Ca și la rău, la suferinți și chin!

RIENZI

Soție minunată, vino!
O, dacă visul nu mi-l voi vedea,
Primesc răsplata pentru lupta mea
Doar în iubirea ta, divino!

NINA

O, scump bărbat, puternic, mare!
Cu tine, dintre toți cel mai măreț,
Voi sta-n adâncă-mbrățișare.
Ce soartă minunată, fără preț!

COLA, NINA

Vom merge, deci, cu fruntea sus
Și împlețiți ca două fire,
Pătrunși de-o singură iubire

Ca orice soartă mai presus!
Și dacă ne așteaptă-o moarte
De spadă, de pumnal sau foc,
Noi împreună-avea-vom parte
De fericiri și penoroc!

Scena II

În foața Capitoliului.

CAMILLA (despletică, cu o spadă în mână

Iată, aici, acum e ceasul
Ce-ai de mult l-am așteptat,
Ceasul cumplicei răzbunări
Visate zălnic, ne-ncetat.
Sosit-a ceasul răzbunării!
Sîngele lui să-l văd cum curge
Să ispășească moartea ta,
Iubitule, ucis de el!
O, sînge de tiran mișel,
Cu mîna mea de te-aș vîrsa!
Iubirea mea-i de mult ucisă,
Încinsă arde-acuma ura.
Să curgă sînge de tiran
Pe spada mea cea însetată
De-această apă-mpurpurată!
Muiere nu, ci furie
Aș vrea să fiu de-acum numită.
Lui, celui care mi-a ucis
Iubitul, prin trădare,
Să-i tai cu lama ascuțită
Arterele fără-ndurare!
Dispari acum tu, milă,
Tu, slăbiciune femeiească!
Vreau răzbunare, răzbunare!
Voința să mi se călească
În fața asta mare!
Mulțimea se adună-n cete,
Amenințată înflăcărată!
Sălbatică o vreau să fie,
Să se sfîrșească-odată!
Te surpă tu, Rienzi,
De pe tronul tău;
În groapă te așteaptă
Victima ta, iubitul meu!

(Către poporul adunat în jur)

Răzbunare! Răzbunare!
Sus în Capitoliu, frați,
Pe tiran fără cruțare
Și pe drept să-l judecați!
O, să nu-l scăpați din mână.
Smulgeți-l din scumpe-odăi!
Ispășind aici, rămână
Fără viață ochii săi!

CORUL

Veniți la Capitoliu-n goana mare!
Răzbunare! Răzbunare!

CAMILLA

Greu blestem asupra-i cadă!
Capul păcătoș îl vrem!
Pentru libertatea care
A răpico-o-l judecăm!
Jos, în pulbere căzut,
Astăzi trădătorul moară,
Curgă sîngele-i de pară
Pentru crima ce-a făcut!

CORUL

Înspăimîntat

Rienzi iese în față; după el, Nina.

RIENZI

Voi, cetățeni ai Romei, ce vă-adună
În rînduri dese-aici, cu lînci și spade,
În fața Capitolului? În mine
Voi, care m-ați ales, azi nu mai credeți?
Nu voi mi-ați dat hlamida-mpurpurată?

Oare ce v-am făcut? Lăsați-mă
Să-mi isprăvesc așa cum știu menirea,
Să fac din voi stăpînu lumii-ntregi,
Să vă redau străvechea strălucire,
Liberi, în propriile voastre legi să fiți
Nu ascultați de glasul calomniei,
Și judecați-mă doar după fapte!

CAMILLA

Nu ascultați la ce vă spune!
El a amăgit cetatea.
Gîndul vostru să răzbune
Drepturile, libertatea!

CORUL

Tot ce spui e lingușire,
Nu ne mai înșeli curînd.
Răzbunarea libertății —
Iată sîntul nostru gînd!
(se aruncă asupra lui)

NINA

O, Doamne, Doamne!

RIENZI

În lăcări, ticăloși!

NINA

Nu vă mișcă plînsul meu?

CAMILLA

Ha, triumf! A răzbunării
Flacăra o văd arzînd.

CORUL

Răzbunarea libertății —
Iată sîntul nostru gînd!

NINA

Vreți sîngele celui ce-l datorăți
A voastră fericire? Bine.
Vreți sînge cald? Atunci pe-al meu să-l luați!
Să ispășesc, lăsați-mă pe mine!

CAMILLA

Gîndiți-vă numai la răzbunare!
Lăsați de-o parte orice îndurare!

NINA

Ascultați-mi plînsul, jalea.
V-a făcut atîta bine!

În românește de HORIA STANCA

FRIEDRICH ENGELS

dramaturg

Friedrich Engels, constrins de tatăl său îndată după încheierea studiilor gimnaziale să se orienteze spre o ocupație practică, devine reprezentant comercial la Bremen. Încă nepregătit pentru vastul și titanul efort filosofic și polemic cărui i se va dedica vreme de peste patru decenii tot la tot cu tovarășul său de idei Karl Marx, tinărul de nici 19 ani își îndreaptă surplusul de energie intelectuală și puterea creatoare spre literatură. Încă din anii liceului, el începuse să scrie poezii, cel mai adesea sub pseudonimul Friedrich Oswald, influențat în mare măsură de Ilirica socială a lui Freiligrath, iar între 1839 și 1843 publică, pe lângă acestea, pamflete, cronici, articole de ziare care încep să atragă atenția publicului. Fostul său coleg de liceu, Carl de Haas (care locuiește până în 1840 la Bonn, iar după aceea la Berlin) se străduia să organizeze un cerc literar și tinărul Engels i se alătură ca un fel de membru corespondent. Din corespondența lui Carl de Haas cu alți colegi de vîrstă și ambii literare (Schults, Roeber etc) — scriitori minori, dintre care mulți nici n-au apucat să-și vadă producțiile tipărite) aflăm cite ceva despre colaborarea lor cu Engels. Aflăm mai ales că în 1841 Engels promisese un scenariu de operă sau o piesă. Lucrarea aceasta, ignorată pînă azi sau despre care s-a crezut că rămăsese în stadiul de proiect, a fost descoperită de cercetătorul Michael Klieriem¹ în arhiva mai sau amicalului Adolf Schults, și publicată într-un frumos volum în lectură critică (precum și în reproducere facsimilă integrală), împreună cu o amplă introducere și cu cinci scrisori în care

¹ Publicată în Friedrich Engels, *Cola di Rienzi. Ein unbekannter dramatischer Entwurf*, Peter Hammer Verlag, Wuppertal, 1974 (*Cola di Rienzi. Un proiect dramatic necunoscut*).

se găsesc referiri la activitatea literară a lui Friedrich Engels și la cea a cercului Carl de Haas în general. Ea parvenise așadar prietenilor literari, spre apreciere de bună seamă, și, fie că fusese găsită nevrednică de prelucrare și finisare, fie Engels își pierduse el însuși interesul pentru fragment, cu atât mai mult cu cît în anii aceia vocația sa începea treptat să se dezvăluie drept cea a unui gânditor militant, iar nu a unui literat. Oricum, ceea ce ni se prezintă astăzi, la mai bine de 130 de ani de la compunere, este mai curînd o schiță, cu corecturi și variante, iar nu o operă finită. Faptul că, după cite știm, Engels nu găsește de cuviință să amintească mai tîrziu măcar odată — în public sau în particular — existența acestei producții juvenile este în sine destul de grăitor.

Despre ce fel de operă este vorba? *Cola di Rienzi* este o piesă în trei acte, dedicată tribunului medieval care, vreme de citeva luni, în cursul lui 1347, izbutește să creeze în Roma un stat cu caracter popular-democratic, revenind la putere după multe vicisitudini în 1354, an în care își încheie viața, asasinat, la numai 41 de ani. Ascensiunea meteorică a acestui băiat din popor, încercarea sa de a restaura virtuțile severe ale latinității antice, abilitatea sa politică, sfîrșitul său tragic, captivau imaginațiile în prima jumătate a secolului al XIX-lea; printre numeroșii autori care și-au ales drept temă destinel acestui erou se numără romancierul englez E. G. Bulwer-Lytton (*Rienzi, or The Lost of the Tribunes* — „Rienzi, sau cel din urmă tribun” — apare în 1835) și Richard Wagner a cărui operă *Rienzi* — în fond debutul marelui compozitor — vede lumina rampei în 1842 la Dresda.

Cu încercarea sa, Friedrich Engels se afla așadar în plină actualitate literară. În dramă există o dublă acțiune: politică și erotică. Roma este zguduită de violența conflictelor sociale și politice. De o parte se găsesc vechile familii patriciene, mai cu seamă Orsini și Colonna, îngonite acum din oraș, roase de ambiție, dar și de invidii și suspiciuni reciproce. De cealaltă parte, în tabăra poporului, se conturează citeva figuri conducătoare: dînrul provensal Walter von Montreal, Battista și Cola di Rienzi. Fiecare dintre aceștia reprezintă o anume linie politică. Cel dintîi (conducător de mercenari) este un simplu oportunist clinic, dornic să pună mîna pe putere, să se îmbogățească și să-și crolască drum în familiile aristocratice, folosind revoluția drept o simplă unealtă. Al doilea s-ar părea că reprezintă vocea autentică a revoltei populare, interesele plebeilor exploatați. În fine, Cola di Rienzi se comportă ca un apărător al drepturilor celor mulți, opunîndu-se aristocrației, dar e limpede că el e în același timp și individul Imperios, supradimensional, convins de rolul său providențial. Neîncrederea față de Rienzi este probabil cea care îl împinge pe Battista spre alianță cu Montreal în trădarea revoluției, vremelnică ocupare a puterii și uciderea fraților lui Rienzi. Acesta din urmă reușește totuși să înlăture sciziunea și să-și execute pe trădători, dar moare în cele din urmă și el ucis de mulțime. Pielea sa este numai în parte un act politic, ea se datorează în mare măsură instigațiilor Camillo, logodnica neconsolată a lui Montreal (prezentat de altfel ca neînfricat, chipes și abil). Aici, în final,

ar fi urmat să fuzioneze cele două acțiuni paralele. Camilla, fiica lui Colonna, este hărăzită de acesta fiului lui Orsini, pentru a asigura ascendența partidului patricienilor. Dar ea îl iubește de mult, în taină, pe Montreal, la care nu e dispusă să renunțe în ciuda tuturor amenințărilor, preferând chiar moartea. Montreal primește însă mina fiicei ca zălog al înălțării lui Rienzli. La moartea lui Montreal, Camilla asmute poporul împotriva lui Rienzli. Contrapunând scenele pasionate și dramatice ale iubirii Camillei ne întîmpină cele de căldă, loială iubire conjugală dintre Rienzli și soția sa, Nina. Ipoteza că textul era menit să servească drept libret de operă nu poate fi cu totul exclusă — există pasaje pronunțate simultan de 2 sau 3 persoane — ca niște duete sau triouri — există coruri (deși în acest din urmă caz nu e vorba neapărat de coruri muzicale) etc. Așa s-ar explica și unele „prescurtări” în motivația caracterelor, specifica, precum se știe libretelor, unde tocmai rolul muzicii ar fi acela de a adăuga cele necesare, prin comentariul sunetului pur.

Oricum ar sta lucrurile în această privință, și oricât de juvenilă ar fi producția ce a fost înfățișată cititorului pentru întâia oară în anul 1974, nu începe îndoielă că ea prezintă interes în primul rînd prin numele autorului ei. Acesta — ni se dovedește — nutrește, adolescent încă, unele din ideile care mai târziu vor găsi o desfășurare riguroasă și vor influența hotărîtor mersul gândirii europene și al istoriei însăși. Problematica raporturilor politice și de clasă, dialectica relațiilor între conducător și popor, rolul maselor ca purtătoare ale impulsurilor de progres și speranță — lăta tot atâtea aspecte care își găsesc locul embrionar în paginile piesei Rienzli. Se cuvine să amintim aici faptul că, dintre toate genurile literare, niciunul nu va fi discutat de către clasicii socialismului și înșingific cu atîtă asiduitate, pasiune, consecvență ca tocmai cel dramatic. Acesta va deveni obiectul a nenumărate controverse și dispute adincite — ilustrate la rîndul lor prin exemple fie din literatură dramatică mai vechi (Goethe, Schiller etc.) fie din cea contemporană. Lucrul nu este întîmplător. Se știe că încă Hegel considera genul dramatic drept culminare a literaturii înseși — ca sinteză a liricului și a epicului, acolo ideea mișcîndu-se în însăși dialectica ei pură. Ideea este de largă circulație în epocă, ea fiind însoțită de toată stînga Biedermeyer: neo-hegelieni, mișcarea „Junges Deutschland” și în general toți scriitorii progresiști pe care istoria literară germană îi grupează ca pre-pasoptiști („Vormärz-Dichter”). Să evidențiem dintre aceștia numai pe unul, pe Julius Moser (1803—1867), neo-hegelian cu mult entuziasm dar mai puțin talent, de la care, oricum, rămîne celebrul cîntec popular și patriotic, despre Andreas Hofer (țăranul tirolez care l-a înfruntat pe Napoleon). Pentru Moser, adolescentul Friedrich Engels nutrește o deosebită admirație și, așa cum arată M. Klieriem, de la el poate să fi venit impulsul imediat în ceea ce privește subiectul, dat fiind că în 1837 publica o tragedie despre Rienzli. În planul sincron, așadar, se poate vorbi despre o integrare perfectă a piesei, lucru pe care, de altfel, l-ar putea dovedi și o simplă analiză a sceneelor, cu accentul lor pe casnic-intim și cu tensiunea, am zice, între idilă și violență atît de tipică pentru teatrul Biedermeyer, așa cum l-au impus Goethe și Grillparzer.



Dar și în plan istoric-literar se poate observa o asemenea asimilare generoasă a marilor tradiții literare și teatrale a lumii. Tînrul autor este unul care a știut să beneficieze de pe urma lecției shakespeareiene: cine ar putea ignora acorurile din Coriolanus în scena inițială, și ciocnirile între plebe și patricieni? Cine ar trece cu vederea, în scenele dintre Nina și Rienzli, modelul lui Iulius Cezar? La fel de bine se recunosc influențele din Goethe, ritmurile acestor piese scrise în versuri amintind adesea Faust I, iar tirada Ninei de la începutul actului III fiind încărcată de substanța corurilor epilogului celest din același Faust. Dar dacă tonurile grave ale corului călugărilor par să trimită la același Dies irae al Margaretei în catedrală, cheful sălbatec al mercenarilor și trădătorilor, desigur pe acest sumbru fundal, pare la rîndul său des-cins din peștrila soldatească wallensteiniană, așa cum o zugrăvise Schiller.

Nu aduce descoperirea acestui fragment dramatic firește nici un retuș esențial portretului lui Friedrich Engels așa cum l-am cunoscut pînă acum. Și totuși dimensiunea de mare umanist, de însemnat polihistor, atît de reliefață la acest întemeietor al doctrinei socialiste, apare parcă într-o lumină mai proaspătă, mai primăvăratecă după lectura exercițiului de tînerete. Este un grațios gest estetic, este un reverențios act de cultură înainte de începerea unei prodigioase cariere intelectuale.

Handwritten text in German, likely a letter or manuscript, mentioning names like Engels, Schiller, and Goethe. The text is written in a cursive script and includes several lines of text, some of which are crossed out or corrected.



CASPAR DAVID FRIEDRICH și MOMENTUL 1800

MIHAI NADIN

interviu
cu
WERNER HOFFMANN

Polemica muzeului cu sine

Supus de atâtea ori, și în forme atât de vehement iconoclaste, unei negații sui-generis, muzeul a rămas, și în condițiile diversificării mijloacelor de comunicație (numitele mass-media), dacă nu totdeauna un factor de emulație, cel puțin unul de stabilizare. Așezat la intersecția dintre cultură — reprezentând idealurile sublimite în valori — și estetic (aceasta, frecvent, redus la artistic de fapt), reprezentând idealurile în respirația lor liberă, încă necanonizată, muzeul s-a văzut constrins, în epoca noastră, să-și redefinească statutul. Fără a renunța la funcția de tezaurizare (și prin aceasta, la poziția sa de matrice spirituală, cum o numea recent, relativ patetic, un comentator al culturii), muzeul și-a descoperit o vocație dinamică, de animator — în sensul cel mai bun al cuvântului —, și prin aceasta de partizan al unei anumite tendințe. Mereu obsedat de pericolul excesului didacticist, muzeul s-a redescoperit — ne referim la exemple cumva de vîrf — ca școală socratică, făcînd din euristică și maieutică metodele sale de inducere a adevărilor pe care le susține. Unui observator autorizat al vieții cultural-artistice din câteva dintre țările ce au o asemenea intensă viață, îi devine evident faptul că instituția, considerată anacronică, a muzeului, se constituie ca un centru de interes public, decernînd, la limită, surprize spectaculoase. O asemenea surpriză, intens comentată nu numai pe meridianul unde s-a produs, adică în R. F. Germania, a fost uriașa influen-

Fotografiile de la pag. 20, 28, 29,
și din planșe de RADU BOGDAN

ență de public la cea de a 2-a expoziție a ciclului Kunst um 1800, de la Hamburger Kunsthalle. Epuizarea biletelor, scurt timp după deschiderea acestei expoziții, dedicată operei lui Caspar David Friedrich, coziile prelungite ca un șarpe în jurul clădirii, pînă la sculpturile în tradiția pop—artei expuse liber, ecoul public, toate acestea s-au imprimat în memoria noastră, s-au suprapus peste numeroase alte imagini și informații (una din acestea, deși aparținînd unui alt tip de reacție publică și unui alt context socio-cultural, ne revine însă, obsedant, în primul plan amintirilor, anume coada de la Muzeul Pușkin din Moscova, la prezentarea tezaurului lui Tutankhamon, în primăvara lui 1974, acolo). Să notăm aici faptul că, relativ în același timp, se petrecute și alte manifestări de mare interes din inițiativa muzeelor, fie ele mai incitante, precum expoziția „Artă în cel de al III-lea Reich. Documente ale subjugării”, la Frankfurt, „Artă naivă” la Pinacoteca din München, „25 de ani de pictură în R.F.G.”, la Bonn, sau retrospectivă dedicată lui László Moholy-Nagy (Stuttgart), Karl Schmidt-Rottluf și altele altele.

Așadar, momentul Kunsthalle Hamburg nu se evidențiază într-o atmosferă indiferentă, de stagnare, ceea ce conferă, altă expoziției în sine, cit și ciclului din care făcea parte, o semnificație și mai importantă. Atunci cînd, în ordinea anunțată la deschiderea ciclului, a urmat și expoziția Johann Heinrich Füssli, am socotit că putem da curs propriilor noastre întrebări și am intercalat, în seria dialogurilor cu directorul muzeului, profesorul Werner Hoffmann, un interviu propriu-zis. Într-unul să mai insistăm aici asupra meritelor sale în evoluția actuală a instituției pe care o conduce. Specialității au luat de mult cunoștință de această personalitate care, la începutul carierei sale, în Viena natală, pune bazele unui admirabil muzeu de artă modernă. Locul pe care îl deține, astăzi, instituția ce o conduce, în viața cultural-artistică a unui oraș precum Hamburgul, i se datorează de asemeni. Interviu, altă prin întrebări cit și prin răspunsuri, presupune cunoscută expozițiile la care se referă, motiv pentru care oferim cititorilor interesați de ideile aduse în discuție, succinte informații despre pictorii prezentați pînă acum în cadrul ciclului inițiat la Hamburger Kunsthalle. Detaliile de ordin tehnico-organizatoric au fost omise, sperăm în nu dăuna fidelității față de conținutul dialogului la care interlocutorul nostru — autor al cărții „Fundamentele artei moderne”, prevăzută să apară în traducere românească — a acceptat să participe.

MIHAI NADIN: Întrebarea, ce se stîrșește parcă de la sine, și de la care vă rog să începem, s-ar enunța concis astfel: Kunst um 1800, adică Artă la 1800, de ce? Sigur, întrebarea se poate explicita, i se pot prezenta „straturile” invizibile, precum: De ce nu un ciclu declarat al romanticilor? Sau de ce nu, examinînd lista expozițiilor din ciclu: Artiști ai Nordului? Sau ...? Dar, ăștim bine, cu fiecare nouă întrebare, dezvăluim cumva propriile noastre răspunsuri sau le sugerăm pe celea ce decurg din imaginea pe care ne-o lăsoat-o sistemul de educație în care ne-am format, sau, cel puțin, prejudecățile pe care, inconștient, le exprimăm. Așadar, de ce tocmai arta la 1800?

WERNER HOFFMANN: Întrebarea frontală impune, pentru că îmi place regula jocului așa cum o propuneți, răspunsul frontal. Pe scurt, arta la 1800 (și în orice caz nu arta unui secol), pentru că acest 1800 fără să fie anul revoluției franceze (dar destul de apropiat de ea), fără să fie aniversarea a ceva și fără să presupună comemorări, evocă momentele de criză a formelor sociale și politice, criza formelor de conștiință, și aici a conștiinței religioase, a conștiinței sentimentului național, a conștiinței noii democrații... Dar, la fel ca și dumea, deși știu că răspunsul frontal este mai bogat și mai autentic decît toate explicațiile ce-l însoțesc, voi propune și citeva explicații suplimentare.

Într-unul, anul 1800 pentru că ciclul să nu fie al romanticilor, nici al neoclasicilor, nici al neoromanticilor și nici al nu mai știu cărui alt curent. Nu cred în clasificări și nu-mi plac curentele reduse la cite un nume, cu inventare de particularități (morfologice sau de altă natură), cu o istorie ce-și are mereu preistoria ei, cu liste de predecesori și alte asemenea lucruri. Toate aceste reprezentări, utile din multe puncte de vedere, sînt creația istoricilor și teoreticienilor, suprapusă creației propriu-zise și încercînd să integreze fenomenul viu de odinioară în schemele de mai tîrziu. Ciclul nostru nu urmărește să demonstreze caracterul unic al unei tendințe artistice dominante, ci dimpotrivă, să evidențieze eterogenia funcțională a oricărui moment al istoriei artei și civilizației. Programul ciclului nu este unul al eclecticismului claustru, ci regăsit, anul 1800 fiind un moment de cumpănă istorică. Dar nu singurul.

M. N.: S-ar putea defini, deci, acest program, ca o depășire a prejudecății modelelor omogene? Pun întrebarea propunînd un răspuns în legătură cu cele 3 expoziții pe care am avut șansa să le văd: Ossian și arta la 1800, Caspar David Friedrich și Johann Heinrich Füssli. De asemeni, pentru că după prima expoziție, ilustrînd un ecou peste veacuri, și încă altă de divergent în formele sale concrete, au urmat două mari retrospectivă ale unor pictori pentru care momentul 1800 este comparabil cu o prismă. Se produc mari rupturi, criza — de care aminteați — se reflectă în schimbări de perspectivă (asupra peisajului, istoriei, moralei etc.), opera aceluiași autor vădîndu-se ea însăși mult mai puțin omogenă decît ne obișnuim să o considerăm sau decît ne-o imaginăm.

W. H.: Prejudecata modelelor omogene — formulare care mă seduce, mărturisesc — ca orice prejudecată, este urmarea abdicării de la nevoia de a regîndi mereu nu numai conceptele, ci și istoria, în particular aceea a artei. Înaugurînd un ciclu ca

aceia despre care mi-ați propus să vorbim, muzeul continua tradiția deschiderii sale spre varietate, spre eclectism — dacă termenul nu vă sugerează neapărat o nuanță peiorativă, și n-ar trebui să o facă —, tradiție legată chiar de numele primului său director, Alfred Lichtwark. Deșine, în magazii, o impresionantă colecție de artă a secolului 19 (acoperind cu deosebire zona germană și franceză). Și am putea prezenta, urmînd ordinea oricărui bun manual, cicluri omogene, așa cum se și întîmplă în multe muzee ale lumii. Poate că ambiția de a restitui, prin mărturia artei, imaginea eterogenă a vieții înșiși, depășește forța și menirea unui muzeu. M-a intrigat însă întotdeauna faptul că se cheltuieste atât de multă energie (și atât de mulți bani) pentru a repara această imagine, considerată, subînțeles, ca nefiind de demnitatea unei epoci și a artei în general. Trebuie să vă spun că ciclul la care ne referim este dublat de un program de conferințe dedicat pretențios muzeului. În ciclul nostru de ieri, prof. dr. Klaus Lankheit (Karlsruhe) a vorbit de pildă despre Jacques-Louis David, clasicismul deci, artistul ce a debutat ca revoluționar și a atins momentul de apogeu al carierei sale ca pictor oficial al lui Napoleon. În decembrie, prof. dr. Christian Beutler (Hamburg, despre „Goethes Kunstschaung”, Desigur, se va vorbi și despre cei cărora le-am dedicat cite o expoziție. Ideea noastră, de la conceperea acestui ciclul, care a stîrnit destule opinii contradictorii — tocmai pentru că nu propunea un criteriu unic, ci voia să aducă la lumină variatele criterii ale unui moment — a fost aceea de a ilustra caracterul necesar eclectic al oricărei perioade și felul în care, printr-o dialectică specifică artei (dar nu numai ei) anumite tendințe se impun, dintr-o perspectivă dată, ca dominante.

M. N.: Artă la 1800 și totuși, de pildă, un program fără Goya, ca să nu mă refer la Constable, Turner, sau la Thordvaldsen (vezi și similitudinea relativă a condiției sale cu aceea a lui Füssli), ca să nu mă refer la mulți alții care răspund programului dv., chiar dacă nu au trăit neapărat în vestul Europei?

W. N.: Întîi, lista, așa cum se prezintă ea astăzi nu e definitivă. Știu deja că va fi și o expoziție Runge, probabil una Thordvaldsen, deschiderea spre sculptură răspunzînd bine programului nostru. O expoziție Goya nu vom avea — ea ar fi din motive financiare imposibil de organizat — dar arînd, pentru prima dată în Germania, în martie 1975, opera lui William Blake¹ aducem, în cadrul ciclului, una din mărcurile cele mai evidente ale crizei formelor de conștiință de care vorbeam. În fapt, ciclul demonstrează conflicte, demonstrează tendințe divergente și se plasează într-un spațiu istoric atât de eterogen, încît o expoziție Goya, de pildă, ar putea ea înșiși, și numai ea, să corecteze determinant teza omogeneității necesare. Desigur, de dragul tezei implicite a programului ciclului, nu am renunțat, cu fiecare expoziție în parte, la configurarea posibilităților realizate în opera unuia sau altuia dintre artiști.

M. N.: Din nou frontal! Cum explicăți succesul retrospectiviei Friedrich? Mă îndoiesc sincer că este explicabil prin programul de care vorbim, opera acestui paisagist romantic impunînd tocmai prin unitatea și nu prin eclecticismul ei.

W. N.: Am fost și nu am fost surprinși de acest succes. Adică noi am contat cam pe 50.000 de vizitatori. Cifra ridicată. S-au înregistrat însă ceva peste 200.000. Vreau să vă spun că retrospectiva Caspar David Friedrich² pe care am organizat-o în 1972 la Tate Gallery în Londra (cu prilejul bicentenarului nașterii) a înregistrat 40.000 de vizitatori; o expoziție mare, de serioase semnificații culturale, ca aceea dedicată neo-clasicismului a avut doar aproximativ 10.000 de vizitatori mai mult. Testul de la Londra a fost departe de a fi unul de popularitate. Mai curînd, dar n-aș vrea să jignesc pe nimeni, unul de snobism. Șțiți, desigur, că Friedrich a mai fost redescoperit. Nu doresc să intru în detalii. Oricum, în momentul Dresda 1940 (la 100 de ani de la moartea artistului), retrospectiva a dobîndit o coloratură pe măsura timpurilor. S-a speculat mult atunci pe tema interiorizării la Friedrich, adică a expresiei sufletului german, norii din picturile sale au fost numiți cu adjective de superioritate rasială, vapoarele sale au fost văzute ca „vapoare gotice” și s-au mai scris și alte ineptii pe care, firește, alcătuiind dosarul de astăzi al artistului, nu am vrut și nu vrem să le trecem cu vederea. Viziunea internă este un topos bazat pe concepția spiritualistă a lui Plotin. Shaftesbury, prin „inward form”, o rela, și teza lui va lăsa pe un Herder, pe un Goethe și un Humboldt chiar. După părerea mea Hegel este cel dintîi ce aduce la valoare de criteriu al definirii naționale domeniul interiorizării. Chiar în Estetica sa, el atribuie formei romantice tendința de a îngloba materia intimă în expresie, pentru că în filosofia istoriei să neghe englezilor și francezilor privilegiul adîncimii simțului.

Observați deci că o expoziție Caspar David Friedrich este prin ea înșiși polemică, critică. Există, ca să revin la succes, un efect de surpriză, apoi influența factorului Nord — aceeași retrospectivă ar avea un succes mai mic la München, și are unul mai redus, chiar acum, la Albertinum în Dresda.

M. N.: Dețineți cumva, dacă nu concluzii, cel puțin referințe ale unei cercetări sociologice privind succesul de care vorbim?

W. N.: Unele, da. Din totalul celor care au vizitat expoziția, aproape 20 la sută îi cunoșteau opera și știau ce anume vor să vadă (sau să revadă — aproape 8 la sută sînt vizitatori care au participat la retrospectiva din 1940). Distribuția pe grupe de vîrstă arată predominanța generațiilor extreme, cei mai tineri, desigur, și datorită inițiativelor din școli. S-a speculat mult în presă pe tema nevoii de romantism pe care ar fi reflectat-o afluența de public. Nu deșineam încă datele necesare, dar este probabil că nu romantismul ca atare, ci doar unele ipostaze, și mai cu seamă sentimentalismul sîi fi fost un element de atracție. Oricum, ciclul întreg sfidează peisajul actual al artei, și o reacție era de prevăzut. În fine, resurrecția în planul conștiinței naționale, sentimentul patriei, sentimentul naturii (și prin aceasta al identificării cu imaginile ei ideale) au jucat un rol important. Tablouri de Caspar David Friedrich se pot vedea în multe muzee. Dar o grupare masivă (noi am realizat-o cu sprijinul generos al Muzeului din Dresda), rămîne o atracție.

M. N.: În chiar această perioadă în care se desfășoară convorbirile noastre, prezenți, în același ciclu, retrospectiva artistului elvetio-anglez Johann Heinrich Füssli³. Succesul e mai restrâns (dar e un succes), chiar comentariile specialiștilor mai rezervate. Nu cumva Füssli e prezentat doar spre a argumenta teza ciclului, adică aarecum pretextual? Suspectez o asemenea posibilitate ghidându-mă și după maniera de redactare a studiului din catalogul expoziției.

W. N.: Fiecare expoziție are un catalog riguros, parte a unei documentații ce va circumscrie *Pictura la 1800*. Catalogul expoziției Friedrich putea stârni o suspensiune similară. În plus, am îngrijit o culegere, apărută la editura Suhrkamp, *Caspar David Friedrich și postaritatea germană*. Aici se prezintă: Aspecte ale relației *Omi-Natură* în societatea burgheză, în studii ale unor tineri cercetători din Frankfurt am Main (Berthold Hinz, Inge Schipper, Christina Opilular-Thiele și alții). În introducerea am remarcat faptul că nu împărtășesc toate opiniile exprimate în cartea ce am editat-o — vezi speculațiile pe tema personajelor ce stau cu spatele, aspectele temporale, tectonica penajelor, motivul ruinelor, etc., dar că scopul de a împărtăși aura de martir și glorie a acestui pictor o împărtășesc. Nu o demitizare, ci o plasare în contextul pe care orice muzeu trebuie să-l definească lucid-critic pentru un artist dat.

În cazul lui Füssli sînt foarte atrăgătoare datele biografiei. Artistul înstrăinat — fenomen ce ține și el de criza valorilor în epoca aceea (dar și altădată, pentru că el premerge exilaților de mai târziu ce au fost Kandinsky, Picasso, Joyce) —, reprezentantul mișcării *Sturm und Drang* într-un context social și național foarte diferit de acela în care s-a format mișcarea, clasicul libertin (vezi imaginile sale ce anticipază accentele tari ale expresionismului), filologul pictor, profesorul iconoclast. Între autorul ilustrațiilor la Shakespeare sau Milton, și cel ce semnează portretele în ulei, este o mare deosebire. După ce, în urmă cu puțini ani, s-a produs revelația redescoperirii acestui artist elvețian pe continent, acum devine mai clar prin ce anume poate el interesa astăzi. Va fi, sper, și cazul lui Blake, prea frecvent reprezentat prin unul sau altul din aspectele creației sale (cînd ca gravor, cînd ca poet) definite printr-un termen — cel de mistic — departe de a reflecta autentic conținutul filofosofic sale și motivele zburci-macei sale existențe. Dar, din nou, nu despre un artist sau altul e vorba, despre succesul său individual, sau despre redescoperiri, ci de un program critic, acela al realizării unei secțiuni pe verticala unei perioade pentru a reda aspectul magmatic al tendințelor ei, eterogenia, eclecticismul lor necesar.

Desigur, un asemenea program ca cel înfățișat de prof. Werner Hoffmann este unul din multe altele posibile. Eterogenea au fost — pînă la insuportabil — dar din motive diferite, ținuturile de artă (de la Köln și Düsseldorf) — prilej de reunire a marilor galerii cu ceea ce socoteau acestea că ar fi, în acel moment de sfîrșit de an 1974, cele mai veritabile pinze sau sculpturi din depozitele lor. Foarte unitare — tot pînă la insuportabil —, exemplificînd tendința opusă, unele expoziții (mai ales din ciclul

centenarului impresionistilor) eșuate în didactică minoră, în ciuda obiectului lor. Impresionantă însă, în acest peisaj atît de polarizat, prezența muzeului, capacitatea lui de depășire a momentului de criză, nu neșpară prin aliniere la tehnica mediilor moderne, ci în primul rînd prin stîrnirea conflictului de idei. Polemic, față de prejudecățile din cîmpul conștiinței estetice, muzeul ște și devină polemic față de propriile sale prejudecăți. În magazinele pline sînt tîria lui, ci ideile ce conduc la alegerea, din preamțul agonisit, la pușinul marei și necesarei revelații.

¹ William Blake (1757—1827) poet, gravor și acuarelisat englez. Prima culegere de versuri, *Poetical Sketches* — e tipică (în 1783) de către prieteni și reflectă influența lui Ossian, dar și a stilului elisabethan. Din cuprinsul operei poetice se mar cizează *Songs of Innocence* (1795) și poemul *Vala sau The Four Zoos* (inceput în 1795). În fapt, opera lui Blake, care-și gravează versurile în plăci de cupru și le ilustrează, trebuie să fie considerată în unitatea dintre cuvînt și imagine. Aceeai cerință se impune cu privire la ilustrațiile prin care s-a impus ca artist, ilustrații la Shakespeare, Milton, la Divina Comedie (ulcima sa lucrare, neîncheată), ale Bibliei (*Illustrations of the Book of Job*, ilustrație liberă, de interpretare simbolică). Expozițiile sale, la Royal Academy (unde este admirat de Romney) și în casa fratelui său James (stîrnind aprecierile lui Charles Lamb și Henry Crabb Robinson) nu au mare succes. Este redescoperit tîrziu, la bicentenarul nașterii sale, în anul 1957, fiind onorat printr-un bust în bronz realizat de Jacob Epstein.

² Friedrich Caspar David (1774—1840), pictor peisagist, gravor de școală romantică, stabilit după studii la Academia de arte din Copenhaga, la Dresda. De-nele sale, în sepie, cîștigă aprecierea lui Goethe și apoi un premiu la Societatea de artă din Weimar (1805). Pictura în ulei îl seduce abia doi ani mai tîrziu. Din anul 1824 funcționează ca profesor la Academia din Dresda. După moarte este practic uitat. Revine în atenția publică după retrospectiva din 1906 (Berlin). Ca peisagist dă expresie sentimentală unor impresii intime. Caracterul meditativ al picturii sale decurge din raportarea calmă a omului la peisaj. Sculptorul francez David d'Angers (citaz de C. G. Carus), ar fi remarcat: „voit un homme, qui a decouvert la tragédie du paysage” (1834), afirmație confirmată doar de caracterul nostalgic al peisajelor lui Friedrich sau de sentimentalul de singurătate al personajelor ce le populează.

³ Johann Heinrich Füssli (1741—1829), sau Fusselli, sau Henri Fuseli, definit de Enciclopedia Britannica drept: *anglo-swiss historical painter and author*, adică pictor și autor istoric anglo-elvețian. Fiu al unui pictor de curte, coleg de studii cu J. Caspar Lavater, stabilit în Anglia după o călătorie la Berlin și îndrumat către pictură de către Sir Joshua Reynolds, la îndemnul căruia pleacă în Italia (1770). Traduse la data aceea, în engleză, cartea lui J. Winckelmann: *Reflexiuni asupra picturii și sculpturii grecești* (carte ce va fi studiată, în această versiune, și de către Blake). Debutază cu un tablou: „The Death of Cardinal Beaufort” (Liverpool) trimis la Royal Academy (1774), (instituție pe care o va servi lung timp ca profesor). Perseverează în pictura cu subiect istoric, ilustrează apoi, pentru galeria John Boydell, piesele lui Shakespeare (descoperind astfel, cum va observa G. C. Argan, natura ofiică a teatrului), ilustrează opera lui Milton și publică lecții de pictură. Influența lui se va exercita în pictura meditativă, deși cultivase mult imaginea exotică și cea teatrală. Este dintre puținii care au înțeles valoarea lui Blake (*Blake is damned good to steel from*)! el însuși bucurîndu-se, ca urmare a demersului lui Lavater, de aprecierea lui Goethe și Herder (mișcarea „Sturm und Drang” vînd în el pictorul acesteia).



RADU BOGDAN

**Metafizică și realitate în peisajul
lui Caspar David Friedrich
STÎNCI DE CRETĂ PE RÜGEN**

„Cu cât mai poetic, cu atât mai adevărat”.
Novalis

Considerațiile care urmează — simple și sumare sugestii introductive la o problemă ce se cere aprofundată — sînt rezultatul nu al unor confruntări de texte, ci al unei duble experiențe trăite: în fața tabloului lui Caspar David Friedrich *Stînci de cretă pe Rügen*, din colecția Oskar Reinhart, de la Winterthur, și în peisajul real care l-a inspirat.

Pentru scopul analizei mele, problema dacă *Stîncile de cretă pe Rügen* înfățișează peisajul de la Wissower Klinken, Klein-Stubbenkammer sau Gross-Stubbenkammer cu așa numitul Feuerregenfelsen și cu binecunoscutul Koenigsstuhl prezintă o importanță minoră, tocși cu neputință de neglijat, implicațiile ei repercutându-se asupra considerării, la Friedrich, pe de o parte a modului de interpretare a realității și pe de alta a raportului dintre general și particular. Cunoșcînd bine locurile controversate, am ajuns la concluzia că Friedrich, așa cum proceda adesea, a îmbinat într-un tot caracteristic — pornind și de la schițele sale după natură — aspecte care fac plauzibilă o raportare parțială a tabloului său la oricare dintre cele trei motive peisagistice reale.¹

Desigur, în pictură, considerarea valorii artistice și emoționale a unui peisaj nu presupune că trebuie să cunoști neapărat și modelul. În cazul de față însă, această cunoaștere prilejuiește neașteptata constatare că la un artist cu implicații atît de subiective și metafizice cum sînt cele din pictura lui Friedrich, viziunea romantică a peisajului este mult mai debitoare realității obiective decît poși deduce din operă. Obiceiul lui Friedrich de a-și compune peisajele cu fragmente de realitate împrumutate unor motive naturale diferite, obținînd astfel o imagine realist-particizantă în detaliu și simbolic-generalizantă în ansamblu, conferă intervenției realului în creația sa o funcție specifică, dar nu-l micșorează acestuia ponderea. Deși într-un alt sens decît cel pe care l-a enunțat, pictorul nu face decît să tragă consecințele practice implicate în adevărul unuia din aforismele sale, care consemnează că „numai ceea ce este comun este general”². Cîrmepele de realitate respectate de el cu strictețe și pe care oricine le poate identifica cu ușurință, constituie comunul vizat în ipostazele lui de generalitate: *Stîncile de cretă pe Rügen* nu corespund cu fidelitate unui motiv natural precis și localizabil fără echivoc, dar oricine recunoaște în ele peisajul caracteristic, propriu unei anumite regiuni a insulei Rügen.

Problema deschisă astfel este aceea a raporturilor dintre romantism și realism cu dovada peremptorie că unul nu-l exclude pe celălalt, dar și cu punerea în evidență a unei polarități care face din Friedrich o figură singulară și profund originală capabilă să aște vespnic curiozitatea. La care romantic mai îndrăgim, ca la el, în *Stîncile de cretă pe Rügen* (și nu numai aici), paradoxul unei atît de mobile tensiuni dialectice, exprimată cu un atît de static echilibru al formelor din natură și care dintre confrății săi a tradus cu atîta apropiere de realitatea imediată și în același timp cu atîta desprindere de ea în năzuința spre infinit, cea potențată despre care vorbește Novalis în admirabila sa definiție a modului romantic: «A face romanticism nu este nimic altceva decît o potențare calitativă. (...) Cînd dau vîlurilor lui un sens sublim, obșivîntului un aspect misterios, cunoscutului demnitatea necunoscutului, finitului aparența infinitului, atunci le fac să fie romantice»³.

Față de complexitatea problemelor pe care le implică — de la valorile de conșinut și pînă la cele de ordinul expresiei formale — despre *Stîncile de cretă pe Rügen* s-a scris în general puțin, cu toate că tabloul poate fi considerat una din operele

care, în decursul ultimelor patru decenii, a atras cel mai mult atenția asupra artistului în afara hotarelor Germaniei⁴.

Recent, în monografia și mai ales în importantul catalog al operelor lui Friedrich publicate de Helmuth Börsch-Supan, *Stîncile de cretă pe Rügen* fac obiectul unei exegeze ample, completate de un vast și foarte prețios aparat documentar, pe care se sprijină⁵. Cit privește însă interpretarea critică propriu-zisă, accentul cade aproape în exclusivitate pe ceea ce autorul consideră a fi codul simbolic al tabloului; el nu acordă vreo importanță implicației sale realiste, nici rezolvării acestuia în planul estetic.

Și mai recent, în cuprinsul unei monografii despre Friedrich, *Stîncile de cretă pe Rügen* sînt supuse interpretării lui Jens Christian Jensen, care — pornind de la forma de inimă pe care o recunoaște în compoziția tabloului, formă ce pentru mine constituie o simplă coincidență — vede în el o alegorie a dragostei, cu aluzie la căsătoria pictorului⁶.

Despre simbolismul religios al picturii lui Friedrich s-a vorbit adesea în literatura consacrată artistului, iar cu privire la *Stîncile de cretă pe Rügen* o primă interpretare în această direcție o găsim încă la Madeleine Landsberg, într-un articol publicat în 1939 de cunoscuta revistă suprarealistă *Minotaure*. Autoarea crede că poate fi recunoscută la Friedrich intervenția unui principiu al «numerelor sacre», folosit «cu deplină conștiință» și conform «unei scheme a ascensiunii mistice, preluată direct sau prin intermediul lui Runge, din doctrina lui Jakob Boehme»⁷.

Pentru Börsch-Supan, a cărui argumentare e mai concretă și pleacă de la o seamă de mărcuri din epocă privind alte opere ale lui Friedrich, *Stîncile de cretă pe Rügen* constituie expresia unei «ironice ambiguități». «Imagina — spune el — trebuie să apară fiecărui spectator neprevăzut ca un senin decor natural. Alegoria morții, adevăratul conținut al tabloului, se dezvăluie abia cînd se face abstracție de elementul sensibil»⁸.

Această interpretare se opune, bineînțeles, la situarea *Stîncilor de cretă pe Rügen* în categoria așa-numitelor *Stimmungslandschaften*. În același timp însă, cu toată opțiunea pe care o implică, ea lasă deschisă întrebarea dacă ceea ce a adus nou și valoros Friedrich în pictura de peisaj trebuie atribuit caracterului simbolic și alegoric, religios al tablourilor sale, iar nu într-o măsură cu mult mai relevantă acelei intensități de simțire implicată cu meditația, — și concretizată tocmai în niște atribute sensibile — prin care artistul și-a definit trăirea în fața spectacolului naturii. Mi se pare greu de contestat că dacă nu l-am găsim astăzi afinități cu pictura lui Friedrich faptul se datorează nu unui simbolism desul de nalt și obligatoriu depășit în raport cu receptivitatea și interesul contemporan, ci capacității artistului de a descoperi în natură sensuri revelatoare pentru ceea ce sufletește și spiritual se manifestă ca permanent în om. Nu mă îndoiesc că la Friedrich «multe imagini au caracterul unui monolog pe care îl poate înțelege numai cel ce cunoaște amănunte din biografia pictorului» și că în același timp este lăsată privitorului «posibilitatea de a vedea în

Pentru scopul analizei mele, problema dacă *Stîncile de cretă pe Rügen* înfățișează peisajul de la Wisower Klinken, Klein-Stubbekammer sau Gross-Stubbekammer cu așa numitul Feuerregenfelßen și cu binecunoscutul Koenigsstuhl prezintă o importanță minoră, totuși cu nădăjdie de neglijat, implicațiile ei repercutându-se asupra considerării, la Friedrich, pe de o parte a modului de interpretare a realității și pe de alta a raportului dintre general și particular. Cunoșcînd bine locurile controversate, am ajuns la concluzia că Friedrich, așa cum proceda adesea, a înbinat într-un toc caracteristic — pornind și de la schițele sale după natură — aspecte care fac plauzibilă o raportare parțială a tabloului său la oricare dintre cele trei motive peisagistice reale.¹

Desigur, în pictură, considerarea valorii artistice și emoționale a unui peisaj nu presupune că trebuie să cunoști neapărat și modelul. În cazul de față însă, această cunoaștere prilejuiește neașteptata constatare că la un artist cu implicații atât de subiective și metafizice cum sînt cele din pictura lui Friedrich, viziunea romantică a peisajului este mult mai debitoare realității obiective decît poți deduce din operă. Obiceiul lui Friedrich de a-și compune peisajele cu fragmente de realitate împrumutate unor motive naturale diferite, obținînd astfel o imagine realist-particizantă în detaliu și simbolic-generalizantă în ansamblu, conferă intervenției realului în creația sa o funcție specifică, dar nu-i micșorează acestuia ponderea. Deși într-un alt sens decît cel pe care l-a enunțat, pictorul nu face decît să tragă consecințele practice implicate în adevărul unuia din aforismele sale, care consemnează că „numai ceea ce este comun este general”². Cîrmelele de realitate respectate de el cu strictețe și pe care oricine le poate identifica cu ușurință, constituie comunul vizat în ipostazele lui de generalitate: *Stîncile de cretă pe Rügen* nu corespund cu fidelitate unui motiv natural precis și localizabil fără echivoc, dar oricine recunoaște în ele peisajul caracteristic, propriu unei anumite regiuni a insulei Rügen.

Problema deschisă astfel este aceea a raporturilor dintre romantism și realism cu dovada peremptorie că unul nu-l exclude pe celălalt, dar și cu punerea în evidență a unei polarități care face din Friedrich o figură singulară și profund originală capabilă să așeze veșnic curiozitatea. La care romantic mai înțeleg, ca la el, în *Stîncile de cretă pe Rügen* (și nu numai aici), paradoxul unei așteptări de mobile tensiuni lăuntrice, exprimate cu un alt de static echilibru al formelor din natură? Și care dintre confracții săi a tradus cu adăa apropiere de realitatea imediată și în același timp cu atîta desprindere de ea în năzuința spre infinit, cea potențare despre care vorbește Novalis în admirabila sa definiție a modului romantic?: «A face romantism nu este nimic altceva decît o potențare calitativă. (...) Cînd dau vulgarului un sens subtil, obșnăuitului un aspect misterios, cunoscutului demnitate necunoscutului, finului aparență înfinitului, atunci le fac să fie romantice»³.

Față de complexitatea problemelor pe care le implică — de la valorile de conștinut și pînă la cele de ordinul expresiei formale — despre *Stîncile de cretă pe Rügen* s-a scris în general puțin, cu toate că tabloul poate fi considerat una din operele

care, în decursul ultimelor patru decenii, a atras cel mai mult atenția asupra artistului în afara hotarelor Germaniei⁴.

Recent, în monografia și mai ales în importantul catalog al operelor lui Friedrich publicate de Helmut Börsch-Supan, *Stîncile de cretă pe Rügen* fac obiectul unei exegeze ample, completate de un vast și foarte prețios aparat documentar, pe care se sprijină⁵. Cît privește însă interpretarea critică propriu-zisă, accentul cade aproape în exclusivitate pe cea ce autorul consideră a fi codul simbolic al tabloului; el nu acordă vreo importanță implicației sale realiste, nîci rezolvării acesteia în planul estetic.

Și mai recent, în cuprinsul unei monografii despre Friedrich, *Stîncile de cretă pe Rügen* sînt supuse interpretării lui Jens Christian Jensen, care — pornind de la forma de inimă pe care o recunoaște în compoziția tabloului, formă ce pentru mine constituie o simplă coincidență — vede în el o alegorie a dragostei, cu aluzie la căsătoria pictorului⁶.

Despre simbolismul religios al picturii lui Friedrich s-a vorbit adesea în literatura consacrată artistului, iar cu privire la *Stîncile de cretă pe Rügen* o primă interpretare în această direcție o găsim încă la Madeleine Landsberg. Într-un articol publicat în 1939 de cunoscuta revistă suprarealistă *Mintourne*, Autoarea crede că poate fi recunoscută la Friedrich intervenția unui principiu al «numerelor sacre», folosit «cu deplină conștiință» și conform «unei scheme a ascensiunii mistice, preluată direct sau prin intermediul lui Runge, din doctrina lui Jakob Boehme»⁷.

Pentru Börsch-Supan, a cărui argumentare e mai concretă și plăcută de la o seamă de mărturii din epocă privind altele opere ale lui Friedrich, *Stîncile de cretă pe Rügen* constituie expresia unei «ironice ambiguități». «Imagina» — spune el — trebuie să apară fiecărui spectator neprevăzut ca un senin decor natural. Alegoria morții, adevăratul conținut al tabloului, se dezvăluie abia cînd se face abstracție de elementul sensibil»⁸.

Această interpretare se opune, bineînțeles, la situația *Stîncilor de cretă pe Rügen* în categoria așa-numitelor *Stimmungslandschaften*. În același timp însă, cu toată opțiunea pe care o implică, ea lasă deschisă întrebarea dacă ceea ce a adus nou și valoros Friedrich în pictura de peisaj trebuie atribuit caracterului simbolic și alegoric, religios al tablourilor sale, iar nu într-o măsură cu mult mai relevantă acelei intensități de simțire împletită cu meditația, — și concretizată tocmai în niște atribute sensibile — prin care artistul și-a definit trăirea în fața spectacolului naturii. Mi se pare greu de contestat că dacă noi ne găsim astăzi afinițiți cu pictura lui Friedrich faptul se datorează nu unui simbolism destul de nalt și obligatoriu depășit în raport cu receptivitatea și interesul contemporan, ci capacității artistului de a descoperi în natură sensuri revelatoare pentru ceea ce sufletește și spiritual se manifestă ca permanent în om. Nu mă îndoiesc că la Friedrich «multe imagini au caracterul unui monolog pe care îl poate înțelege numai cel ce cunoaște amănunțite din biografia pictorului» și că în același timp este lăsată privitorului «posibilitatea de a vedea în

tăboulurile sale cu totul altceva decât a gândit el⁹; dar socot că aici este mai puțin vorba de o alternativă «mentă să îndepărtaze opera de orice curiozitate superficială»⁹ și mai mult de o polivalență de sens, la care contribuie într-o bună măsură chiar aspectele obiective ale naturii, potențate de Friedrich în spiritul afirmat de Novalis.

În privința aceasta, confruntarea *Stîncilor de cretă* pe Rügen cu peisajele reale aduce o mărturie concludentă, cu putere generalizatoare, ce nu exclude implicația simbolică, însă o mută, în conștiința privitorului, de pe planul unei metafizici religioase pe cel, dacă mi-e îngăduit să mă exprim astfel, al unei metafizici profane, în care raportul dintre fizic și dincolo de fizic îmbracă formele intuiției și sugestiei poetice. Ceea ce, într-un fel mai puțin idealist, întîmpină concepția romanticilor că «poezia nu este decât prezența suprasensibilului în sensibili»¹⁰. Nu voi insista asupra unei speculații filozofice care riscă să ducă prea departe, dar, în legătură cu funcția metaforică a naturii, de fereastră deschisă spre cosmos — și lăsînd deoparte ceea ce în *Stîncile de cretă* pe Rügen poate să însemne alegorie și simbol religios —, voi invoca un aspect devenit de multă vreme loc comun în exegeza creației lui Friedrich: faptul că peisagismul său corespunde — fără să fie propriu-zis redevabil unei influențe doctrinare anume — acelei gândiri filozofice a romantismului care, prin raportarea părții la Întreg, urmărește să surprindă în înfățișarea particulară a naturii expresia universalului. Că la Friedrich acest Întreg, se confundă cu ideea de Dumnezeu nu contrazice realitatea existenței obiective a universului, nici adevărul că atunci cînd contempli natura reală pe care a pictat-o ești supus unei expansiuni sufletești care îți poartă gîndul mult peste limitele vizibilității, ale imediatului. Cred că în primul rînd de aici vine în pictura sa acea «ambiguitate care aparține structurii ei întîmpe»¹¹, și mai puțin dintr-o atitudine deliberat ironică. Cred de asemenea că nu s-a greșit cînd s-a spus că în îndepărtarea lui Friedrich de suprafață, «suprafața și ceea ce este îndrăgîtul ei îi devin una. Prin aceasta arta sa devine un vehicul al metafizicii»¹².

Într-o carte celebră care în bună parte mai face și astăzi autoritate, *Sufletul romantic și vizul*, apărută în 1937, autorul ei, Albert Béguin — pornind de la întreaga filozofie a peisajului înfînt promovată de romantici, căreia spiritul mai apropiat de pozitiv al lui Carus i-a adus corectivul preocupărilor sale științifice naturaliste — remarcă foarte just, în cuprinsul unor pagini dedicate lui Friedrich, că în această «pictură profund simbolică, în care peisajul nu e niciodată o unitate închisă în ea însăși, ci parcă o aluzie la spațiile imense de dincolo de cele pe care pictorul le percepe» se face în același timp simplă strădanie de «a pune în evidență constituția geologică a rocilor, de a prinde fenomenul real sau iluzoriu al luminii care se împrășteie în ceață» și că «izvoarele, faunei fîmei omenești în toată micimea ei îi răspunde viața acestei naturi în necontenită metamorfoză, de-a lungul secolelor de evoluție telurică»¹³. O astfel de revendicare de la real — care nu are nimic comun cu voința de pictoresc și de ilustrare banală a frumuseții natural, și în care reacțiile subiective ale lui Friedrich își găsesc o exteriorizare pe măsura exaltării lui sufletești tocmai

pentru că în concretul ei natura ce o contempli e grandioasă și înfinită — o recunoaștem și în *Stîncile de cretă* pe Rügen.

Stîncile propriu-zise și multiplele planuri mărunte care le configurează sint pictate cu o precizie excepțională și cu atîta concretă în fina lor materialitate, încît tușele par așternute „la plat” cu cuțitul, deși au fost realizate cu pensula. Același efect de concret, de verosimil natural, dar firesc raportat la substanța specifică a materiei, căreia îi este proprie în primul rînd transparența, caracterizează cerul și marea, cu reflexele lor lingvistice în lumina sfîșiată a aurorii. Fără a avea nimic comun cu tehnica impresionistă în afară de diviziunea tușei (operată însă pe baza altor principii) și fără a permite o apropiere efectivă de tușele mult mai materiale și mai violente colorate ale unui neimpresionist ca Signac¹⁴, Friedrich devansază aici — în felul foarte vibrat și cu totul original de a picta apa, prin mijlocirea a nenumărate nuanțe de o savantă justete — viziunea modernilor de la începutul veacului nostru. Dar inovația sa a trecut multă vreme neobservată, pentru că subordonarea efectului la scopul urmărit conferă ultimului, în voința de evocare a infinitului, o realitate atît de subtil transcendentă, încît această metafizică preocupare de conținut a abătut atenția de la modul neobișnuit al mijloacelor.

Neobișnuit este în *Stîncile de cretă* pe Rügen și efectul spațial, de dublă sugestie a infinitului — în întindere și în adîncime — prin situarea foarte înaltă a orizontului, într-o perspectivă parțial planantă, astfel încît privirile care îl cuprind să nu abată conștiința de la realitatea spașiei care se cascadează dedesubt. În ce privește infinitul întinderii, Börsch-Supan a arătat că sugerarea acestuia este rezultatul unei structurări compoziționale a spațiului, tipice pentru Friedrich, datorită căreia depărtarea și apropierea se înfruntă fără tranziție, concretizate prin două zone spațiale ce se alătură pe axul privirii, dar nu se continuă (cum s-ar fi întîmplat în cazul unei construcții perspective tradiționale dirijată de linii și puncte de fugă) creîndu-se astfel un contrast între elementul finit, măsurabil, din planul întîi, și cel infinite, nemăsurabil, din fundal. În *Stîncile de cretă* pe Rügen, «fundalul» — spune Börsch-Supan — se înalță ca un perete care obligă privirea să urce, după ce planul apropiat a purtat-o în adîncime»¹⁵. O adîncime care însă nu cunoaște stavilă — precizez eu — pentru că nu oferă privirii un fund, și deci nu se reflectă în conștiința spectatorului ca finită. Finită este numai gara prăpastiei, lanțul de stînci care o străjuiește. Decupat și tăios, acesta joacă un rol decisiv în delimitarea celor două zone spațiale despre care a fost vorba mai sus și în potențarea, prin efectul opoziției lor, a senzației de infinit. Iată așadar, cum, pornind de la o realitate foarte concretă și de la aspectele ei obiective, Friedrich, fără să le denatureze, introduce în expresia acestei realități o dimensiune romantică. Cît de fidel rămîne el realității, izbucnind în același timp să confere o funcție semnificativă și emoțională nouă, ne arată un detaliu în aparență mărunț, dar care, poate mai mult decât oricare altul, creează în imagine impresia interferenței cu fantasticul: cele două ace ascuțite ale stîncilor din mijloc. S-a crezut — și încă se mai crede — că acestea sînt supra-adăugate, ca și, sus, bolta vegetală

a copacilor din planul îndi¹⁸. Când nu cunoaște aspectul caracteristic al anumitor peisaje de pe Rügen, asemenea ajustări își apar ca probabil, ele fiind compatibile cu procedeele folosite de romantici. Dar pînă și în privința acestui detaliu cu o aparență atât de bizară, am putut constata că este de decisivă contribuția realității¹⁹. Ea nu se reduce la aspectul fizic, configurațional, ci se manifestă și în planul trăirii afective. Pe locurile amintite, contemplarea împletește în spectator anxietatea trează de prăpastie, cu sentimentul opririi la hotarul dintre două realități și cu meditația calmă la care îl îmbie zările infinite și orizontul. La Friedrich această trăire capătă în imaginea pictată un conținut universal, care o ridică la rangul de simbol.

Într-o sugestivă analiză a efectului spațial din *Stînci de cretă pe Rügen*, și a semnificației sale simbolice, Warner Hofmann subliniază puterea de invazie a spațiului în imagine și slaba rezistență pe care i-o opun formele, «devorare» cu lacome: «...Omul este despărțit de natură, spectator împlin la margine. O forță care irumpe din spațiu taie în conturul stîncilor; nu acestea își înalță colți și crestele, ci spațiul are dubla inițiativă de a-i croi forme tiparul și de a o dezintegra. Atît de mare este puterea spațiului fără efect, încît «vidul» său capătă densitatea corporalului²⁰. Acestei prezentări poetice a efectului spațial și care are mai mult valoarea unei metafore decît a unui adevăr obiectiv, — prezentare făcută sub semnul anxietății care domină la Friedrich relația om-natură²¹ — trebuie să-i aduc o completare, necesară tezei dezbătute aici: efectul spațial nu este o pură invenție a pictorului, ci, o dată mai mult, rezultatul potențării, riguros deliberate și foarte ingenios rezolvate, a fenomenului real din natură. La marginea țărîmului stîncos și abrupt ale cărui prăpastii se deschid sub tine, cu marea în față pierzîndu-se în infinit, spre o linie de orizont pe care ochul nu o cuprinde niciodată simultan cu abisul căci nu încapă în același unghi, spațiul întîinderii acționează într-adevăr cu o forță copleșitoare, «vid» imens căruia i te simți oarecum exterior și pe care îl contempli adesea cu sentimentul perioadului, al micimii și izolării. Această trăire, artistul Friedrich ne-o comunică intervenind în aspectul imaginii, concentrîndu-i factorii de stimulență senzorială și emoțională, și simplificînd-o printr-o sinteză foarte personală, care contribuie în același timp la afirmarea simbolului. Lăsînd la o parte exemplele invocate pînă aici, chiar și numai nivelul de plasare al liniei de orizont în contradicție cu amplitudinea pe care i-o oferă conului nostru vizual peisajului adevărat, demonstrează rolul creator al lui Friedrich și modul său de raportare la realitate. Fără acest orizont ridicat, opus piscinilor ascuțite și joase, ca și fără acel contrast, deja amintit, creat de discontinuitatea dintre aproape și îndepărtat, întregul efect spațial descris pînă aici s-ar modifica. În procesul potențării, realitatea peisajului este afirmată de artiștii artistice care o neagă. Aici recunoaștem de fapt dialectica oricărui realism cu valoare artistică. Și dacă asistăm într-adevăr — așa cum susține Hofmann — la o «detășare a spațiului imaginii de spațiul empiric al spectatorului»²², aceasta se produce nu numai ca rezultat caracteristic, la Friedrich, al relației natură-spațiu-om,

ci și ca o consecință a mutării imaginii din planul realului în cel convențional al tabloului; ceea ce — pentru comunicarea artistică a efectului spațial — pe de o parte se cere micșorat și sacrificat, pe de alta se cere amplificat și compensat; ori, dacă în tabloul lui Friedrich dominat de noi cu privirea, se poate vorbi, fie și numai metaforic, de potențarea pînă la corporalizare a spațiului, faptul se datorește și inversării, comparativ cu fenomenul nemijlocit din natură, a raportului dintre spațiu și spectator. Căci spre deosebire de peisajul real, unde expansiunea vidului, enormă și infinită, imposibil de conturat cu ochiul, contravine senzației de densitate, imaginea limitată și considerabil mai restrînsă a tabloului, precum și efectul materiei colorate în însăși, o îngăduie. Concentrarea dirijată a cîmpului vizual și a elementelor care îl populează, într-un proces de reproporționare și reconcentrare a lor, propriu numai intervenției artistice sînt tocmai garanțele acestei posibilități.

Cu toată aparența senină, de plenitudine vitală, *Stîncile de cretă pe Rügen* comunică o stranie turbulență și în același timp captivă, ceea ce explică interesul manifestat de suprarealiști. Privindu-le, ai mai degrabă sentimentul că te afli în fața unui produs al imaginației; abrupta și ciudata configurație a stîncilor te duce cu gîndul la evocarea fantastică a unei privești selenare. Prezența personajelor umanizează peisajul, solicitîndu-l pe privitor să se identifice cu ele, într-o contemplare pătrunsă de fiorul scrutării infinitului și de angosale aplecării cercetătoare peste abis. Pictură plină de aluzii, încărcată de umilitatea și misterul recunoașterii, la al cărei suvoi de sugestii și putere de emoționare lectura inițiată a simbolurilor religioase adaugă prea puțin. În schimb, intervine cu o pondere deosebită conștiința implicației realului, gradul său de reprezentativitate concretă, cu trimitere la obiect, pentru că face încă și mai strînsă legătura pe de o parte între ceea ce se vede pictat și este știut ca existînd obiectiv, iar pe de alta între această existență obiectivă și ceea ce ascunde aparența ei. Tocmai ieșirea din confuzia cu imaginarul pur conferă *Stîncilor de cretă pe Rügen* o mai amplă dimensiune metafizică; oricîo a făcut experiența știu că pe planul afectivității și al meditației, straniețatea realului se dovedește mai eficientă decît a ficțiunii. Fără îndoială că scrupulozitatea cu care Friedrich a recurs la schițele sale după natură, posibilitatea pe care a dat-o spectatorilor să recunoască peisajul, nu sînt împlînitore. Sistemul acesta de referințe — nu atât de fidel în reprezentare pe cît de exact — acționează totuși cu puterea de convingere a unui argument verificabil.

Desigur, ceea ce îl interesează pe Friedrich în primul rînd nu este aspectul particular al cutărui sau cutărui peisaj, ci rămîne în continuare capacitatea de a simboliza natura în întregul ei. De aceea și spune el că «nu reprezentarea fidelă a aerului, apelor, stîncilor și arborilor este sarcina pictorului», ci «de a revela», prin mijlocirea propriului său sufl și a sensibilității «spiritul naturii»²³. Dar, cum am arătat, peisajul real îi servește ca un punct de sprijin de a cărui obiectivitate nu se poate lipsi, pentru că fără el natura s-ar abstractiza, devenind o închipuire și încetînd astfel să se destăinuie. Că în acest efort de a o capta semnificația soluției devine

ambiguă, oglindește nu numai polivalența de sensuri implicate în aspectele naturii, ci și sfîșierea caracteristică între real și ideal a omului de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea.

Am insistat pînă acum asupra înfățișării și interpretării naturii în tablou. Dar artistul a pictat aici și trei personaje. Ele apar tot ca o «representare» a reacțiilor lui Friedrich, triplu alter-ego al său, cu atitudini și gesturi care se situează în prelungirea propriilor sale întrebări. Ca să «credea totul așa cum acționează asupra-»²², Friedrich împrumută simultan ipostaze diferite, se autocontemplă, și tabloul său este în cele din urmă expresia deopotrivă a contemplării naturii și a contemplării introspexive a propriei sale ființe. Cele trei personaje mai comportă totuși și alte sensuri. Prezența, atitudinea și aspectul lor au dat naștere mai multor interpretări posibile, dar nu în aceeași măsură probabilă. Calea acestor interpretări rămîne deschisă, în afara totuși — cel puțin pînă în clipa de față — a unei argumentări capabilă să le obiectiveze.

Ca și alți autori, sînt convins că Friedrich s-a înfățișat pe sine în figura care cercetează prăpastia²³ și că celelalte două figuri sînt respectiv soția și, probabil fratele său. A vedea în locul acestuia un autoportret al lui Friedrich²⁴, înclinic sau nu, mi se pare în schimb nemotivat, cîci un astfel de artificiu de dedublare nu-i este necesar unui pictor ale cărui figuri în peisaj sînt de obicei ipostaze ale propriului său eu. Indiscutabil, personajele nu sînt aici niște simpli turiști veniți să se deserte cu frumusețile peisajului și nici numai ipostaze ale artistului, ci au și o semnificație simbolică. Totuși, înaltea oricărei speculații interpretative stimulate de polivalența acestei semnificații, se impune luarea în considerare a acelor înțelesuri care, prin caracterul lor obiectiv și univoc, nu admit controversă.

Astfel, bărbatul în picioare, din dreapta, care, rețemat de o scorbură, privește spre orizont, este un simbol al contemplativității. Bărbatul din mijloc, înclinat în înapoi și aplecat ușor peste prăpastie, în adîncul căreia privește, este un simbol al curiozității cercetătoare. Femeia din stînga, așezată la rădăcina unui arbust, de care se ține cu o mîină în timp ce cu cealaltă arată spre ceva, este un simbol în parte nedect, întrucît comportă mai multe sensuri la fel de valabile. Gestul ei se adresează bărbatului din mijloc, cu intenția fie de a-l face atent asupra pericolului de prăbușire, fie asupra unui amîntut legat de prăpastie, fie asupra florilor roșii spre care pare să se îndrepte degetul arătător al mîinii. La acestea trebuie adăugate delicatețea și grația ce caracterizează nu numai gestul, ci întreaga atitudine și înfățișare a personajului. Femeia simbolizează deci prezența, în dialogul omului cu natura, alături de spiritul contemplativ și de spiritul cercetător, a spiritului preventor împletit cu gingașia și grația. Se poate considera de asemenea că femeia este un simbol al afectivității lirice, pe cînd cei doi bărbați sînt simboluri ale intelectului și comunității. La acest prim nivel al interpretării, obligatoriu prin datele sale ineluctabile, avem de-a face cu o alegorie a confruntării omului cu natura.

Pasul următor în direcția unei descifrări obiective de sensuri pleacă de la constatarea — făcută înaltea mea și amintită deja în cuprinsul acestui studiu — că cele trei personaje participă la spectacolul naturii nu propriu-zis implicate în el, ci rămînîndu-l oarecum exterior «împinse la margine». Și cu toate că în spațiul tabloului ele ocupă primul plan și au chiar o dimensiune destul de apreciabilă, grandiozitatea naturii și infinitatea ei se impun ca o realitate copleșitoare, aproape fantastică, față de care omul (cel privat, identificat cu cel ce privește) devine conștient de propria sa nimicnicie și capătă sentimentul disoluției în infinite. Expresia acestui sentiment constituie în tablou un obiectiv major al artistului și de astădată am depășit stadiul de semnificație la care om și natură se află într-o simplă relație de acord, pentru a ajunge la stadiul în care acordul se reflectă în conștiință ca un act de subordonare față de univers și în același timp de integrare în el. Carl Gustav Carus — traducînd gîndirea lui Friedrich, al cărui discipol și prieten a fost — afirmă de fapt aceeași idee, numai că invocă divinitatea (...) «Contemplînd unitatea grandioasă a unei naturi splendide — scrie el — omul devine conștient de propria sa micime și, simțind că Dumnezeu este nemijloc în orice lucru, se destramă el însuși în această nemărginire, renunțînd oarecum la existența sa individuală (...); căci a dispărea astfel nu este o pierdere, este un cîștig, și ceea ce de obicei nu apare decît spirital, aproape că devine accesibil ochiului fizic, care se convinge de unitatea universului infinite»²⁵ (...). Angoasă și depășirea angoasei, prin starea de echilibru născută dintr-o astfel de reflectare în conștiință a supremăției universului — ce deschide în fond accesul la înțelegerea legicii și armoniei sale —, iată dialectica aparentului paradox al liniștii în neliniște, finalizată în seninătatea sau chiar volocia tabloului. La acest al doilea nivel al interpretării avem de-a face nu pur și simplu cu alegoria amintită mai sus, ci cu un simbol al infinitului, al eternității și nemărginirii.

Comunicare făcută la 30 august 1974, la Universitatea din Greifswald, în cadrul sesiunii științifice închinată aniversării a 200 de ani de la nașterea artistului.

¹ E. Gützow, în articolul său din 1941, *Über zwei Gemälde C. D. Friedrichs*, din *Monatsblätter der Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde*, 55 nr. 1—3, p. 80, pretinde că Stîncile de cretă pe Rügen reprezintă în stînga Feuerregenfelsen și în dreapta Koenigsstuhl, cu alte cuvinte «prăpastia cu cei doi stilpi de cretă» din Gross-Stubbenkammer. Din păcate această localizare a fost preluată de Werner Sumowski în *Gesamte David Friedrich-Studien*, Wiesbaden, 1970, p. 115, și H. Börsch-Supan în lucrările sale recente (dar ulterior și de alții) fără o cunoaștere a locului, sau locurilor, în discuție. În realitate — dar Gützow nu avea cum să știe — peisajul la care se referă el este cel ce apare în acuarela Costă de cretă pe Rügen, de la Muzeul de artă din Leipzig, ieșită la lumină abia după al doilea război mondial, acuarela pe care Peter Angerholm (*Neuerwerbungen der Leipziger Graphischen Sammlung aus dem Preise der Dresdener Romantiker in Kunstmuseen der DDR*, III, 1961, p. 121) Sumowski și Börsch-Supan o indică greșit ca reprezentînd prăpastia de lîngă punctul «Victoriasicht» din Klein-Stubbenkammer, confundînd sîcina înaltă din stînga acestei prăpastii (cînd privește spre mare) cu Feuerregen-

felsen. În ce privește argumentarea lui Gölzow, la o lectură atentă a textului, nu este greu de văzut că ea se concentrează de fapt asupra dovezilor literar-istorice care atestă existența până azi a unei faimoase prăpastii cu doi scilpi de cretă între Koenigsstuhl și Feuerregenelsen; această identificare este firește incontestabilă. Ceea ce face Gölzow nu este însă propriu zis o analiză comparativă între peisaj și operă. El constată că în realitate Feuerregenelsen este mai puțin înalt decât Koenigsstuhlul și, surprinzându-se pe faptul că Friedrich nu reproduce niciodată fotografic ceea ce vede, conchide că în tablou este vorba de o simplă supra-înălțare. De asemenea, nediferențiat între Gross și Klein-Stubbekammer, lasă pe cititor în credința că estinci de această mărime și forță nu se află decât pe locul în discuție, ceea ce contravine adevărului, deoarece o stâncă asemănătoare și chiar mai înaltă se află în Klein-Stubbekammer. Astfel, lui Gölzow nu-i trece prin gând că poate pictorul a introdus în stînga tabloului său imaginea unei alte stînci. El nu observă că distanța reală dintre scilpi și cei doi pereși care li încredăază nu corespunde cu distanța din imagine, aici fiind totul mai concentrat, după cum nu remarcă nici că înșiși distanța dintre Koenigsstuhl și ceea ce presupune el a fi Feuerregenelsen a fost simțitor micșorată față de realitate. Dar, — și aici intervine poate detaliul cel mai important — el nu observă că întreaga formație de cretă din care se desprind cei doi scilpi a fost adusă de Friedrich într-un plan mult mai apropiat și baza ei situată la un nivel mai înalt decât cel din natură, realizându-se astfel un contrast între spațiul semnificat de acest perete de stînci ascuțite și îndepărtatul spațiu marin, contrast cum de fapt numai peisajul de la Wissower Klinken oferă privitorilor.

² Sigrid Hinz Caspar David Friedrich in Briefen und Kekennissen ed. a I.-a, West-Berlin, 1973, p. 84.

³ Novalis' Werke, herausgegeben von Hermann Friedmann, IV, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart, f.d., p. 83 (Magische Fragmente). Apropriează, prin acest citat, a lui Friedrich de Novalis'apare și la Pierre Moisy (v. nota următoare).

⁴ Afirmația este valabilă mai ales pentru fărâme de pătrundere a culturii franceze. În 1937, în cuprinsul unui număr special, închinat Romanticismului german și întocmit sub îngrijirea lui Albert Béguin și Jean Ballard, revista de prestigiu și largă circulație *Cahiers du Sud*, care apărea la Marsilia, reproducea la începutul volumului *Stîncile de cretă pe Rügen*. În 1939, tabloul este excelent reprodus, deși numai la alb-negru, în numărul 12-13 al revistei suprarealiste „*Minotaure*”, editată de Albert Skira. În 1949, Albert Béguin reeditază numărul special din *Cahiers du Sud*, înlocuind vechiul capitol despre *Pictura romantică din Germonio*, al lui Louis Réau, cu studiul de mult superioră ținută analitic al lui Pierre Moisy despre *Peisagiști romantici germani: Runge—Friedrich—Corus*, p. 38-56. Cu acest prilej, *Stîncile de cretă pe Rügen* sînt reproduse din nou. În 1955 apare — de astădată în limba germană, la West-Berlin și Frankfurt am Main. — volumul elevului lui Gotthard Jedicke, *Anblick und Erlebnis* în care, la pag. 99-109, un capitol tratează despre *Stîncile de cretă pe Rügen*; el constituie de fapt reeditarea unui articol publicat mai de mult în *Neue Züricher Zeitung* și este primul text de oarecare amploare consacrat tabloului.

⁵ Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, München, 1973, p. 11, și Helmut Börsch-Supan—Karl Wilhelm Jänig, *Caspar David Friedrich. Genilde. Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen*, München, 1973, p. 32-33, 353-354.

⁶ Jens Christian Jensen, *Caspar David Friedrich, Leben und Werk*, Köln, 1974, p. 186.

⁷ Madeleine Landsberg, *Caspar David Friedrich, peintre de l'anglaise romantique*, în *Minotaure*, nr. 12-13, mai, Paris, 1939, p. 25-26.

⁸ Helmut Börsch-Supan—Karl Wilhelm Jänig, op. cit., p. 24, 33, 49, 354.

⁹ Helmut Börsch-Supan, op. cit. p. 8 și 10. Conform interpretărilor de la p. 112, roșul rochiei femeii (soția pictorului) simbolizează dragostea; albastrul hainei bărbatului aplecă peste prăpastie (Caspar David Friedrich) simbolizează credința și face legătura cu albastrul cerului și reflexele acestuia în mare; prăpastia în care privește este prăpastia morții; iarba de care se ține simbolizează caracterul repede creșcător al vieții; poziția trupului cu fața la pămînt, precum și pălăria de alături simbolizează umilitatea; verdele hainei celui de-al doilea bărbat (probabil fratele pictorului) simbolizează speranța; scorbura de care se rezemă este de asemenea un simbol al morții. Prin culoarea vestimentelor, fiecare din cele trei personaje intruzează una din virtuțile cardinale creștine. Cele două vase cu pînte sînt simboluri ale sufletului care pornește spre viața veșnică. Începă imagine — care simbolizează amenințarea vieții de către moarte — trebuie pusă în legătură cu căsătoria artistului, în 1818, după care el a plecat cu tinăra soție într-o călătorie la Greifswald și pe insula Rügen. Așa cum a rezultat dintr-o convorbire recentă cu H. Börsch-Supan, în prezent el a renunțat să mai vadă în cele trei personaje un simbol al celor trei virtuți creștine, dîndu-și seama cu prilejul unei deplasări la Winterthur și a cercetării tabloului în original, că haina bărbatului din dreapta nu este verde ci brun-cenușiu, și că fusese indus în eroare de o reproducere prea puțin fidelă. Introduc aici această presupunere la rugămintea lui H. Börsch-Supan, ca fiind primul prilej ce i s-a oferit pentru a-și face cunoscută rectifierea.

¹⁰ Helmut Rehder, *Die Philosophie der unendlichen Landschaft*, Halle (Saale), 1932, p. 53.

¹¹ Helmut Börsch-Supan, op. cit., p. 10.

¹² Helmut Rehder, op. cit., p. 163.

¹³ Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Marseille, 1937, I, p. 231 și ediția românească, *Sufletul romantic și visul*, București, 1970, p. 174.

¹⁴ Am găsit această apropiere a lui Friedrich de Signac, enunțată foarte fugitiv numai ca rezultat al unei impresii pe care autorul nu o argumentează și aprofundează, la Rolf Schneider, *Caspar David Friedrich. Der Sohn des Seifensieders*, în *Zeit Magazin* nr. 9 din 22 februarie 1974, p. 19.

¹⁵ Helmut Börsch-Supan, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, Dissertation, München, 1960, p. 8.

¹⁶ Felix A. Dargel, *Caspar David Friedrich 1774-1840*, Berlin, 1960, p. 14: «Și nu am avea de-a face cu un tablou de Friedrich, dacă aici culoarele stînci de cretă n-ar fi fost supra-dimensionate și n-ar semăna aproape cu niște ghetari uriași! De asemenea, Jens Christian Jensen, op. cit., p. 182: «Cu deosebire stîncile sînt în tablou mai prăpăcioase și abrupte decât în realitatea naturală, unde vîntul și vremea l-au dat stîncii un contur moale, rotund. Afirmațiile celor doi autori contravine realității, întrucît nici proporțiile, nici caracterul culturos și abrupt al stîncilor nu sînt exagerate, ele existînd cu adevărat în peisajul de coastă Nord-Estică a insulei Rügen, cu toate că incompetențele naturale au produs neconveniente transformări.

¹⁷ Cei doi scilpi de cretă din Gross-Stubbekammer oferă azi doar într-o modestă măsură aspectul de odinoară: eroziunile provocate de intemperii nu le-au crăpat decât baza, înaltă de cîțiva metri, ascunsă privirii de arbori și tufșurile care au năpădit în ultimele decenii întreaga prăpastie. Trebuie să coborî o porțiune însemnată din panta el foarte înclinată pentru a descoperi vestigiile a ceea ce constituia, acum un secol și jumătate, unul din punctele de atracție ale marilor spectaculoase ale insulei. Văzute de pe platforma Koenigsstuhl-ului, ele par astăzi niște simple

pietre masive tocite de vînt și ploaie. Fără îndoială că Friedrich a cunoscut acești silpi și că el l-au impresionat puternic prin silueta și înălțimea lor neobișnuită. Această opinie este confirmată de imaginea acvarelilor de la Muzeul de artă din Leipzig, unde silpii apar surprinzător de mici față de aspectul pe care artistul l-a putut, concepea cu aproape două decenii mai devreme, în călătoria pe Rügen din 1818 precum și cu prilejul vizitelor sale încă și mai timpurii. Data tîrzie a acvarelilor, (între 1825 și 1827, sau chiar după 1837) concordă cu înălțimea modificată a stilurilor,

¹⁸ Werner Hofmann, *Das irdische Paradis. Kunst im 19. Jahrhundert*, München, 1960, p. 79.

¹⁹ Pentru pătrunderea exactă și completă a sensurilor implicate în analiza făcută de Hofmann *Stîncilor de cretă pe Rügen*, trebuie să luăm în considerare și ceea ce, în paragraful imediat precedent acestuia, el afirmă cu privire la tabloul *Călugăr la marginea mării*. Bineînțeles, nu tot ceea ce este caracteristic aici se repetă întocmai dincolo, dăc fiind mai ales deosebirile de compoziție, așa încît nici observațiile autorului nu pot fi raportate decît parțial de la un caz la celălalt; dar concepția sa despre funcția expresiv-simbolică a spațiului la Friedrich se desprinde mult mai clar în relația dintre ambele analize. ... «Friedrich pictează un fragment (al peisajului — R. B.), — spune Hofmann — dar el îl monumentalizează într-o perfectă uniformitate, care îl înconjoară pe privitor ca un zid. Mijlocul de configurare neobișnuit, cîruia imaginea îi datorează solemnitatea, este tocmai această uniformitate. Orizontalitatea ei înseamnă monotonie. Spațiul, descompus în planuri, are o imensă extindere în adîncime, dar nici un impuls spre adîncime care pornește de la om și se întoarce la el. Omul este privat de această adîncime, el nu se poate măsura cu ea, ea nu se boltește peste el ca odinioară spațiul infinit dar limitat perspectivici. Acest fără de sfîrșit amenință omul, omul îi este expus, fără să i se poată integra. Îngusta temelie pe care stă se reduce la nimic în comparație cu mărimea devorantă a spațiului. Prin faptul că pictorul lasă spațiul să crească pînă la imensitate, el i-l sustrage omului și-i conferă o alteritate totală. (...) Avem de-a face cu o imagine monologă, un simbol al însingurării creaturii, care nu se mai poate afirma în fața naturii, care nu mai participă la evenimentele ei, ci stă ca spectator la marginea ei».

²⁰ Werner Hofmann, *Op. cit.*, p. 79.

²¹ Sigrid Hinz, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin, 1968, p. 102—103.

²² Sigrid Hinz, *Op. cit.*, p. 83, cuvintele lui Friedrich: «Așa cum acționează totul asupra ta, așa să-l redai în tablou».

²³ Această opinie a fost exprimată mai întîi de Paul Schaffner în *Caspar David Friedrich*, «*Kreidefelsen auf Rügen*», apărut în *Sonntagspost. Literarische Beiträge zum Landboten und Tageblatt der Stadt Winterthur*, nr. 5, din 21.I.1948, și de H. Borsch-Supan, în *Caspar David Friedrichs Landscapes with Self-Portraits* publicat în *The Burlington Magazine*, 1972, p. 620—630. Pe cîi independența am ajuns la aceeași concluzie încă înainte de a fi avut cunoștință de textele menționate.

²⁴ Jens Christian Jensen, *Op. cit.*, p. 186.

²⁵ Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, Dresden, 1955, p. 34—35 și Sigrid Hinz, *Op. cit.* p. 210—211.

CASPAR DAVID FRIEDRICH

CASPAR DAVID FRIEDRICH:
Stînci de cretă pe insula Rügen,
colecția Reinhart, Winterthur

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Peisajul fotografic RADU BOGDAN, 1974





Păstrează în tine un gând curat, copilăresc, și urmează-ți neapărat glasul lăuntric, căci el este dumnezeiescul din noi și nu ne rătăcește.

Arta seamănă cu un copil, știința cu un bărbat.

Singurul izvor adevărat al artei este inima noastră, graiul unui suflet curat, de copil. Un tablou care nu porcede din acest izvor nu poate fi decât jonglerie. Orice operă autentică este rodul unei clipe sfinte, se naște într-un ceas binecuvântat, adesea fără știrea artistului, dintr-un imbold lăuntric al inimii.

Ferește-te de savantlicul rece, de raționarea pisăloogă, criminală, căci eleucid inima, și acolo unde în om inima și sufletul au murit, arta nu poate sălășlui.

Simțirea artistului e legea sa. Simțirea curată nu poate fi niciodată potrivnică naturii, ci e întotdeauna pe măsura ei. Niciodată însă nu e îngăduit ca simțirea altuia să ne fie impusă ca lege. Înrudirea spirituală produce opere care se aseamănă, dar această înrudire e foarte îndepărtată de maimuțăreală.

Judecătorii artei au scos din tablouri reguli la care artiștii nu s-au gândit, și cred că din spuma asta pot fi create tablouri. Nătărăii !

A începe și desăvârși un tablou cu mâinile, fără a avea unul în minte, e ceea ce găsești adesea. Tocmai aici, și numai aici, regulile artistice ajută și fac minuni, căci ele creează cu multă trudă nimic din nimic.

Înseamnă oare într-adevăr că și-au câștigat un merit în artă, atunci când academicii noștri plastici se ostenesc să cocoțe mizeria pînă la mediocritate ? Nu cred !

De vrei să știi ce-i frumusețea, întreabă-i pe domnii esteticieni. La ceaiul de la ora cinci îți poate fi de folos, dar în fața șevaletului nu, aici trebuie să simți ceea ce e frumos.

**Arta seamănă
cu un copil,
știința cu un
bărbat.**

Nu mă miră deloc că nu se ridică monumente, nici cele care amintesc faptele mari ale poporului, nici cele care slăvesc individual bravura unor bărbați germani. Câtă vreme rămânem slugile principilor, nimic mareț nu se va înfăptui. Acolo unde poporul nu are glas, poporului nu i se îngăduie nici să fie conștient de sine și nici să se cinstească.

(Scrisoarea din 12 martie 1814, către Ernst Moritz Arndt)

Închide ochiul tău fizic, ca să-ți vezi mai întâi tabloul cu ochiul spiritului. Pe urmă scoate la lumină ce ai văzut acolo. În noaptea ta, pentru ca acțiunea să se exercite în sens invers asupra celorlalte ființe, din afară spre înăuntru.

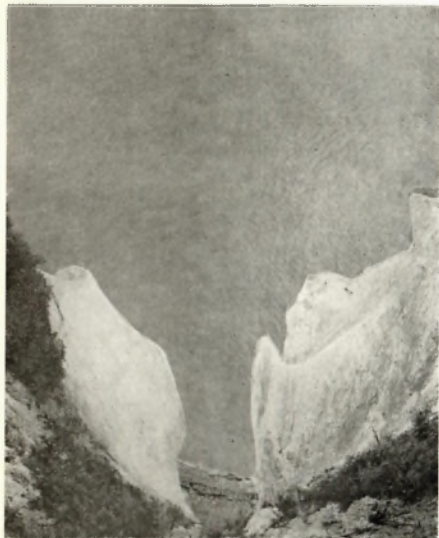
Pictorul să nu picteze numai ce vede în fața lui, ci și ce vede în el însuși. Dar dacă nu vede nimic în sine-și, atunci să renunțe a mai picta ceea ce vede în afara sa.

Există oameni care pictează, așa cum există oameni care scriu frumos. Valoarea primilor e apreciată după literele scrise îngrijit, fără preocupare pentru sens. Dar valoarea ultimilor e foarte mică dacă nu țintește la mai mult decât a picta frumos.

Dacă pictorul nu se pricepe decât să imite natura (...) atunci nu e mai mult decât o maimuță cultivată.

Consideră sfântă orice tresărire a inimii, socoate sfântă orice presimțire pioasă, căci ea este artă în noi ! Într-un ceas inspirat ea devine formă sensibilă și această formă constituie tabloul tău.

* Însamări intime, cupetări și aforisme extrase din SIGRID HINZ: Casper David Friedrich in Briefen und Bekanntenissen, ed. a II-a, Berlin, 1974.





Pictorul acesta știe ce face și celălalt simte ce face; de s-ar putea realiza din ambii unul singur!

Tabloul acesta e mare, dar îi lipsește mărgeța.

Aici, în acest tablou, e exprimat prin culoare și formă ceea ce cuvîntul nu e capabil să redea.

Tabloul acesta e făcut frumos, dar nu gîndit pînă la capăt; e inventat, dar nu simțit.

Celălalt e simțit adînc, dar mai puțin gîndit și încă și mai rău făcut.

Tabloul acesta e bine simțit și totodată matur chibzuit, totuși mai puțin bine făcut.

Arta nu constă în a rezolva dificultăți; asta se numește mai degrabă scamatorie.

A voi să te exprimi prin contradicții e un lucru obișnuit la pictori, ei o numesc contrast. Strîmb și drept, rece și cald, luminos și întunecat, iată cîrjele sculptoare în care se tirăște mizeria.

Cum o făcut-o bunicul și bunica, așa o repetă mulțimea; nu așa cum te învață natura în fiecare ceas și cum îți pretinde judecata sănătoasă cu puțină chibzuință. În prim plan întunecat, în fundal luminos! Dacă e verosimil, dacă e cu puțință, nimic nu ne privește — în tablourile vechi e la fel și cu asta punctum.

Observă forma exact, pe cea mai mică precum pe cea mai mare, și nu despărți micul de mare, ci măruntul de întreg.

Dece, — adesea întrebarea mi-a fost pusă, —
Picturii tale îi alegi obiect, atît de des,
Mormîntul, moartea, efemerul?
Spre a trăi etern
Adesea morții trebuie să te dedai.

În românește de RADU BOGDAN



Ochirea penetrantă a tânărului artist englez David Hockney, — a cărui cotă de celebritate, în anii din urmă, n-a conținut să crească — iscodește aici lumea basmului din perspectiva demitizatoare a secolului XX, prilejuind privitorului o reînținerie stranie cu străvechile motive populare germane, prelucrate cu farmec înțelept și candoare, acum aproape două veacuri, de către Frații Grimm. E o viziune acidă în care, — coroziv — ductul stilului sapă reversul imaginii tradiționale, recompune vechea materie în tiparul unei sensibilizări aparent plate și reci, reflectând, în textura dură a gravurii, o fatală distanțare de ingenuitate: două cataclisme mondiale cu epicentrul prăbușirilor într-un anume loc al emisferei vestice europene au făcut imposibilă pentru artist, s-ar putea spune, considerarea universului grimmian altfel decât prin prisma avană a negării. Dialectica acestei mișcări transpire voalat și în fronda cu care Hockney recurge, caricând, la tipuri cu venerabilă vechime: citim în aceste crochiuri și sarje d'opres Leonardo sau Carpaccio, moacne, surde apostrofe la adresa unor modele de cultură care au îngăduit — în timp — unei posterități denaturate să odrăslească, prin abuz, sub scutul lor, în chiar inima Europei, batjocorirea lor prin oroarea și cruzimea inumană.

Așa cum Robert Coover, distanțându-se — în sfera artei cuvintului — de tradițiile sece, inoperante, repovestește basmul, David Hockney, — mereu sensibil, azi ca și ieri, la confluența picturii cu poezia — în alb și negru, îl illustrează dramatic. A.B.

CARL GUSTAV CARUS

O CĂLĂTORIE PE INSULA RÜGEN ÎN ANUL 1819

Pentru călătoria spre Rügen — peste și dincolo de golful larg al insulei — am închiriat un mic iaht pescăresc și, într-o dimineață cu cerul senin, la 14 august, am pornit în această primă călătorie pe mare. Un vânt ușor de pe țârm ne-a împins curînd în larg, valurile s-au încrețit în atingere cu mica ambarcațiune, și, cu vârful creionului pe hîrte, am urmărit de fiecare dată iolele și vasele de pescari care ne treceau pe dinafnte, cu pinzele lor gălbui sau brun-roșcate și cu formele lor pitorești. Acum, în lumina soarelui întreruptă de umbrele norilor, culorile sclipitoare ale unei ușor tremurate fișii de mare mi-au devenit vizibile pentru întâia oară, și abia în clipa aceea am înțeles pentru ce anticii l-au creat pe Proteu, întru chipare a necurmatei schimbări, ca zeu al mării strălucitoare în mereu înnoite culori!

Turnurile Greifswald-ului se scufundaseră deja adînc la orizont și speram că vom traversa în scurtă vreme puținele leghe ale golfului care se întinde între coasta Pomeraniei și ținutul Pucbus-ului, cînd vîntul a suflat din ce în ce mai slab, micile noastre pinze au ațrnat dezumflate, și corăbioara a început să se odihnească într-o nemîșcare absolută pe apa netedă ca oglinda. Cei doi corăbieri ai noștri au aruncat o ancoră mică, ne-au pofcit să avem răbdare și ne-au fiert cîteva cartofi, eu înăi m-am așezat pe covetă, ca să desenez în amurg, cu acuraceță, vasul în chiar locul unde

* Extras din *Carl Gustav Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, neu herausgegeben von Elmar Jansen, 2 — Ausgabe, Band I, Weimar, 1959, p. 212—223.

se oprișe, cu întregul său simplu mecanism de pînze și cu instalațiile sale din perioada de copilărie a călătoriei pe mare. Mai apoi, acest desen l-am executat o dată sub înfățișarea unui clau de lună și în cele din urmă — sint ani de-acum! — am terminat o pictură în ulei, și am dăruit-o regelui Frederic August, astfel că poate chiar și mult mai târziu iubitorii de artă vor avea posibilitatea să zărească această mică lucrare, de un efect foarte cuminte. În galeria de artă modernă a palatului din Dresda. Noaptea s-a lăsat tot mai mult; ne-am fiert cite un ceai, la care niste pline neagră de marinar s-a dovedit a fi îndeaunus pe gustul nostru, apoi ne-am învelit sub coveta joasă cu niște pături de bord care se aflau acolo și am dormit citeva ore, pînă dimineața cînd a răsărit ultimul pătrar de lună, a început să adie un vînc înecinel, corăbierii noștri au ridicat ancora, iar noi ne-am îndreptat spre coastă, pe care am atins-o însfîrșit către ceasurile șase.

Pe atunci Rügen în totalitatea ei era încă foarte puțin vizitată de străini și acolo domnea o simplitate mai mare. În locul unui hotel comod, pregătit pentru oaspeți, se afla aici, printre risipite blocuri de granit, o colibă de pescari din care ieșea fumul, și care nu oferea celor sosiți decît satisfacerea nevoilor rudimentare. Am găsit că e foarte original cînd hangia, ca să ne servească micul dejun, scoase imediat din afumătoarea aflată chiar lîngă camera de oaspeți, o cantitate de calcani și de limbi care atîrnau în rînduri dese, și ni le puse pe masă o dată cu cafeaua, dar faptul nu era supărător și, bine afluși, frazeții locuitori ai mării au fost într-adevăr delicioși. Tocul constituia pentru mine o lume nouă, și, plin de voie-bună, am ieșit iarăși și iarăși afară pe țîrm, am respirat minunatul aer de mare și m-am simțit de la un ceas la altul mai proaspăt.

Către amiază am pornit spre castelul prințului din Putbus cu ne se afla departe. Mica sa colecție de artă conținea citeva statui de marmură, de Thorwaldsen, citeva peisaje de Filip Hackert, care mi-au amintit descrierile lui Goethe cu privire la acest maeștru a cărui formație s-a încheiat mai întîi chiar pe Rügen, și citeva din acele delicate imagini de Friedrich, care aici, întocmai ca în patria lor adevărată, își erau mai apropiate ca oriunde. Totuși nu ca și contemplam artă venisem eu pe această insulă, ci ca să-mi regătesc în tufisurile și pădurile ei deplina sănătate și putere. M-am mai aruncat pentru cîteva clipe în valurile albastre, care își deslășurau printre blocurile răzlețe de granit, peste țîrmul de nisip, cel mai grașos dintre locuri, și după o masă frugală am pornit în larg să înconjurăm pămîntul insulei.

Punctul următor îl constituia mica insulă împădurită Wilm, situată în partea de răsărit a golfului, la cîteva ceasuri depărtare de Putbus, și de unde ne propuneam să traversăm după aceea spre Mönchgut. Era o după-amiază de vară, micul vas, vîslit numai de un pescar, a alunecat ușor peste valurile unduinde și curînd am pîșit sub fagii și stejarii falnici de pe Wilm. Pot spune că abia dacă am mai avut vreo dată sentimentul unei vieți în mijlocul naturii, al de pure, de frumoase și de unice ca atunci pe această mică insulă, pe care în rest, nu se arată nimeni preocupat s-o vadă dintre cei ce o vizitează Rügen. Cît de pitoresc se îngîmădește acolo

peste mobilele de pietriș de pe țîrm, vegetația proaspătă a tufisurilor, cît de nesîmțitor și de venerabil au crescut, într-o cuprindere noapșinuică, stejarii și fagii! Am întîlnit un stejar secular în mijlocul insulei, era aproape mort, și crengile monstruase se întindeau, lovite de crăsnec și cu lucruri cenușii în vîzduhul albastru, dar în locul frunzișului propriu acum se cățărase înăuntru o iederă enormă, învîluindu-l pe cel aproape uscat într-o îmbrățișare dădătoare de viață nouă. Nu departe de aici se afla un fag bătrîn, crengile lui îndărcate de frunziș adîrnau ca o boltă de verdeață pînă la covorul de iarbă, de jur-împrejurul trunchiului bătut de ani. Pe scurt, oriîncotro fîți aruncați privirea, ce împlîcina bogata, puternica natură străveche a Nordului! Am încercat ulterior, într-un tablou mai mare, „Amintirea unei insule împădurite din Marea Baltică”, să-mi reproduc mental cite ceva din această înscenare, și unii privitori s-au mai bucurat la vederea acestor umbre, acestor siluete; fie-le dat, celor ce o merită, să cunoască asemenea mie, răcoarea și puterea de învioreare a imaginii originare (dacă ar fi să se fie păstrat ca atunc, lucru de care mă îndoiesc foarte). O singură mică fermă se afla pe insulă, ai cărei locuitori își transportau din timp în timp cu luntrile, spre vînzare, la Greifswald, produsele de brînză, unt, suncă și altele. Cît de puțin veniseră în răscîmpul acesta, acești oameni în atingere cu lumea, am aflat acolo în decursul unei convorbiri, cînd ne-am reîmprospătat puterile cu niste lapte și pline negre; căci, toate evenimentele istoriei petrecute dincolo, chiar și alungarea și abdicarea lui Napoleon, le rămăseseră complet necunoscute.

Dar soarele care apunea ne-a amintit de ceasul plecării, și astfel ne-am îndreptat acum, în vreme ce culorile aprinse ale amurgului acopereau valurile cu aur și violet, către celălalt mal, spre Mönchgut. O focă, nu departe de vasul nostru, se ivi în cîteva rînduri din valuri și dispăru tot atît de repede, sporînd însă cu apariția ei nouătea acestei călătorii senine. Curînd după acostare a început să se încunece și numai cu oarecare efort am găsit drumul spre Middelhagen, unde am corut gîzduire și am înnoptat în fin. În ziua următoare am pornit-o din nou la vale, spre plajă, jur-împrejurul promontoriului Perd, și, trecînd peste Sellin și Lanken, am început iar să suim, ajungînd în sfîrșit, la Bergen. Drumul acesta a fost atît de caracteristic pentru natura de pe Rügen! Linisțit și visător ca o vechi baladă scoțiană, în dreapta cu marea, adesea presărat pînă departe spre plajă cu nenumerate blocuri de granit, pe care puhoale străvechi, cu gheturile lor bătrîne le-au adus odinioară încoace, din Scandinavia, depunîndu-le pe aceste coaste, cu din cînd în cînd, printre blocuri, avîndu-se în mare, punși din lemn de acostare, simple, pentru iolele de pescari, sau lungi linii de plase acționate la uscat. În stînga, apoi, înălțîndu-se aici galbeni pereți de lut al Perd-ului, sau întinzîndu-se dunele de nisip alb și fin, împodobite cu flori violete de scalet și cu tufisuri de scălie, întinzîndu-se de aici și pînă hăt-depart, de-a lungul coastei, și totodată această liniște mută, abia întreruptă de clipcotel micilor valuri ușor lovite de țîrm; din cînd în cînd zborul unui pescăruș sau al unei rîndunici de mare, și mereu lungă, lungă linie de orizont a Mării Baltice, la al cărei hotar se lvea uneori o pînă mică; n-aș zăi să numesc nici un alt ținut atît de poeziv

unei depline lăsați în voia gândurilor și a simțirii, precum ținutul acesta. No-am așezat de citeva ori ca să desenăm și, cînd în cele din urmă a trebuit să părăsim țărmul spre a porni din nou către interiorul insulei, am înțeles primul mormînt cumular de mai mari dimensiuni, ridicat din patru blocuri puternice de granit, și-am luat cu noi și conturul acestuia în mapele noastre de desen.

Într-adevăr, cu greu aș fi putut consemna toată bogăția de detalii a acestei mici călătorii, aici, unde e vorba mai mult de închegarea unei imagini fidele de ansamblu a dezvoltării mele spirituale, dacă aceste aspecte nu mi-ar fi lăsat efectiv o impresie deosebit de stăruitoare și nu ar fi contribuit la desăvîrșirea experienței mele lăuntrice, ceea ce face să mi le pot aminti încă și-acum cu acută limpezime. Într-un om se ascund sute de apăsătoare felurite care așteaptă apoi una sau alta din înfrîngirile exterioare, pentru ca prin acestea, sau datorită lor, să-și afle în sfîrșit, revelații și tot astfel au existat și aici mai ales două momente, cărora tocmai datorită acestor fantasmagorii Rügeniene le era sortit să provoace o revelație, o dată în ce privește mai adîncă simțire specifică a elementului romantic nord-germanic, și o altă dată în ce privește înțelegerea deplină a ceea ce în desen se numește linie. Pe cea dintîi o vești fi remarcă foarte clar — cu prilejul prezențării de mai sus — fără îndoială și singuri, cea de-a doua reclamă poate unele precizări suplimentare. Desigur, încă în conceptul pur al liniei e inclusă o latură cuprinzătoare și plină de conținut a artei, și numai pentru că în înțelesul propriu se poate spune că în natură nici nu există linie, devine ea cu atât mai mult un atribut al artei și se dovedește capabilă de o acțiune de mare perfecțiune. Se povestește despre doi pictori ai antichității grecești care se luaseră la întrecere, că unul dintre ei a tras pe tablă o linie pură și extraordinar de delicată, că celălalt însă l-a biruit, desenînd exact în mijlocul acestei linii, cu încă și mai multă libertate și siguranță, o a doua simțitor mai delicată, mai pură și mai fină. Așadar, negreșit, dacă deja în linie se află în și pentru sine o frumusețe artistică deosebită, atunci va fi fiind cu puțință în relațiile acesteia o desăvîrșire cu mult mai mare, întrucît ea conturează obiecte reale, și este clădită de felurite, în oameni feluriti, contribuie la aceasta nu numai posibilitatea realizării unor asemenea linii, ci însăși înțelegerea justă și simțul adevărat al frumosului. Cel ce ar putea să-și amintească de nespusa frumusețe și puritate liniară a unor desene de Rafael executate cu finețe în sanguină, sau cel ce ar fi în stare să-și imagineze luminosul peisaj al lui Claude din Galeria noastră, redat în conture gingașe, de o absolută puritate, acela ar avea, despre ceea ce gîndim aici cînd ne referim la perfecțiunea liniară, o reprezentare apropiată și clară. De aceea, în peisaj ca și în figura umană putem găsi o potențare excepțională a frumuseții liniare și poate că este unul din cele mai frecvente semne distinctive între mîzgălituri și desenatorul adevărat, faptul că ultimul acordă acestor relații dreptul cel mai deplin, în timp ce primul le încalcă domeniul mult prea adesea într-un chip rușinos. Mărturisesc că e greu să-ți închipui ceea mai potrivire pentru întuirea importanței și valorilor sensibile ale liniei și pentru înțelegerea lor scoatere în relief, decît studiul unor regiuni de coastă

cum sînt cele ale Insulei Rügen. Chiar și numai această linie particulară a orizontului marin ce nu poate fi desenată decît ca o linie droahtă, fiind totuși în realitate una orizontal-circulară; apoi liniile fine ale limbilor de pămînt care se întind în mare, ale înălțimilor de coastă înșiruite de-a lungul mării! Numai cu acenția cea mai încordată, cu mîna cea mai sigură, cu creionul cel mai ascuțit și cu suprafața hîrtiei cea mai curată se lasă ele redată aldoma. Înainte considerasem toate aceste lucruri cu mai multă ușurință, linia în sine nu-mi apăsase niciodată atât de importantă, și așa se face că nici nu am năzuit cu temelnicile la reproducerea ei întocmai. Acum totul a devenit astfel! Acum am și înțeles mai bine ce voise Friedrich cu desenele sale fine și pentru vecie de acum înainte o mai pură intenție în reprezentarea liniei a devenit pentru mine a doua natură, intenție care mi-a prins foarte bine încă mult timp după aceea în studiile despre simbolistica figurii umane, definită în sensuri atât de multiple prin linie.

Dar mai trebuie să evoc încă două importante aspecte de pe parcursul călătoriei de odinioară, la care tot capitolul liniei și-a aflat cea mai rodnică aplicare, și anume vizitele făcute la Stubbenkammer și la Arkona.

La 17 august am plecat mai departe din micul oraș Bergen, după ce ne-am oprit și pe înălțimea din apropiere, pe Rugard —, cel mai înalt punct al întregii insule, unde în timpuri străvechi se afla cetatea bîrînului domnitor Jaromer, — și am contemplat peisajul instructiv uniform, ca să ne îndreptăm, apoi, peste lăsmund și Sagard, spre largă și frumoasă pădure de fagi care vestește lăudata Stubbenkammer. Aici, către seară, am dat drumul trăsorii ușoare care ne purtase de la Bergen și am luat-o pe jos, pe sub bolțile verzi ale drumului de pădure în timp ce de departe murmurul mării începea să se amestece cu jocul apropiat al vîntului în frunze. Deodată pădurea se deschide, ne aflăm la marginea năprnicilor stînci abrupte, de cretă, ale Königsstuhl-ului, fagi tineri și filifile crenelate atîrnînd pînă departe peste vîltoarea care mugea jos, în prăpastie, și, cu o cuprindere largă, pînă la linia fină a orizontului, se întinde ogîndind albastru cenușiu a Mării Baltice, în vreme ce ploaia cade mărunț și, sub tunetul îndepărtat, un curcubeu se înalță la răsărit peste suprafața apei. Așa precum cineva care, dăruic cu multă înțelegere pentru muzică, a fost nevoit să se mulțumească într-una cu melodii ușoare și cîntece voioase, și căruia îl răsuna deodată în urechi o întreagă mare simfonie de Beethoven, cam așa mi-a fost mie, și lucrul va fi cu atât mai de înțeles, cînd spun că din această călătorie m-am înțeles ocaz cu unele întuieli despre natură, ale căror efecte fizici aveau să acționeze pentru totdeauna asupra mea.

Am înnoptat în căsuța de oaspeți de sub acești fagi. În cel mai profund întuneric am mai ieșit afară ca să ascult, sub scînteierea aproape ca de fosfor a perșilor de cretă, clocoțul mării în adîncuri, după cum în zori am fost cel dintîi care a salutată soarele dimineții pe aceste stînci albe și apoi jos pe mal. Aici am întîlnit un loc unde vîntul de răsărit izbea valurile cu mai multă putere de țărm, rostogolind în spume talazuri înalte și pămîntul care se spîrgeau pe nisipul de coastă într-o mereu

înnoită născare. Am vrut să execut niște schițe, dar abia am apucat să aștern citeva linii că am și asvîrît mapă departe, convins că aici orice trăsătură de creion nu constituia decît o defăimare a acestui fenomen întrucîtul excepțional, și am rămas, stăpînit de o emoție profundă, în contemplarea admirabilei lupte a elementelor. Tocmai prin aceasta am îngropat-o mai adînc în suflet. Am pictat apoi, în anul următor, o imagine a acestei vîltoiri căreia încă și acum trebuie să-i atribui propria mea venire în contact cu viața naturii și care ar merita poate să-și afle cîndva o expunere puțin mai îngrijită decît pot să-i acord în prezent, cînd acrimă acoperită de vechituri.

De altfel, după ce forța tuturor acestor prime impresii s-a mai potolit, fenomenul geologic al celor formați ciudate de cretă a început să-și exercite dreptul de a pune stăpînire pe mine. Astfel de pereți prăpăstioși de cretă, desfășurați pe o înclinare de poște, înalți de 400 și 500 de picioare, cu milioanele de cremene încorporate în straturi, dădeau fără îndoială multe de gîndit cu privire la originea lor! Pe atunci încă nu se cunoștea ceea ce a descoperit Ehrenberg mai tîrziu, că toate aceste mase enorme își datorează formația unor minuscule creaturi miraculoase și găoacele lor răsucite în felul cochiliilor de melc, identificabile numai la microscop; numai prin prisma miilor de feluri de corpuri închise, mai mari, învelșuri de arici de mare și spinii scoici, corali și buciți de sepie, li se indica oamenilor să considere toate acestea ca pe niște depuneri ale unor puhoale din era timpurie a planetei, ceea ce totuși nu le făcea mai puțin stranii; căci într-un sens anumit, pînă la urmă ele continuă să rămîină de neconcepți! Țărîmul era umplut de buciți de cremene desprinse și în parte sfărîmate, care la rîndul lor se lăsau recunoscute, cînd mai deslușit, cînd mai confuz, ca fiind niște pietrificări, și astfel am pătruns acum cu mai multă obiectivitate și înțelegere, pe lingă frumusețile de linie și culorile ale formei și unele taine ale științei.

Am zăbovit întreaga dimineață pe coasta aceasta vîndică de luare amînte, am urcat spre Klein-Stubbenkammer, am făcut încă multe desene și am străbătut pădurea Stubnitz pînă la micul lac întunecos din mijlocul ei, în care oamenii vor să recunoască apa sfîntă din care, într-un anotimp fericit, zeia Herta și-a înălțat caleașca în drumul ei prin țară aducător de belșug și unde a ascuns-o apoi din nou. N-am fost niciodată atît de îndeaproape mișcat de vechea lume de legendă a vieții noastre nordice ca aici, și oricît ar avea mai tîrziu critica de rectificat în legătură cu ea, în prezent din astfel de lucruri adie întotdeauna spre noi un sentiment deosebit.

Pe drumul spre ultimul punct strălucit de pe Rügen—Arkona—aveam de străbătut a doua zi o ciudată limbă de pămînt, turtică și îngustă, care unește două mări pînă ale insulei, Jasmund cu Wittow. Pe o parte ai larg deschisa Mare Baltică, ale cărei valuri, cînd se înalță pînă sus, spală adesea întreaga întindere netedă, de pe cealaltă se prelungește adînc în crupul insulei un fel de vast lac interior. E o priveliște impresionantă grîndul strîmt de nisip, alb și fin, pucernic bătut de valuri, acoperit cu numai puține tufișuri de salcie și buruienșuri cenușii ale vegetației de

dună, și tocodată intens presărat cu iarba de mare adusă de aluviuni! Pe vreme furtunoasă, cînd valurile înalte se rostogolesc pînă aici și împrăscă drumul, abia dacă poți uneori să treci. Ceva totuși, m-a atras și aici cu deosebire, ceva care aruncă la rîndul său o lumină asupra timpurilor îndeapărate ale istoriei, și anume țărmul acesta era un loc renumit pentru chihlimbar. Am căutat deci noi înșine, cu rîvnă, printre lerburi marine spălate de valuri și, într-adevăr, citeva fragmente ale stră-vechi întăritei rășini de copac au răspîlțit osteneala căutătorului. Așadar, de pe aceste foarte îndeapărate coaste nordice și-au adus încă romanii și grecii finul giuvaer brun și galben-auriu! Am păstrat multă vreme aceste prețioase mici fragmente.

Arkona înșăși era pe vremea aceea un punct cu totul însingurat, pustiu; am înnoptat în satul Putgarten din apropiere, într-un șopron, ne-am sculat apoi devreme și am ieșit afară, îndreptîndu-ne spre acel virf nordic cel mai înalțat al țării germane, unde vasta, liberă, Mare Baltică își oferă trei sferturi din orizont și de unde prin ceața depărtării pot fi văzuți la Apus pereții de cretă ai insulei daneze Møen. Arkona este pe drept cuvînt contrariul Stubbenkammer-ului, tot atît de lung, de lat și de pustiu pe cît e aceasta de înalță, de împidurită și de întreruptă în forme. Această lungă linie de pereți de cretă surșai în chip bizar, acoperită în parte de nenumărate culburi de rîndunici, țărmul întins și răsunător, cu nesfîrșitul său prundiș de cremene, și îndeapărata suprafață a mării, cenușie ca oțetul, totul mi-a făcut impresia specifică a unei autentice și netulburate naturi originare.

De aici înainte drumul nostru a apucat-o înapoi; am acins Altenkirchen, devenit cunoscut prin Kosegarten, unde acum se îngrijea de sufletul satului un prieten al lui Friedrich, pastorul Schwartz, o fire credincioasă, bună, puțin cam largă, cu indicații diletante pentru artă și chiar dăruit scrisului în sensul acesta. Am rezistat invitației de a zăbovi mai îndelung, dar am mai avut totuși parte de o oră frumoasă de seară pe malul vascului lac interior, care se întindea mai jos de Altenkirchen spre Jasmund, și unde vechi și ciudate pietre runico mărginesc un lung mormînt tumular sau și numai o colină cu deosebire sacră.

În dimineața zilei de 21 am pornit-o din nou, mînați de un vînt proaspăt, cu un mic vas de pescari, umflînd pînzele între Rügen și Hiddensö, printre care, de asidătită repede și fără oprire, am trecut cu toată vigoarea, astfel încît stropii de spumă ai minunatelor valuri au nimerit adesea în corăbionă, și după citeva ore deasupra orizontului se iviră, la Sud, bătrînele turnuri ale Scalsund-ului, pe care l-am atins cu bine încă în ceasurile dimineții.

În românește de RADU BOGDAN

Så snart Mihu hörde henne gråta, syndade han full av oro från trädgården in i stugan, och var hälsat Safta än befann sig, förskräckt hon och sade: „O ve, flickan gråter!“

På detta sätt kom det sig, att Marta gjorde sig till herre över alla herrar i huset. Och ju större hon blev, desto mera utvidgades hennes herravalde, ty — såsom fader Mihu sade — en vuxen flicka är husets ära.

Men likväl finns det ingen herre, som icke har en herre även över sig.

Det är visserligen sant, att så länge husets område sträcker sig, finns det ingen herre över Marta; men världen är stor, och många saker rymmas i den.

Då Marta begär sig till dansen och går nedför bygatan, skynda både unga och gamla till dörrarna för att se efter henne. Skönt håller hon huvudet upprätt, skönt vagnar hon på kroppen för varje steg, skönt ringla sig lockarna kring hennes vackra pannan, skönt smyer sig det rika smycket kring hennes hals, skönt faller spetskrinet från axlarna ned över armarna, och det sköna kring hennes färdiga klänning kring vaden. Till och med om man finna glädje i att se henne och önska, att man alltid det kunde.

— Vem kommer väl hon engång att tillhöra? — frågade den enda.

— Vem annan än Toderic? — svarade den andra.

Toderic? — Så säger byskvallret. Vad man knappast drömt om, därom talar redan byskvallret.

Men för att tala sanning, Toderic är Toderic, den rike och myndige Toderic. Han kan gärna ha en smula hög tanke om sig själv, ty hans fader, Florea Cazaculs Cosma, såg precis ut som han. Då fader och son uppträdde, knakade bron under deras fötter.

Men i dansen är den store Toderic smidig och vig, och han förstår att föra en flicka och svänga om med henne, så att man skulle vilja hålla vad om att han kunde dansa på hennes väfvel utan att bringa trädarna i ordning.

Han är alltid med där det går muntert till, öppen och vänlig mot pojkar, frivillig, då det gäller att visa sig på styva linan, och alltför gärna skämtar han vid dansen eller under spinnafnorna med flickorna.

Då vid dansen Marta kommer inom synhåll för Toderic, skakar han på huvudet, stryker håret ur pannan, höjer på skuldrorna och släpar ut vecken på sin jacka. Men då hon närmar då hon står alldeles invid honom, säger han:

— Hur står det till, Marta?

Hon svarar: Tackar som frågar, bra.

Han frågar därpå: Hur är det med Mihu?

Hon svarar: Tackar bra, han är kry.

Han frågar åter: Hur är det med mor Safta?

Hon svarar då: Bra, Toderic.

Därefter suger hon på läpparna och frågar: Hur står det till hemma hos er?

— Tackar — svarar han — ibland så, ibland så.

Därefter börjar man samtala om mera avlägset liggande saker. Toderic säger, att han talat med svågern, kusinen, fadern, kort sagt, med den eller den, som varit värd att få tala med honom; och Marta berättar, vem som nyligen varit hos dem och vem som icke varit där, med vem hon talat och med vem hon icke talat, vad den sagt och vad den icke sagt och så vidare.

Slutligen blickar Toderic länge in i Martas stora ögon, Marta lermot honom med kylig värdighet, och då han ser hennes leende, fattar han henne vid handen säger: kom, låt oss dansa med avarandra, Marta.

Hon svarar glatt: Om du vill det, Toderic.

Toderic sticker då vänstra handen i sitt breda bälte, tar fram en hand full mynt, kastar dem åt spelmannen och ropar: Spela nu upp en dans efter min smak.

Med då Toderic lagar sig i ordning att dansa hora med Saftas Mihu Marta, resa sig gumorna och gubbarna upp ur trädens skuggor, avbryta sina samtal och skynda fram för att se på se på.

Så stå sakerna. Men byskvallret gör alltför lätt en elefant av en mygga. Under det Marta och Toderic tala på detta oskyldiga vis, så sätta de, som icke hade det ringast med saken att skaffa, kranen på deras hu vuden.

Men så alldeles utan grund är dock icke karingpratet. De båda und passa alldeles fortäfligt för varandra, både i fråga om stånd och kroppsslagbyggnad; maken till par finner man varken i den byn eller i sju andra byar.

Frågan är nu den, vem var Cazacul, vem var Cazaculs Florea och vem är Cazaculs Floreas Cosma? Etc omyndig barn kan detta utan till. En hel karl måste den vara, som man vill likställa med honom, och om man så sökte i sju byar, skulle man icke finna någon bättre än Mihu, som icke mera kan hålla reda på alla sina släktled, svärlag och gudbarn och som icke mera räknar sin förmögenhet i oxar utan i ok.

Så dömer byn, och, för att säga sanningen, varken Mihu eller Cosma skonas av den allmänna meningen. Alltför främmande känna de sig för varandra i en och samma by och trösta sig endast med hoppet om att bilva befryndade med varandra.

Och Marta och Toderic? — Alltsedan de voro små ha de vuxit upp i detta byskvallret och bry sig icke mera om vad som dag efter dag säges. Någon hade bort komma och säga dem, att det icke förhöll sig så, på det de måste begrundat saken och fråga sig själva, huru det då verkligen förhöll sig.

Någon! — Men vem? — Av alla fanns det blott en ende, som skulle velat mot-säga byskvallret; men denne enda var tyst och tankfull.

Tidigt på morgonen alla sön-och helgdagar kommer en ståtlig yngling ridande ned från bergen och in i byn. Ingen frågar efter varifrån han kommer eller var han stiger av, hela världen vet, att der är Miron, herden, och ingen önskar veta något annat.

Det var ett år sedan Miron börjat ständigt infinna sig vid dansen; gossarna voro vänligt stämda mot honom, och flickorna församlade sig gärna omkring honom för att lyssna till hans sagor, hans skämt och hans vackra sånger. Då och då, men mycket sällan, tog Miron fram ur sin breda gördel en herdepipa, på vilken han blåste en doina så full av vemod och skönhet, att alla, som hörde den, höllo andan av förjusning.

Då och då, men endast mycket sällan, tog Miron fram sin herdepipa; men han tog alltid fram den, då Marta bad honom därom; ja, det var till och med nog, att hon bara såg på gördeln, för att Miron skulle lägga handen på bröstet, beredd att göra henne till viljes.

Detta var en sak, som alla kände till, ja det var till och med en sak, som föll av sig själv. Ty vem skulle icke velat höra Miron's sånger och vilken flicka skulle, icke gärna befunnit sig i hans närhet för att få lyssna till hans klara stämmor! Men Marta var Saftas Mihus dotter och då var det en naturlig sak, att han icke sade nej, då hon honom, isynnerhet som hon bad så vackert såsom hon hade för vana. Då flickorna ville höra en sång, vände de sig därför till Marta; men Marta svarade

dem för det mesta, att Miron icke ville sjunga, emedan han icke kände sig upplagd därtill. Blott en och annan gång, ehuru mycket sällan, bad Marta Miron sjunga.

I horan är Miron alltid stillsam, så att det ser ut, som om han blott skalades med dansen. Men allas blickar hänga vid honom. Högrest och smärt, med breda skuldror och högt bröst, träder han stadigt fram och sätter nela foten kraftigt i marken, så att hans kropp vid varje steg rör sig och vaggas, än till höger och än till vänster. Men då han står stilla och höjer sin starkt vålda panna, då darra flickorna för hans blick. Ett blond huvud med långt hår, som räcker ända ned till skuldrorna, ett vit ansikte, som är överglutet med en skär rodnad, och två stora ögon, blå såsom himmelen över bärgstopparna. Ständigt villar öfver detta ansikte något, som man icke finner i andras ansikten, ett drag av vemod, en slöja av tankar, men i leendet på hans kraftigt måslade läppar ligger något, som öppnar din själ.

Han är underbar, den Miron, men det är icke underbart, att alla söka honom och längta efter honom.

I skymningen, då dansen upphör, begiver Marta sig hem.

Somliga gå ått ett häll, andra ått annat.

Toderic går med Marta ända till korsvägen, önskar henne "god natt", vänder sig därpå till vänster och låter henne gå med de andra, som ha längre väg att färdas.

Ända till slott hem åtföljes Marta av flickor och gossar. Bland dessa senare är även Miron, vilken, såsom inses av sig själv, alltid går vid hennes sida.

Efter en stunds förlopp lämna de bygatan, gå förbi en häcköppning till höger och slå in på en genare väg, en gångstig mellan vinbargen, och komma fram till korpbrunnen, där det sköna vattnet porlar.

Ända dit går Miron, men aldrig längre. Här stanna ibland flickorna och gossarna, och Marta ber Miron sjunga.

Ofta ser man knappast husen i den närbelägna byn, då flickorna och gossarna bryta upp och lämna Miron ensam kvar vid korpbrunnen.

En gång för mycket länge sedan hade han sjungit så vackert, att tiden förgick och endast Marta vågade sitta kvar där lägre i gräset.

— De ha redan alla gått sin väg — sade Miron ängsligt, då han såg sig ensam med Marta.

— Det bryr jag mig inte om — svarade Marta med värme — sjung bara mera.

— Men det är sent!

— Slung! — sade hon ännu en gång.

Miron kände sig fattad av ett slags rus; han satte sig på kanten av brunnen och började ingjuta hela sin själ i en dolna, som förklingade i den stilla aftonen.

Härförd lysnade Marta en stund till tonerna; därpå reste hon sig upp, gick sakta fram till brunnen, satte sig bredvid Miron och lutade huvudet mot hans skuldra. Då Miron kände hennes varma andedräkt och vägsvallet av hennes böljande barn, ryste han av öndlig sällhet.

— Spela mera, ty dolnan är underbart skön — bad hon enträget och lade handen på hans skuldra.

— Jag kan inte mera — svarade han och drog duktigt efter andan. Därpå reste han sig upp.

— Nå väl! — sade hon — så får du spela för mig en annan gång då.

Miron blickade en stund in i hennes ansikte, fattade därpå hennes hand och sade:

— Marta! Om du visste, huru väl jag känner mig till mods då jag ser på dig, då jag hör din stämma, då du betraktar mig; om du visste, huru väl jag känner mig till mods, då jag tänker på dig, jag vet icke huru, men jag tror, att du då skulle gråta.

— Jag vet det, Miron! — svarade hon — Ty även jag känner mig väl till mods, då jag är i din närhet.

Efter detta stodo de en stund tysta midt emot varandra; därpå begav sig Marta hemåt, men Miron stod kvar och blickade efter henne.

Det är mycket länge sedan detta skedde, och sedan dess har Marta icke mera varit ensam med Miron.

Då Marta samma afton kom hem, talade hon med sin mor endast, om Miron och berättade för henne, hur vackert han sjungit och spelat, hur mild och lifvigt han talat och huru angenämt hela person var.

Såfals blickar hängde vid dotterns läppar, ty hon talade med sådan värme och så vackert, att hon skulle önskat få lyssna till henne både dag och natt. Men då Marta sade, att Miron gjorde henne till viljes framför alla andra, kände hon sig stolt öfver det företräde, som öfverallt och från alla håll kom hennes dotter till del.

Och från och med den aftonen talade Marta ofta med sin mor om Miron och tänkte mycket ofta på honom.

Och byskvallret?

Vid arbetet och under aftonsamkvämen sjöngo flickorna de doiner, som de lärt af Miron, tänkte på hans vackra ansikte, voro stolta öfver de vänliga ord, som han vytrat till dem, och lyckönskade, Marta, som var honom så kär.

Så långt, men blott så långt; ländre vågade ingen gå i slott tal. Ja, de unga flickorna prisade Marta tydligt även därför att hon snart skulle bli gift med en så präktig och rik yngling, som Toderic.

Översättning från rumäniskan af MAURITZ BOHEMAN

IOAN SLAVICI

Comunicarea de valori literare între arile de cultură depărtate și fără ofință lingvistice e un proces dificil și care presupune eforturi sistematice. Ce s-a tradus din literatura română în limba suedeză? Și ce s-ar putea eventual traduce? Sint întrebări care s-au pus de mai multe ori, citeodată chiar cu insistență. S-au și întreprins anumite demersuri. E lucru cert însă că cercetătorii de literatură din România (de marele public nici nu poate fi măcar vorba), cu puține excepții, n-au ajuns niciodată să afle că Slavici a fost tradus și publicat (alături de N. Gane) de o editură din Stockholm în anul 1895, în volumul intitulat *Från Rumänien*, Nicolas Gane och Joan Slavici, Noveller, Samson & Wallin, Stockholm. Ghidindu-ne după indicațiile paginii de titlu, tălmăcirile, semnate de Mauritz Boheman, au fost făcute direct din limba română (*Översättning från rumäniskan af M.B.*). Aporiția volumului copăcă astfel o semnificație specială. Faptul e surprinzător, și nu putem decât să regretăm că traducătorul, dacă într-adevăr era un cunoscător al limbii române, nu s-a oventurat în tălmăcirea altor autori — câteva texte eminesciene de pildă.

În lipsa acestei mențiuni speciale am fi putut bănui că s-or fi folosit de versiunile intermediare germane, cuprinse în volumul *Neue Rumänische Skizzen*, traduceri semnate de Mite Kremnitz și tipărite în 1880 de editura Wilhelm Friedrich, Leipzig.

Revenind la Slavici, prezența lui în volum cu proza scurtă *Byskvallet* (Gura sotului) este, pentru noi, o surpriză pe cât de neașteptată pe atât de plăcută. E mult prea greu să ne putem da seama ce impresie va fi creat această traducere, sau ce circulație va fi avut în rândurile publicului suedez. Nu deșinem nici un fel de date și a trecut de atunci aproape un veac. În Suedia, scena literară se agita atunci în fel și chip în jurul lui Strindberg sau Hjalmar Söderberg, de pildă, în timp ce din afară răbăneau cu violență ecorile unor Nietzsche, Zola, Ibsen. Tot ce putem să constatăm, cu satisfacție desigur, e că textul suedez respectă cu atenție versiunea originală, și se descoperă la tot pasul efortul de a evoca plastic peisajul specific românesc, chiar dacă Toader devine „Toderic” (nume cu tradiție la nașile germanice — Teodoric, Dietrich). Cum era și de așteptat, formulele gramaticale, proprii limbajului popular românesc, n-au putut fi transpuse decât prin adaptare, lipsind echivalențe exacte. Menționăm, ca exenplificare, o situație din fragmentul reprodus: „Dar gura sotului prea face dintr-un șințor un armăsar”, devine în traducere: Men byskvallet gör alltför lätt en elefant af en mygga, care în românește ar fi: „Dar gura sotului face prea ușor un elefant dintr-un șințor”.

Ioan Slavici în volumul Noveller från Rumänien rămâne o prezență demnă de toată atenția și reproducerea acestui scurt fragment al versiunii suedeze în paginile revistei Secolul 20 are pentru noi sensul unui gest simbolic, reîmpresă, pentru memorie, una din primele iradiări ale literaturii noastre în sfera culturilor nordice.

MIRCEA BUCURESCU



POSTMODERNII AMERICANI

ROBERT COOVER

Paradoxalul ROBERT COOVER

A căuta să determini locul lui Robert Coover pe o imaginară hartă a prozei americane în mutație — între cei ce continuă să explozeze cu mijloace tradiționale țărmlu proaspetelor configurații, sau între cei care, iconoclast, contestă existența vreunei linii ferme la granița noilor (și totuși vechilor) alcătuiri ale artei narative —, este în mare măsură o propunere temerară: în absența reculului temporal adecvat, pare mai sigur și cumințe ca explozivele acrife verbale ale generației post-moderne să fie scrutate analitic — pe porțiuni și detalii — generalizările rămânând, firește, privilegiul ulterior al ochiului ce va stăpîni în adîncime perspectiva și depărcările, cu judecata de valoare temeinic decantată în filtrele timpului.

Robert Coover care s-a născut în 1932 (Charles City, Iowa) face parte, ca vîrstă, din generația mijlocie a scriitorilor americani. Temperament studios și aplicat, petrece aproape zece ani în universități și colegii, căpătînd două licențe (Indiana University, Bloomington, în 1953, University of Chicago, în 1961). Debutează în 1966 cu romanul *The Origins of the Brunists*, urmat, doi ani după aceea, de curiosul volum *The Universal Baseball Association*, iar în 1969, de culegerea *Pricksongs and Descants*. Virtuozitatea cu care minuieste paleta stilistică, tenta ușor livrescă, dar mușcătoare și vivace, a scrisului său, l-au impus atenției criticii încă de la început: Robert Coover primește Premiul Faulkner în 1966 și cunoscuta distincție «Brandeis University Award» în 1969. Cartea începutului de drum, *The Origins of the Brunists* («Originea Brunistilor») vădea destul de limpede o direcție de

gîndire, ca și unele principii de compoziție, întru totul remarcabile: Brunistii lui Coover sînt o secă a cărei crez fundamental este bazat pe cifră; în așteptarea apocalipsei finale «numerologice» din ficțiune, urmăresc pretenziuni semnificații relevante în multiplicitatea patruprezece. Construită cu dibăcie, narațiunea captează atenția cititorului, implicîndu-l drept ca participant activ în regula și mrejele jocului, spre a-i descoperi în final (nu fără ironie) înanțarea misterele rituale și a superstițiilor bazate pe convenții formale. Jocul lui Coover, aparent gratuit, se dovedește în fapt o riguroasă orchestrație cu adresă. Altfel decît, să spunem, Secio Fenix a lui Borges — fulgurantă fantastică pendulînd între istoric și legendar și învîluind într-un farmec straniu și difuz ochiul cititorului — secă Brunistilor lui Coover funcționează ca un pion într-o demonstrație cerebrală, axată pe mijloace atît critice cît și aritmetice și vizînd, în ultimă instanță, parodiarea și demitizarea unor capitole din istoria gnozei.

Principii asemănătoare de compoziție stau la baza ficțiunii *The Universal Baseball Association*, al cărei personaj central este inventatorul unui joc de baseball lui-generis, desfășurat nu pe teren ci pe hîrtie, cu zaruri și diagrame. Campionatul se joacă cu ușile închise, conform unui program aleatoriu dictat de căderea numerelor, fiecare mișcare a mingii și jucătorilor fiind efectul facialității zarurilor. Raționalizarea realității și vieții prin aplicarea unui șablon cifric ineluctabil duce la efecte halucinate pe care cititorul e chemat să le aprecieze și să le judece singur în funcție de datele generale ale condiției umane, apăsătoare de convenții și de tirania sorților.

Pricksongs and Descants, volumul său cel mai recent, ilustrează, într-un alt registru, metoda și temperamentul novator al lui Robert Coover. Titlul, în aparență derutant (termenii utilizați sînt ușor arhaizanți) ar crebui să sune în traducere «Partituri și comentarii» sau «Teme și variațiuni». Ca parte dintr-un program asumat, paginile reiau parodic, nu o dată cu efect distrugător, mituri și istorii, basme și legende cunoscute. Pe această suită de «partituri» narațiunii își brodează suveran comentariul, demitizînd cu deașare o sumă de convenții acceptate și demonștrînd, în acest fel, prin însuși actul scrisului, un atribut esențial al creatorului: independența artistului față de propria sa materie. În povestea populară servind de pretext buciții *The Door* («Ușa și lujerul de fasole») micul erou înstrăinează vaca mamei sale, vizînd-o pentru un pumn de fasole. Basmul spune că, miniată foc, mama azvîrle boabele pe fereastră ca a doua zi în zori, lujerul — încolțit peste noapte prin minune — să-și respire virfurile pînă în slava cerului. Jack se cutără și descoperă sus pe Căpcăunul care îi ucisese tatăl; fură Uriașului cloșca cu ouă de aur și alte giuvaeruri; prins asupra faptului, se salvează în grabă, urmărit de Căpcăun, dar ajungînd primul la pămînt, reteză trunchiul, ca Uriașul, prăbușindu-se, să moară. Ce interpretare și ce tratament dă Coover basmului inițial, cititorul descoperă singur în lectură, identificînd — ca și mai departe — puncte tulburătoare de legătură cu teme vechi, față de care autorul își ia libertatea să inoveze, adesea într-un mod șocant.

Dacă ar fi să ne oprim o clipă asupra aspectelor formale, la nivel stilistic ar trebui să reținem, drept un prim element distinctiv, res-

pirația poetică a numeroase paragrafe și pasaje. Puse în pagină ca versuri, enunțurile multor strofe, de plidă din bucata *Căsuța de turtă dulce*, ar învedera, și pentru ochi ceea ce urechea simte, autonom la o lectură mai atentă: rezonanța de poem descriptiv — uneori, am fi tentați să spunem, de haiku — a discursului:

Coșulețul de flori s-a răsturnat / dincolo de cărarea 'din pădure, / florile care încep să se ofilească / s-au răspîndit în toate părțile. / Umbre mai negre ca singele uscat / se respiră de la gura lui căscată. / Umbrele sînt lungi, cîci se lasă noaptea.

Soarele, cîntecele, fărîmiturile de pline, / porumbelul, coșulețul răsturnat, / îndelunga trecere spre noapte; / unde, se întreabă băcrînul, / unde-au pierit toate zînelor bune?

Ca un contrapunct menit să scoată și mai mult în evidență polivalența registrului stilistic, bucăți cum ar fi *Panel Game* (Concurs cu public) vin să demonstreze latura de modernitate a scrisului lui Coover, vivacitatea cinematografică a replicii și dialogului, succesiunea cadrelor vizuale percutează ochul în cascadă, ca parte inconfundabilă a fondului apercipativ contemporan, modelat — acți la scriitor cit și la cititorii săi — de puternicul impact al numitelor mass-media.

Dincolo însă de straturile stilistice, uneori violent contrastante, una din bucițele semnificative în care materia însăși a narațiunii pare chemată să șocheze programatic, să răstoarne, să aștie și să răscolească, este *Vătrăul magic*. Substantivul din titlu (cu deosebire poate în traducere română) poate aduce cu sine o stingheritoare notă arhaică și discordantă. Nu vom uita însă că rusticul instrument prelungind pînă în miezul focului mîna creatoare a omului se împărtășește, semantic vorbind, din seva unei rădăcini străvechi, emblemă a conștințării oricărei civilizații sedentare pe locul său: vestra. Insolit, poate, pentru sensibilitățile occidentale — suferind de pe urma excesului de asepse și confort ce răsădește în suflete emasculearea — simbolismul vătrăului din această proză-chele frapează, credem, cu toată greutatea metalului vechi și masiv: e misterioasă unealtă din umbra căminului, drogul ce scormonește și reasprinde flacăra. În viziunea sa, cîteodată crudă și brutală, Coover nu se dă înapoi de la sugestia că străvechiul instrument din insula recrează de el întru sălbăcie este însuși depozitarul unor puteri de reinsufleșire a ceea ce, altmînteri, ar putea fi considerat drept lucru mort.

Scrutîndu-și singur dominionul de ficțiune, Coover însușează deci că această unealtă a dominației simbolice ar putea fi condeiul sau, prin sinecdochă, scrisul, și chiar — mergînd mai departe — el însuși, scriitorul: «Tot așa cum te-am inventat și pe dîmnea, dragul meu cititor, în vreme ce eu stau întins aici, în soarele după amiezii, adînc în iarba albăstrie-verde, ca un străvechi vătrai de fier...» La confluența, vechiului cu foarte noul, proza lui Robert Coover, uneori dură, alteori înverșențioasă și răscolitoare, violentează de fapt tăciunii stîngi: este cea care aștie suflul jarului; operînd ca un stimulator, face să scaporo, din focul cuvîntului ulcat — sau nedormit încă de sub scrumuri —, scînteia paradoxului aprins, a contrastului încomod și, poate, a promisiunii fecunde.

Grupajul
Coover este
ilustrat cu
gravuri de
DAVID
HOCKNEY





ROBERT COOVER

ȘAPTE FICTIUNI EXEMPLARE

PROLOG CĂTRE CERVANTES

Quisiera yo, si fuera posible (maestro apocadísimo), excusarme de escribir este prólogo, no numai pentru că temeritatea de a mă adresa dumitale cu atâta familiaritate și de a-ți lega renumele de acest ficțiuni începătoare va atrage neîndolelnic asupra mea — și pe bună dreptate — el mai que han de decir de mí más de cuatro sotiles y almidonados, ci și pentru că ne aflăm în miezul unei cărți unde prologurile ar putea părea inadecvate. Dar așa cum acele novelas ale dumitale erau „exemplare” în sensul cel mai firesc, căci reprezentau variatele Idel creatoare ce au stat la baza lucrărilor dumitale dintre 1580 și 1612, tot așa, cele șapte povestiri care urmează — împreună cu cele trei ficțiuni din ciclul „Lentila sensibilă”, incluse și ele în acest volum — reprezintă cam tot ce am inventat înainte de a începe să scriu primul meu roman, în 1962, și tot ce este încă în stare să reziste la această dezvăluire târzie: și am simțit că prezența lor aici reclama unele interpoziții.

Povestirile și le-ai intitulat *ejemplares*, pentru că „si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar un ejemplo provechoso”; eu unul nădăjduesc că, atribuind ficțiunilor mele aceeași calitate, nu m-am îndepărtat de scopurile multiple, pe care, din cite înțeleg, și le-ai propus. Ele rămân *ejemplares* și pentru intenția despre care spui, de a pune „en la plaza de nuestro república una mesa de truco, donde cada uno pueda llegar a entretenerse sin daño de barras. Digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables aprovechan que dañan” — splendid, don Miguel! căci, după cum ne spune prietenul nostru comun, don Roberto S., literatura „e chemată să ne înzestreze cu acea experiență imaginativă, necesară bunăstării imaginației omenești ... Avem nevoie de întreaga noastră imaginație și e necesar ca ea să fie acit exercitată cît și păstrată în bune condițiuni” — iată pentru ce acele *novelas* ale dumitale rămân modele de responsabilitate față de îndatorirea sfîntă și solemnă ce revine acestei profesii: ele spun povești frumoase, istorisite frumos.

Totuși mai e și altceva, dacă și-am deslușit bine gîndul. Aceste povestiri sînt totodată exemple ale naturii duale, caracteristică oricărei arte narative de bună calitate: ele au înfruntat rămășițele mitologice inconștient prezente în viața umană,

au căutat să dea sinteză a ceea ce nu poate fi sintetizat; s-au războit cu modele necoapte de gândire ca și cu anumite forme epuizate de artă, cucerind noi și noi complexități. În adevăr, înfăptuirea dumitale, crearea unei sinteze între analogia poetică și istoria literală (pentru a nu menționa pe cea dintre realitate și iluzie, sănătate și nebunie, erotic și ridicol, vizionar și scatologic) a dat, de fapt, naștere Romanului — căci operele acestea, mai presus de orice, rămân, cred eu, modele ale unei revoluții în arta narativă, revoluție care — într-un fel destul de asemănător cu acela creat de apăsările și convulsiile romanului cavaleresc de atunci, ne guvernează mai departe până astăzi.

Indiferent cine — Erasim, Aristotel sau, poate, acel neimporant italian uitat? — va fi adus în raza ochiului dumitale de artist — nu Valorile Eterne sau Frumuseșea — ci Caracterul, Acțiunile Oamenilor în Societate și Istoriile Exemplare: zorii unei noi Epoci a Științei se iveau, schimbarea plutea în aer, Cetatea Omului înceta să fie o palidă imagine a Cetății Domnului, reflectare microcosmică a macrocosmului, și devenea de astă dată un lucru de sine stătător: nici micro — nici macrocosm, univers plin de toate potențialitățile și făgăduințele a ceea ce, prin Știință, ar putea realiza mintea umană. În fața dumitale, Maestro, se deschidea universul; acesta nu mai putea fi descris prin numere magice, sau cuprins într-o sferă compactă și miraculos concepută. Ficțiunea narativă, luându-și drept punct de pornire peripectivile lui Lazarillo sau ale aventurilor Lumii Noi, devenea un proces de descoperire, ceea ce face ca până în zilele noastre scriitorii tineri să pășească măriți în aventura literară, piosori, într-adevăr divin predestinați pentru descoperirea și redescoperirea propriei lor naturi umane.

Dar, don Miguel, optimismul, inocența, adierea tuturor prospețimilor încercate la vremea dumitale au fost în mare parte sleite și universul se închide iar asupra noastră. S-ar părea că ne aflăm și noi în situația în care te-ai găsit pe atunci, la sfârșitul unei epoci și în pragul alteia. Și noi am fost purtați de critici și exegeți spre căi fără ieșire; și noi suferim de o „literatură a epuizării”, deși, în mod ironic, non-eroi noștri nu mai sînt Amadiși obositori și neobosiți, ci Don Quijoti iremediabil învinși și neputincioși. Se pare că ne-am deplasat de la un punct de plecare deschis, antropocentric, umanist, naturalist chiar — în măsura în care se poate considera că omul își crează universul propriu — și optimist, spre un punct închis, cosmic, etern, supra-natural (în sensul cel mai restrîns) și pesimist. Revenirea la Filmă ne întoarce spre arhetipuri, spre imagini microcosmice ale macrocosmului, spre crearea Frumuseșii în limitele necesității umane sau cosmice, spre utilizarea fabulosului pentru a cerceta dincolo de fenomenologic, dincolo de aparențe, dincolo de înclîmări percepute la întîmplare, dincolo de fapte istorice brute. Dar, mai presus de orice — precum expedițiile Cavalerului dumitale —, aceste cercetări sînt tot atît dea provocări la adresa prezențelor unei epoci muribunde, aventuri exemplare ale Imaginației Poetice, nobile călătorii spre Lumea Nouă; și ce importanță are faptul că la capătul drumului este doar o grămadă de oase.

Dumneata, Maestro, ne înveți, prin pilda ce ne-ai dat, că marile opere narrative își păstrează plinătatea sensului peste timp, ca verigi în legătura lingvistică dintre generații, ca armă împotriva zonelor limită ale conștiinței noastre și ca reazem mitologic înclîmînd precum noastră stăpînire asupra realității. Romancierul recurge la forme istorice sau mitologice familiare spre a combate conținutul avelor forme și a călăuzi pe cititor (lector amidosim!) spre real, departe de mistificare, spre clarificare, departe de magie, spre maturitate; departe de mister, spre revelație. În sfîrșit, pe cap purtînd lighenul bărbierului, dedic aceste povestiri nevoii unor noi moduri de percepție, noilor forme de ficțiune, în stare să le îmbrățișeze, iar de vor părea firave față de povara acestei, mai presus de toate, scufosae precuvîntări, te rog, don Miguel

socotește-le nimic altceva decît cuvîntul înainte pentru cele încolțite în această nelăsmernată carte-în-carte, pentru celelalte scrieri care au văzut mai înainte lumina Tiparului, și pentru toate cele care vor urma. „Mucho prometio con fuerzas tan pocas como las mias; pero iquen pandrá rienda a las deseos?” Te-as ruga numai să remarcî: que pueas yo he tenido osadia de dirigir estas ficciones al gran Cervantes, algún misterio tienen escondido, que las levanta. Vale.

CONCURS CU PUBLIC

Decor: concurs de televiziune, transmisiune directă. Scenă luminată de lămpi stroboscopice, aparate roind încoace și încolo. În spatele estradetrubună, Examinatorul, apariție solidă, teapănă și înveșnătată de gală, dipind prefacut-modest în fața reflectoarelor, riduri adînci în jurul gurii delicate și sprîncene arcuite, uimire calmă, de băiat cumsecade. De partea cealaltă, juriul: Clovnul cel Vîrstnic, Frumosa Doamnă și D-I America, gras ca un continent și chel ca un vultur pleșuv. Între Frumosa Doamnă și D-I A. se află un scaun vacant, care acum, în strigătele încinate ale tuturor e ocupat de un spectator tîrîc cu de-a sila din Public, un tip șters, prezentat drept Concuratul Fără Voie, sau, mai simplu, Băiatul cel Rău. Publicul: același din totdeauna, docil, receptiv, simpatic, teribil. Iar Băiatul cel Rău, vă întrebă cine este? tu, biet neghiob ce ești!

— Bine ați venit! Îi salută vesel Examinatorul cu brațele deschise larg, iar Publicul, adaptat la Reacția Bubuitoare, reacționează bubulitor: „Întrebarea cea Grea!”

Tu stai stîngher, Inghesuit între Doamnă (care ce excită!) și America (care nu te excită), fie el oricum binecuvîntat, dar stînghereala ta este greșit interpretată: Frumosa Doamnă ridică genele, încrucișează ochii, trage emoționată aer în piept; gura ei e rotunjită ca și cînd ar sorbi o băutură fapăci printr-un pai perfect controlat la celălalt capăt de Examinator; acesta pare să-și stăpînească niște semne de nerăbdare: blind și muștrător, bișle din gușă. În acest timp Publicul urlă fericit și cine ar putea să-l condamne? Tu, Băietă, te resemnezi să dai examenul în liniște și îi saluți cu un zîmbet timid, fără urmă de stînghereală.

Urmează un moment de acalmie, dar Clovnul cel Vîrstnic tulbură clipa cu o vorbă de duh spusă pe un ton răgușit: — Prost virgulă Băietă!

Publicul răcneste din nou. Aparatele se leagănă, se îndoaie, pornesc înainte și înapoi. Luminile se amplifică, se micșorează, se rotesc, se aprind.

— Asta îmi aduce aminte de vechea poveste cu scurmba albastră, ride nervos Clovnul.

Urlete și ovatii. Examinatorul reacționează cu un chicot avîntat și un deget auz în dreptul gurii sale cărnose. Nu, nu! Face Publicul cu ochiul.

D-I America își dă un cot și mormăie în ciuda zgomotului general: — Detalii! Detalii! Așa e jocul, folosește orice detaliu! Înșfîșit un prieten.

Să vedem, gîndește-te. Scrumbie. Pește. Pește de mare. Albastră: verde. Scrumbie: scrupul: scrum. Scrumbia albastră înghițită de balena albă. Balenă: animal: animal de mare: sălbatic? crud? necopt? verde? Dar albă: Albeniz: Granada: Iberia Poate. Iberic: peninsula: insulă: din nou mare; dar și bere: berber: berbec: beriberi: Dogberry: omul legii, da, așa e, omul legii în... ce? *Comedia Erorilor*. Da! Nu.

— Și iată-l pe domnul scrumbie că se îndreaptă în pași de dans spre doamna scrumbie și ea își dezvăluie înaintea lui pîntecul ei purpuriu. Hopa! Așa! Pam pam! Ei coboară grăbiți spre vizuina lui.

Huiduieli și urlete. Examinatorul izbucnește într-un rîs prostesc. Luminile fluctuează. Frumoasa Doamnă își dezvăluie tînd pîntecul. Deloc purpuriu, mai degrabă lăptos-albăstrui cu o nuanță de galben-auriu. Strigăte și fluierături. Huiduieli de tot felul. Albăstrui: albastru marin. O lăun de la început. Pîntec: cîntec. Scrumbie: albăstrie. Și mai este și Frumoasă.

— Cred, riset infundat al Examinatorului, cred că putem începe.

— Prea tîrziu, nene! behăie răgușit Clovnul. — Băiatul a pornit-o deja!

Risete și vociferări stridente. Renunță să mai cauti soluția în buricul Frumoașei, te faci mic, zgometul, obiectivele telescopice, lămpile stroboscopice te copleşesc: Ochii Lumii, Pironiți asupra ta, Băiete.

— Gîndește-te! îi spune în șoaptă America. — Ea dezvăluie! Ea dezvăluie!

Vizuină: vizuina. Dar ce fel de vizuină? fantastică? poetică? sau poate vizieră: colif: scut. Da. Dar purpuriu? De ce nu simplu roșu? Pentru că purpuriu vine de la purpura: scoică: scoică de mare. Dar mai mult decît atît: fîșii de purpură nasc lumină în copaci ușați. Pași de dans: balans sau baladă. Copaci ușați. Pîntec uscat: de fapt pîntec gol. Balada pîntecului gol. Posibil. Baladă: balenă — un poem, evident. Și un animal. Lumină. Și Dogberry din ...

Tăcere

— Sînteți gata? întreabă Examinatorul; Publicul răspunde — Gata!

Gata: găteală. Lumină: lină. Albăstrui: auriu.

— Atunci începem! Silabe rotunjite, goale și uscate. — Am o rațiune certă de a ... adică, examinatorul tușește, ride afectat, Cred — POT SĂ-MI PERMIT ACEASTĂ FAVOARE?

— Da, da! strigă Publicul.

— Sigur că da, șoptește D-I America. — întreabă doar din răsuarte.

— Da, suspină Examinatorul, devenind solemn, căci certitudinea rațională este doar rezultatul și interdicul convingerii!

Aplauze viguroase, respectuos sadolem.

— Ura! zbură Clovnul cel Vîrstnic, iar grăsanul aprobă din cap. S-ar putea să fie așa.

— Prin urmare, dacă îmi permiteți, eu cred, continuă Examinatorul, cu ceea ce constituie o aproape categorică certitudine — ridicînd pe „tudine” pînă cînd glasul îi se frînge ca al unui tînor adulescent, smulgînd spectatorilor un „Oooh!” triumfător și un hohot idiot de rîs ca un atac necontrolat de tuse — Dați-mi voie!

Ris indulgent, aprobator.

— Îți dă-mi voie, fiule, pufnește bătrînul Clovn. Risete. — Nu e frumos! Hohote și mai puternice. — Fără glume proaste! Să fie o treabă curată! risete vulgare.

— Prinde aluzia! Prinde aluzia! șueră dolofanul domn America.

Curată. Imaculată. Virgînă. Verga. Aha! ajutorul lui Dogberry în ...? Nevestele vesele. Nu. Verga: verdeață: verde; hmm, din nou verde. Lanuri verzi: verzi și uscate. Pîntec imaculat. Trandafirii. Doar o privire: tot acolo. Val, ce delicios. Nu pune mîna, totuși. Ochii Lumii. Treabă curată: imaculată.

— Cred, deci, în categoria certificabilă a faptului ...

— Așa-i mai bine, fiule. Risete și aplauze înțepite.

— Vă mulțumesc.

— Pentru nimic, draguțule. Bufonul se strîmbă. Risete.

— Cei de față sînt bine informați cu toții cu privire la preceptele și procedurile jocului nostru ... prea minunatului și înclinătorului nostru joc.

Din direcția publicului masă dincolo de lumină: o explozie de urale, un entuziasm evident îndreptat împotriva eventualelor obiecții, dar spui totuși: — Eu nu sînt.

Tăcere. Ostilă parcă.

Examinatorul întrerupe liniștea, ca și cum nu i-ar veni să creadă: — Pofim?

— Băiatul nu are! se răstește Clovnul; tresari.

— Băiatul nu este, corectează Examinatorul.

— Asta am spus și eu, nu are! răspunde Clovnul cel Vîrstnic. Nimic serios. Totul e o glumă.

— Cine are mai mulți bani cîștiga, bîguie cu răsufurarea tăciui și tot mai groaie d-I America. Emoție! Puii probabili. Expansione! Da, vechia grăsimă din cauza dezvoltare, un proces de creștere început de timpuriu, supă de siguranță scoasă din funcțiune: celulele se acumulează vertiginos, căci, sub presiunea exercită, propriu tău fund alunecă simțitor de-a lungul băncii spre Doamna. E preocupată de sine însăși, își pudrează nasul și decolteul, se privește într-o cameră ca într-o oglindă. Ochii Lumii: globuri albe cu pupile trandafirii.

Doamna se întoarce, își ridică corsajul, zîmbește spre tine. — Nu este ce? încreabă ea gîndind.

— Nu este în problemă? remarcă din partea cealaltă bătrînul comediant plin de vervă. Ș-a băgat cumva pumnul lui băcîn și noduros într-un loc nepotrivit? Din partea Publicului: reacția obisnuită. Publicul îi place. Girbovit și gâbejite, brăzdat de riduri, tremurînd din încheieturi, cu părul albic și dinții negri, Clovnul pare o rămășiță a Marii Tradiții. Fără cine știe ce folos. Ba dimpotrivă.

— În ce? continuă Frumoasa Doamnă. — Hai, băieți! Nu mă necăjiți! Nu este în ce?

— Draga mea ...! Împoră Examinatorul, chicotind ușor, dar cu sprîncele ridate în semn de tandră răguminte. Urale și fluierături din Public.

— Ei, asta-i culmea! ride mîeros Doamna. — Ați putea totuși să-mi spuneți! E ceva de purtare?

— Cald, cald! cîntă Clovnul printre risetele generale, dîndu-i una peste fund.

— Vezi-te de treaba ta! șoptește America, care ocupă acum jumătate de bancă pe puțin: ochii lui sînt confundăți în cercăne umflate de grăsimi, hainele plesnesc la cusături, nasturii stau să cadă. — Hai, acum!

— Se poartă mai sus de talie? întreabă Doamna, apoi roșește și-și apleacă genele; sau mai jos?

— Depinde de scrupule! răștește Clovnul; mulțimea rage.

Ah! Scrupul: scrum: scrumbie. Tot mai cald acum, cald într-adevăr: lipit de Frumoasa Doamnă. Simți ceva urcînd pe piciorul tău. Oare degetele ei? Nu te pripi să tragi o concluzie. Bătrînul Clovn n-ar scăpa ocazia să facă o glumă pe scoteala ta.

Marele A geme, înăbușit, sfîrșind și fornînd ca un cal de curse, șuncile i se revărsă, costumul i se rupe din toate cusăturile. Se face zdrențe. Se face praf: se face scrum: scrupul: scrumbie. Se rupe bucăți: i-am rupt gura: am să-i rup urechile: gură și urechi. Dar ce-au vrut să spună cu dînsul? Balerina are scrupule, pîntecul este un poem trandafirii. Mă tot învîrt în același cerc. — Depinde ...! gîfîie America. Nu mai are mult. Propriile lui celule sau răscolul împotriva lui. Carne roză. — Depinde ...!

Depinde: cînd. Dar ce depinde sau depinde de ce?
Bătrînul Clown se cocotează, tremurînd din toate încheieturile membrelor sale noduroase. Umor.

Doamna: frumusețe, emoție, întruparea înăși a vieții.
America: greu de știut. Prestigiu poate, sau dreptate. Integritate.
Ceilalți.

Iar Băiatul cel Rău? Ah, evident, țința pe care o urmăresc ei este *părerea* sa. Umor, pasiune, seriozitate și adevăr. De *ține*, deci depinde; ei depind, ei depind cu toții. Ei atîrnă cu coșii. Posibil.

Linște bîzără. Ridici privirea și descoperi pe Examinator, bîcînd din degetele lui înelate în tribună și fixînd asupra sa o privire inexpresivă. Da, da, a sosit momentul. El vor să știe! Aparatele înaintează se retrag. Luminile ard încins. Asurzător între cei doi. Rîscort de America, cu oștenia lui învăliuătoare, înfierbîntat de Doamna cea roză: trandafirie: purpurie: Amețit de dogoare. Oare ... Dogberry ... Totul e bine cînd se sfîrșește cu bine? Greu de spus.

Tăcerea ascunde totuși, cel puțin așa ci se pare — o adiere de speranță. Destin, Examinatorul zîmbește binevoitor. Ridică din sprîncene în anticipare calmă. Publicul e redus la un murmur răbdător. Va face față? O să faci față? Grăsanul se estompează, cu un smîlcîcit, se umflă ca un balon. Frumoasa Doamnă urmărește admirativ. Incursător. Au nevoie de tine. Faptul îți dă puteri noi; îți dregi vocea.

— Ei, hai, *haide!* exclamă Examinatorul. — Nu cunoști vechiul refren? A replica este doar a reproba, iar proba este mai puțin repercutată! Aplauze și ovații salută elocvența sa, iar el, în semn de acceptare, se înclină mîndru și surîzător. Dar ce înseamnă? ce înseamnă? — murenia este mutilantă, iar mutabilitatea mutuală, strigă Examinatorul, răspunzînd cu căldură atmosferei de moment, legînată pe valuri de osanle mărețe. — Toana norocului și legea jocului!

Nimic, nimic aici. Gîndește-te în urmă. Face și desface. Tace. Zace. Carapace. Animal, deci. Mai repede. Pîntec de balenă și urechi de balerină sau urechi de balenă și pîntec... Multimea rage. Examinatorul așteaptă să se facă liniște. Copaci uscați verzi ca...? Verzi ca...? Mai repede! Se poate purta? Scurta? Scutura? Scut? Așa! Continuă! Nu te lăsa! Nu te...!

— Prea...! gîlfire D-I America, orb și fleșcăit, aproape fără chip; nu mai are nici suflare, dar se zbate, totuși, cu gura larg căscată.

Tu vorbești: — Cred...

— Admirabil! suride Examinatorul sumbru, provocînd un acces de risete caustice din partea Publicului. — Ei și ce-i cu asta?

...că, dacă este vorba de un animal...

Un ropt neașteptat de risete asurzitoare. Doamna se înroșește și își pleacă genele. Examinatorul, roșu de chicoteli și cu lacrimi în ochi, strigă: — Dumnezeu! Ici nici n-ai putea să concepi alfel! Uuuh, continuă Publicul, mai tare ca niciodată, chiar și aparatele zîcnesc spasmodic.

— Fără glume proaste, fluierul nervos Clovnul cel Vîrstnic.

— Dar cei din fund...

— Am spus, fără glume proaste!

Cei din fund să fie? De necrezut!

— ...tirziu! încheie grăsanul, dă drumul la vînturi și moare. Mort. Singurul prieten din sală. Nici o pierdere, dar nici ușurare. Provocarea a rămas aceeași.

— Haide, haide, domnule! strigă Examinatorul, foarte amuzat, dar ridicîndu-se acum în grabă. — Trebuie să fi construit niște combinații concrete din încontestabilul comentariu ca simplu comentariu, atît de competent și de consecvent constituit! Aplauze asurzitoare.



Ține-te tare pe poziție! Adevărul este: — Adevărul este...

— Adevărul este, țipă Examinatorul, îmbrîncindu-l cu un deget furios, că ai pierdut!

— Dar nici n-am...!

— De ce ești oare aici, explodează Examinatorul pierzîndu-și răbdarea, dacă nu pentru a descurca această încurcătură? Pe scurt, Băiete Rău, ar fi un lucru înțelept să-ți amintești că SĂGA SĂGACIȚĂII ESTE RĂSPĂTARE PERSPICACIȚĂII! Aplauze violente, ovații, huiduleli, țipete. — RAȚIUNE ȘI ACȚIUNE, NAȘTERE DIN CUNOAȘTERE! Vacarm nestăpînit. Examinatorul își smulge pașionul și ca pe un trandafir îl aruncă mulțimii care țipă și bate din picioare. Luminile se aprind și mai intens. — PIERDUT! AI PIERDUT! ȘI TREBUIE SĂ SUPORTI CONSECINȚELE!

— Dar adevărul este...

— Adevărul este, cîntă bătrînul Clown și sare pe masă; Frumoasa Doamnă se prinde de laba lui tremurătoare și i se alătură cu o săritură:

O dansatoare odată

Ținără, nevinovată...

Doamna începe să-și desfacă rochia în timp ce Publicul fluieră și aruncă bănuși pe scenă. Undeva o orchestră cîntă muzică orientală. Cu degetele, ea își împinge

VĂTRAUL MAGIC

rochia pînă la jumătatea șoldurilor. Purta: scurta: scutura, copacii se scutură, copacii uscați ...

Credea că răspunsul cel bun l-a găsit ...

— Mai sus sau mai jos? Talie: talisman. Albăstrie, aurie. Purpurie. Pintec de femeie, atacă și lovește ...

Dar într-o seară instalată

A căzut cit era de lată ...

Doamna cea Frumoașă se oprește brusc, cu genunchii îndoiți, scuturată de zvîcniri spasmodice, cu buricul spre tine: Ochiul Lumii ... apoi se dătină, așa în mijlocul dansului, pe toată întinderea mesei, cu ochii mari și gura crăpată, spre încîntarea isterică a lumii întregi, apoi cade ... BUM! pe masă, țepăpă ca un scut.

... și să vedeți! ... de cancer a pierit! ...!

Publicul la paroxism devine iarăși frenetic în timp ce Doamna vibrează în convulsii finale și apoi incrementește, cu picioarele în obiectiv.

— Da, adevărul este, gîfite Examinatorul, îndată ce accesul de ris îi permite, ștergîndu-și ochii cu o bucată de pînză:

Nu te prăși și nu te zori

Crezînd răspunsul că-l vei afla ...

Doamna cea Frumoașă reînvie în mod miraculos și cu o mișcare din Ochiul Lumii, te ademenește spre masă. Rîsete trozesc bubuitoare. Fluerături, vociferări scri-dente, huiduilei ostile. Aparatele se ghemuiesc, se avîntă, se inghesuie, se refugiază. Grăsanul, înțelegi, nu era nicidecum D-I America, ci D-I Amentia. Să fi știut. Totul se schimbă ...

De știi sau nu știi

Nu te fâli

Oricum ar fi

Pînă la urmă te vor ...

Clovnul și Doamna îl înșală de cîte un braț. De sus se lasă o funie ... da, da, totul depinde ...

... spînzura!

— Credeam ... Dar Publicul te acoperă. Ei bine, ei sînt fericiți, gîndește-te la asta. Funia este fixată.

— Credeai ...? Întreabă Examinatorul, iar mulțimea se potolește.

— Credeam că totul este un joc.

— Adică, zîmbește Examinatorul obosit, mult zgomet pentru nimic.

— Asta e! Osta e! Da! Osta e ceea ce încercam să ...!

Examinatorul dă din cap. Un individ dur, în esență. — Dezolat. Își reazăm bărbile în pumnul său solid, cu un zîmbet inspirat de un exces de cunoaștere. Face un semn cu capul înspre cei doi, Clovnul și Doamna.

— Fără glume proaste, fiule! cloncăne bătrînul Clovn, dîndu-și un ghionc binevoitor.

O cascadă de rîsete. Mereu rîsete. O a doua constantă.

Funia te înșeapă. Te gîdîși. Să înghi. Nu pot să înghi.

Doamna cea Frumoașă își apropie rîsuflarea parfumată de urechea ta. — Să nu stai mult, iubite! gîngurește ea și îți dă drumul cu un șut în fund. *Aaaaa!* Te-ai dus!

Scrumbia albastră depinde de

Lămpile ocupă întreaga scenă ... Uap!

izbucnesc în flăcări purpurii ...

Ochii

La Mort

Adio, Băte.

În românește de IOANA COMINO-CIZEK

Rădăcesc prin insulă, pe măsură ce o inventez. Fac pentru ea un soare, și copaci — pini și mesteceni și lemn cîlînesc și brazi — și pun valul să sărute pietroșii pe tăr-murile-i părăsite. Asta, și încă mai mult: adun umbre și umezeală, țes pinze de pîianjen și presar ruine. Da: ruine. Un conac și cabane pentru oaspeți și adăposturi pentru bărci și pontoane. Și încă cerase, și cabine de plajă și chiar și un turn de observație. Toate sparte, devastate și cu ferestrele smulte și cu scrieri pe pereți și mulță, mulță murdărie omenească. Impun o tăcere de amiază, o tăcere profundă și apăsătoare. Însă se poate încălpa orice.

Golful acesta mic și tainic aici, chiar sub ceea ce odinioară a fost cabana îngri-jitorului și nu departe de adăpostul bărcii, probabil pe vremuri avînd un ponton propriu și diguri, făcute să protejeze bărcile de stîncile mari de-a lungul tăr-mului. Cît puțin resturile — scindurile lungi, osoase de lemn cenușiu, aspru, strîmbe în stivă la un capăt al golfului — ar sugera așa ceva. Însă pe lîngă scînduri, golful este acum numai un golf, cu apă scăzută, la fund cu pietre colțoase și cutii vechi de conserve și sticle. Bancuri de pești argintiu, subțiri ca niște unghii, începesează fundul apoi și mușce efemere săgetează, plutesc peste suprafața ei plăcidă. Mirișul disonant al bărcii cu motor — căci lată, cu adevărat o barcă cu motor se apropia de tăr-m în vremea asta, venind dinispre lac în golful acesta micuț — izbucnese brusc, pe cînd barca își tale un arc lung, lin, prin apele golfului, și alunecă, scrișînd fundul apei, către un colț cu apă mică, presărată cu pietriș. În barcă sînt două fete.

Îngropat adînc în țarbă, alături de căreia care duce spre prima cabană de oaspeți, e un vătruu de fier forjat. E lung și svelt cu un minier în lucrături com-plicate, și acum e portocaliu de rugină. E întins pe pămînt, în umbră, nu în umbra copacilor, ci a ierbiilor care cresc sălbatec în jur. Îl pun acolo.

...Fata care stă în față — sveltă ca un model în revistele de modă și strînsă în pantaloni auri, bluză largă, bacistă de mătase la gît — sovine, se clatină la primul pas greșit, pe urmă sare din barcă, și tocurele sandalelor i se infundă în apa de la marginea plajei. Scoate un țipăt ușor, iritat, țopăie către o stîncă mai sus, se împiedică, ajunge în sfîrșit în ierburile uscate de partea cealaltă. Își ridică în sus călcîiul sandalei și se încurcă spre el peste umăr. Mușchii micuți din fața urechilor i se încordează, fac riduri, undule. Dă cu mîna nervoasă la o parte o mușcă mare, greosie, care-i dansa în aer prin față, și întreabă, cu răutate — „Și acum ce fac, Karen?”

...Odinioară, demul, în epoca noastră totuși, o familie cu avere mară a cumpărat insula aceasta toată, aici la marginea lumii știute, și a clădit pe ea toate casele astea, cabanele și conacul de acolo de pe promontoriu, și adăpostul pentru bărci, pontoanele, cabinele de plajă, turnul de observație. Au imblînzit intructiva insulă, au plivit bucuriile pe pajiste, și-au instalat țevăria pentru casa lor de acolo sus, au generat electricitate pentru edile lor și pentru lămpioanele japoneze și felinarele de afară și au mai venit aici, din vreme în vreme, vara. Tineau și un îngrijitor pe insulă tot anul, îl puseseră în cabana de lîngă adăpostul bărcilor, dar pe urmă patri-arhul familiei a murit și cei rămași au avut altceva de făcut. N-au mai venit de loc pe insulă și au uitat să se mai îngrijească de ea.

* Fragmente

La casa cea mare, la conac, e un fel de verandă sau terasă, așa, un fel de balcon, sus de tot pe promontoriu, de unde se deschide o priveliște spectaculoasă spre lacul cu înținderile lui legate una de alta de albastru și multele-i insule. Sprijinit în coaste de balustradă, privind de acolo gânditor spre priveliștea aceasta, e un bărbat înalt, svelt, îmbrăcat în pantaloni de sport, cămașă albă cu guler înalț și o jachetă bleumarin, fumând pipă, sprijinit cu trupul plecat de parapetul de piatră. A auzit cu adevărat o barcă apropiindu-se de Insulă. Nu e sigur. Sunetul motorului părea să se plardă, să se îndepărteze, înainte de a se opri. Și totuși, pe apă, mai ales aici în jurul insulei, nu ești niciodată sigur de ce auzi.

Și încă, asta: conacul cu multele lui camere, gunoarele lui, căminele lui largi și culburile de viespi, temella lui năpădită de mucagii, logia hexagonală și ușile vopsite roșu-aprins. Chiar dacă cele două fete n-au să ajungă aici încă o vreme — întâi au de explorat cabana de oaspeți, au de găsit vâtraiul — eu am avut multă treabă aici, în holul cel mare. Am plasat aici un pian cu coadă. I-am smuls coardele afară, i-am ciobit și i-am îngâbenit clapele de ivory, și i-am crăpat peste tot luciul verde. Eu sînc un om meticulos în ce fac, foarte atent la detalii. Am tras afară și pedalele de la pian și am aruncat și o gheată veche în cutia de rezonanță, (și pe asta i-am desenat-o cu grijă: e orizontală și în formă de liră. Coardele sparte îi atrîni ca niște fire de păr ruginite.

Între doi copaci pe cărare un păianjen uriaș — negru și cu o inimă roșie pe pîntec — își țese o plasă complicată-complicată. Fata se oprește brusc, înspăimîntată. Grăbită, făptura aceasta lucitoare și neagră lucrează mai departe, ca și cum și-ar descînta vreun înțeles spăimos, doar pentru ea. Cum a trecut Karen pe aici fără să se atingă de el? Fata face un pas îndărăt, ghîndu-și mișcările peste fașă. Pe unde săi ocolească? Spre stînga e umbră, spre dreapta e soare; alege partea însorită și acolo, nu departe de cărare, dă peste un vîtrat de fier, prelung, svelt, cu un mîner avînd o lucrătură meticuloasă. Se apleacă spre el, și soldurile ei aurii lucesc asupra ierblilor: ce frumos el! Dînd ascultare unui impuls straniu, îl sîrută — PUFI! În fata ei e acum un bărbat înalt, svelt, frumos, învestmîntat în pantaloni strîmți negri, cămașă albă cu gulerul ridicat pe gît și jachetă, fumînd pipă. Surise de sus înspre ea. „Îți mulțumesc”, îi spune, și o ia de mînă.

Karen e la oarecare depărtare în fașă, aproape nu se mai vede, cînd fata cealaltă descoperă, adîncînd printre ierburi, un vîtrat de fier forjat. Portocaliu de rugină, e prelung și subțire, cu un mîner complicat lucrat. Se chină spre el, să-l examineze, și soldurile i se arcuiesc aurii asupra ierburilor albastrii-verzi, și părul ei lung negru îi undule ușor în jos peste umerii mici și îi tremură în fașă asupra obrazului ei cu oase fine. „Ohi!” spune încet. „Ce ciudat! Ce frumos!” temătoare, îl atinge, îl apucă, îl ridică de jos, îl încoarce pe partea cealaltă. Nu-i atît de ruginit pe partea de jos — dar gingăni! milioane. Îl lasă să cadă, se înfioară, își îndreaptă trupul, își șterge mîna de mai multe ori de pantalon, se înfioară iarăși. Cîțiva pași mai departe, se oprește o clipă, aruncă o privire îndărăt, pe urmă în jur la tot ce o împresoară, concentrîndu-se, probabil înțipărîndu-și locul în amintire. Se grăbește mai departe pe cărare și o vede pe sora ei care a și ajuns la prima cabană de oaspeți.

Fata în pantalonii aurii? da. Cealaltă, Karen? și ea. De fapt, sînt surori. Eu am adus două surori pe Insula aceasta inventată, și, cînd ar să vină vremea, am să le trimit îndărăt acasă la ele. Eu le-am îmbrăcat și s-ar putea să am chef să le și desbrac. Uneia din ele i-am acordat trei căsătorii, celelalte niciuna, și asta nici nu e capătul



marinimile și cruzimile mele. S-ar putea chiar aduce ca argument că i-am inventat și pe părinții lor, aceiași. Nu, pe ei nu. Noi înșine avem opțiuni care, recunosc, s-ar putea să li se pară unora ciudat de limitate ...

Bărbatul cel înalt stă, cu un picior proptit de parapețul de piatră, privind dincolo, către lacul albastru scăldat în lumina soarelui, trăgând meditativ din pipă. A fost impresionat profund de dezolarea care domnește în insulă. Și totuși, e doar puscie-tatea unui act de cultură, de civilizație, un artificiu, nu ruina aroganței civilizate a omului, natura care să-și ceară îndărăc ce e al ei. Chiar și mutilările acestea rău-ticoase: un fel de reacție instinctivă față de artificile ușile ale ordinii impuse, la urma urmelor, înău asemenea raționamente nu-l mîngîie. Sprijinindu-se așa de genunchiul înaltat, privind peste puscie-tatea deschisă vast în față, sperînd de fapt că a auzit cu adevărat o barcă apropiindu-se, trage cu vigoare din pipă și afirmă rațiunea, omul, ordinea. Sintem doar niște brute orbe deslănțuite într-un sistem de energie nerațională, neputincios, greșit orientat, și plini de insolență? „Nu”, spune cu voce tare, „nu sintem așa ceva” ...

„O, Karen! Ce trist e totul!” Asta e iar fața cu pantalonii aurii, bine înțeles. Acum privește afară pe o fereastră. Direcția: bulenii înalte și ierburii năpădind niște mesteceni tineri, sacii roșu de nulele cu fundul desfundat, lipsă, o pantă coborînd, cu pini cu trunchiul cenușiu. Se gîndește la cele trei mariaje ale ei, ratate, legăturile ei, desădădeja din sufletul ei. Scaunul acesta spart de nulele îi transmite într-un fel o senzație de suferință fizică acută. Unde s-or fi dus prăcișlii torii? se întreabă. „Vreau să spun, nu ăștia care au furat lucrurile de pe aici, știi, vandalii ăștia. Am văzut de-ăștia la Paris, în Mexico, în Alger, într-o grămadă de locuri, cum culegeau portocale putrezite și capete de pești din gunoalele din rigole să le mănînce, și nu i-am condamnat, nici nu mi-au fost nesuferiți, mi-a fost milă de ei. Mi-era milă de ei chiar dacă făceau asta numai ca să fure ceva, să aibe ceva fără să dea nimic în schimb, chiar dacă nici nu le era foame sau ceva. Dar nu oamenii ăștia care caută lucruri pe care le vor, de care au nevoie sau de care nici măcar n-au nevoie și le iau totuși, sint oamenii ăștia care distrug numai, care distrug și sparg în jurul lor pentru că — Doamne! numai pentru că vor să distrugă! Pofta asta de distrugere! Asta e, Karen! Înțelegi? Cineva a trecut prin camerele astea numai așa, și a dat cu pumnul în pereți pentru că vroia să facă un rău, nici n-avea importanță cui, sau unde să facă un rău, să strice ceva, sau poate a dat și cu picoloarele, și a spart geamurile și a smuls perdelele și pe urmă s-a mai dus și în baie acolo — după toate astea! O, Doamne! De ce? De ce există oameni care să vroia să facă așa ceva?” Fereastra din fața lui Karen (de demult s-a întors cu spatele) e, cu excepția unui singur geam, întreagă încă. În geamul care face excepție, spărtura e acuma acoperită de o pînă de păienjen mai complicată decît o aripă de fluture, și decît un sistem de stele, iar cărările mici de argint de aici par să imite sau poate numai să continue dantelăria delicată a scielei sparce, așa cum mai înconjoară încă gaura, spărtura. E o pînă nouă încă, pentru că n-a trecut nimic prin ea să-l modifice alcătuiră dintru început. Mîna lui Karen se întinde spre ea, dar pe urmă se trage îndrăc. „Karen, haide să plecăm de aici!”

„...O scrisoare de dragoste! Un moment, aici încep să-mi scape lucrurile din mîni! Ce s-a întâmplat cu vîscăul, mă descurcam mult mai bine cu vîscăul, acolo aveam ceva ca lumea, arhetipal și poate chiar și frumos, o imbinare de uros și întepăciune, de sex și insensibilitate, de muzică și mit. Dar ce pot să facă acum cu niște murdărie de om într-un ceainic ruginit? Nu, nu, n-avem nimic de cîștigat dacă

ne mai încărcăm invențiile cu impietăți. Destul că pielea lumii întregi e mîncată de artificile noastre pretențioase, mîncată de lepra și stigmatele agresivității și disperării omenesă, fără să mai îndurăm, ca din sălbăcie, dincoloale noastre să ne fie făcute disonante. Înapoi la vîscăul.

Cărarea către casa cea mare, către conac, nu mai e nici măcar bălăcă, soarele nu mai răzbește de loc pînă aici, e întunecos și mirosos a umezeală, o ambianță de ciuperci și greieri și foșnece ca de degete printre frunze și frunze moarte cafenii ce nu mai ajung nicodată să se usuce cu totul, sau așa i s-ar părea fetei în pantalonii aurii dacă ar ajunge să treacă pe aici. Ea unde o fi? Ochii lui mici fulgeră încolo și înapoi. Aici, alături de cărare, s-au prăbușit copaci, au putrezit, puieți și ierburii mărăcinoase au rășirît pretutindeni, și lichenii s-au tîrît mol pește toate suprafețele, vii, moarte. Făpturi ciudate sălășluiesc aici.

Sint clipe cînd uit că aranjamentul acesta e invenția mea. Încep să gîndesc insula ca ceva real într-un fel, cu obiectele ei solide și nemaleabile, starea ei de ruină apărînd nu atît ca urmare a unei încreștări artistice, ci a unei deznoadăne istorice. Mă surprind privind atenă în ceainice albastre, dină din mîini să împrăști păienjenisurile, și contemplînd cîte o creșcătură cenușie-verzule pe latura vreunui parapeț de piatră. Mă întreb dacă alții ar putea să ajungă să rădăcească pe aici fără ca eu să știu; mă întreb dacă s-ar putea ca eu să mor și ceainicul să-mi supraviețuiască. „Am adus două surori pe insula aceasta inventată”, spun. Nu e o extravaganță. Într-adevăr eu sint cel care le-am împovărat cu o istorie, și curiozitățile lor, cu dorințele lor și retorica lor. Dacă ele au acum un nume propriu și suferințe personale, eu le-am făcut acest dar.

„Cele două surori se întorc în loggia, acum cînd vizita lor a luat aproape sfîșit, cea în pantalonii aurii încă încercînd să explice ce e ea și ea și soarele, cum se mișcă cu un foc dinafară, în vreme ce adăpostește în ea o miez roșu ca ghița. Privirea îi cade încă odată peste pianul cel verde. E împede că nu mai are încă nimic de spus. Însă acum, cînd declamă, nu mai e cine s-o asculte. Karen s-a oprît cufundată în gînduri în fața pianului. Ezitînd, își ridică un deget, atinge o clapă. Nici un sunet, doar un bufnet înăbușit. Sora ei îl dezvăluie o nouă intuiție pe care a avut-o tocmai în legătură cu faptul că nu cel care fură și nici chiar cel care distrug la întîmplare, ci cel care lasă să se întîmple asemenea lucruri, și cărora nu le pasă nici aceluia, s.a.m.d. Dă exemple: Odiuă Karen aproba din cap, dar poate numai la ceva la care s-a gîndit ea. Degetul îi se ridică, atinge o clapă. TUCK! Iarșii. Cu tot brățul își împinge acum degetul puternic, bont. TUCK! TUCK! E ceva cu adevărat frumos în fața pantalonii aurii și batista de mîșcă la git pe cînd cîșculează și vorbește. Ochii îi sint îndurerăți și înțelepiți. TUCK! Karen lovește clapa. Dintr-o dată sora se întreprinde din comunicarea ei. „O, iartă-mă, Karen!” spune. Privește fix pianul, apoi iese în fugă din cameră.

Eu dispar. Ați observat, fără îndoială. Da, și printr-o formulă fără îndoială calculabilă de evenimente și paginile. Dar înalte de a ne depăși unul de altul la o distanță pe care n-ai putea-o străbate confesiunile (deși, vă avertizez: ca și broasca testosă a lui Zeno, sint mereu alături de dumneavoastră), ascultați: e exact cum mi-a fost lică, insula mea inventată își ia locul ei în geografia lumii. Tocmai, insula asta seamănă foarte mult cu repediția cea veche a lui Dahlberg pe insula Jackfish, în sus pe lacul Rainy, cum și spun unii, și eu mă întreb: se poate chiar să se întîmple așa? Cineva îmi spune: după cîte înțeleg eu, cineva a cumpărat de curînd locul acela și și-a pus în gînd să-l aranjeze, să-și facă acolo o stațiune sau

CĂSUȚA DE TURTĂ DULCE

ceva în genul acesta. Pe insula mea? Extraordinar! — și totuși mi se pare posibil. Mă uit pe hartă: da, uite aici lacul Rainy, uite și insula Jackfish. Cine a inventat harta asta? Mde, eu trebuie s-o fi inventat, sigur că da. Și pe-alde Dahlberg, bine înțeles, și oamenii care mi-au vorbit despre el. Da, și poate că mine am să inventez și Chicago-ul și pe Isus Cristos și istoria lumii. Tot așa cum te-am inventat pe dumneata, dragul meu cititor, în vreme ce stau întins aici, în soarele de după-masă, adînc în iarba albastre-verde, ca un vâtrul vechi de fier...

E furtună pe lac și apa e înspumată și neagră. Vîntul urlă pe după coșul parapetului de piatră și pînii se cutremură și trosnesc. Cei doi copii care cîntă *Marșul mîgîrilor* la pianul verde se ceartă acum cum să-și împartă bancheta din fața pianului și diavolul. „Venii încoace”, le spune bunică de pe bancheta ei de lingă fereastră, „și am să vă spun povestea cu „Vătrul fiermec”...”

A fost odată o familie de oameni bogați din Minnesota care au cumpărat o insulă pe lacul Rainy, la frontiera canadiană. Au clădit o casă pe ea și o cabană de oaspeți și adaposturi pentru bărci și un turn de observație. Au instalat un generator electric și un sistem de apă curentă cu toalete în casă, au angajat un îngrijitor și au făcut și pontoane și cabine de plajă. Ei i-au spus insula Jackfish, sau așa i se spunea cînd au cumpărat-o! legenda nu spune, și nici nu trebuie să ne-o spună. Ce spune, însă, este că atunci cînd părăsise insula, au lăsat în urma lor un vâtrul de fier, pe care, cu ani mai tîrziu, cînd a făcut o vizită pe insulă, o fată tînră și frumoasă, poate nu chiar o prințesă, dar cu totul potrivită pentru împrejurarea asta, l-a sîrătat. Și cînd a făcut aceasta, ceva cu totul și cu totul extraordinar s-a împlinit...

A fost o dată o insulă năpădită încetul cu încetul de ruină, locuită de făpturi cuate, pădurețe. Unii credeau că odinioară ar fi avut un îngrijitor care fie că murise fie că-și găsite altă slujbă în altă parte. Alții spuneau, nu, n-a fost niciodată vreun îngrijitor, asta a fost doar o legendă copilărească. Alții spuneau că într-adevăr a fost un îngrijitor, și că el mai trăia încă acolo și era de fapt răspunzător pentru situația tragică în care se găsea insula. Toate acestea n-au nici o legătură cu ce spunem noi. Ceea ce este în mod sigur, dincolo de orice îndoială, este că nimeni din col care au vizitat insula, fie cîntînd legendarul ei Vătrul Magic, fie ca să răzune pierderea vreunei ființe iubite, nu s-a mai întors niciodată. Le-au rămas numai numele, înscrise în grabă pe pereți și pe tavane și create în copaci.

Curînd apele golfului s-au liniștit iarăși, pești argintii și șînțarii s-au întors, și doar un foarte slab murmur pe lingă tîrm de lingă buștenii putrezi de apă mai trădează tulburarea de adevineori. Barca a ajuns acum departe pe lac, cu pupa întoarsă spre noi, pe măsură ce se depărtează. Familia care a pregătit de demult insula aceasta nici nu știe că fetele acestea au fost acum aici, și nici nu i-ar mira dacă ar afla de asta. De fapt, cu urma aceia de putere divină care le e comună celor bogați, au și uitat probabil de ce au construit toate lucrurile acestea aici pe insulă în primul rînd, sau cei-i găsite atunci să se preocupe, să-și înroască ceasuri întregi, alegînd cutare sau cutare obiect să împodobească spații nou create, sau să facă lucrurile care de obicei trebuie oricum făcute, alegînd cutare sau cutare vîtrul de fier, de exemplu. Barca abea dacă se mai vede acum, atît e de departe; de fapt nici nu-ți e cu putință să-i mai vezi ocupanții sau măcar să-ți dai seama cîți sînt — totul e numai o pată indiscutibilă pe lacul întins, întins pe tot lacul de soarele care scapătă citre așu. Lacul e calm. Aici, citeva umbre se alungesc, o broască moare, o făptură clăduță zace întinsă răpusă, o pasăre cîntă.

În românește de MIRCEA IVĂNESCU

1. O pădure de pini după amiază. Doi copii mergînd în urma unui bătrîn, aruncînd în urma lor fărîmături de piine, cîntînd cîntece copilărești. Nuanțe dense, pămîntul de verde împregnează depărțările încet întunecîndu-se, bălțate, străbătute de venele strecurate pieziș ale soarelui. Pete de roșu, liliaciu, albastru palid, aur, portocaliu ars. Fetele are prîns de braț un coșuleț pentru culesul florilor. Băiețușul e preocupat de fărîmături. În cîntecele lor se spune despre grija pe care o are Dumnezeu pentru copiii mici.

2. Pe bătrîn îl apasă sîrăcia și resemnarea. Surtucul lui de stambă e cîrpit peste tot și ros, ieșit de soare, albit la umeri, subțiat de tot la coate. Nu-și mai ridică picioarele cînd merge, le țirite prin praf. Părul cărunt. Pielea bătuțită. Putterile tainice ale desnădejei, vinovăției par să-l încovoaie tot mai jos, spre pămînt.

3. Feteița culege o floare. Băiețușul o privește curios. Bătrînul își tînuiește nerăbător privirile spre adîncurile pădurii, unde noaptea parcă ar sta la pîndă pe brînci. Șorțulețul fetei este portocaliu deschis, culoarea veselă a mandarinelor abea culese, și lucrat luminos cu albastru, roșu și verde: însă rochița ei e simplă și cafenie, roasă de tot la tiv; are picioarele goale. Păsărele însoțesc cîntecul copiilor și fluturii dansesău prin văzduhul pădurii.

4. Gesturile băiețușului sînt furîșe. Mina dreaptă i se strecoară încet spre spate, lăsă să cadă cite o fărîmătură. Își ține fața întoarsă pe jumătate în spate, spre mîină, însă ochii urmăresc picioarele bătrînului, în fața. Bătrînul poartă încălțări greoaie, murdare de noroi, cu vîrfurile întoarse în sus și cu curele de piele. Ca și pielea bătrînului, încălțările îi sînt uscate, crăpate și brăzdate de riduri. Pantalonași bălăușii sînt cafenii-albăștrii, zdrențuiți la întorsătură, hănuși pe la roșie, decolorată. Și el e în picioarele goale.

5. Copiii cîntă cîntece copilărești despre coșulețe cu flori de mai și căsuțe de turtă dulce și despre un sfînt care-și mîncă pureci pe măsură ce și-i prîindea. Cîntă poate pentru că le e înîmă grea, căci acum fișii purpurii întunecate de amurg se încolăcesc în jurul trunchiurilor și crengilor pădurii și pădurea e din ce în ce mai deasă. Sau poate cîntă să ascundă vîdeșugul băiețușului. Mai aproape de adevăr e că nu cîntă din nici un motiv anume, e doar o deprindere copilărească, fără nici un gînd anume. Ca să se audă singuri. Sau ca să se minuneze de propria lor înținer de minte. Sau ca să-i treacă mai ușor vremea bătrînului. Ca să umple călcarea. Să-și ascundă gîndurile. Așteptările.

Mina și încheietura băiețușului, așa cum îi ies din jacheta care l-a rămas mică (mincea roșie, leșită la soare nici n-are manșetă; e doar marginea zdrențuită a mincii roasă de purtare), sînt arse de soare, cam murdare, copilărești. Degetele sînt scurte și durduții, palma moale, încheietura îngustă. Trei degete se string stringînd fărimiturile, mozolindu-le, așezîndu-le cum trebuie, și apoi arăcătorul și degetul gros le așvîrî fără risipă, una cite una, pe pămînt, jucîndu-se cu ele încă o clipă, rotunjindu-le, pipîndu-le, din plăcere, sau ca să le facă norocoase, pînă le lasă să cadă.

Ochii palizi, albaștri, ai bătrînului plutesc umezi în pungile adînci, întunecease, crescute pe obraji, pe jumătate acoperți ca de o streșină de pleoapele de sus, grele, și, încă mai sus, cu acoperișul sprincenelor zbîrcite, cărunte. Zbîrcituri adînci ca labele de gîscă se respiră din colțurile umele ale ochilor, coboară coluroase pe lângă nas, brăzdează obraji arși de soare și-i pungesc gura. Privirea bătrînului e apăsîntă drept înainte, dar către ce anume? Poate către nimic. Vreun loc de sosire n-avînt. Vreun loc de plecare pierdut pentru todeauna. Dar un lucru se poate spune despre ochii lui: sînt obosiți. Pie că au văzut prea multe sau prea puține, nu mai trădează nici o dorință de a mai vedea ceva de acum înainte.

Vrăjitoarea e înfășurată într-un virtut chinuit de zdrențe negre. Fața ei lungă e trasă și lividă, și ochii îi licăresc ca niște cărbuni aprinși. Trupul colțuros i se smucește într-o parte și într-alta, și zdrențele-i negre pocnesc ca în vînt — fulguri de albastru și de ametist dipesc, fulgeră în învîlmășeala lor neagră. Mîinile albastre, noduroase i se îndreaptă lacome în văzduh, îi sfîșie vesmintele, îi zgîrie sălbateca fața, gîtul. Croncănește amuțit, și apoi dintr-odată țipă ascuțit, nebușete, prinde cîte o porumbiță în zbor, îi smulge inima din piept.

Fetița, mai mică decît băiețușul, se zbangue ușoară pe cărare de pădure, buclele blonde îi curg desfăcute pe umeri. Poartă o rochiță cafenie, ieftină, simplă, însă sorpuțel e vesel și fustică albă i se aracă pe sub civi zdrențuit. Pielea ei e proaspătă, tandafirie, moale, genunchii și coatele au gropițe, obrășorii sînt tandafirii. Privirea ei tinăra joacă ușoară din floare în floare, de la o pasăre la alta, de la un copac la altul, de la băiețuș spre bătrîn, de la iarba cea verde spre întunecimea care se stringe în jur, și totul pare să o încînte deopotrivă. Coșulețul i s-a umplut ochi. Știe ea oare că băiețușul își seamănă pe furis fărimiturile? Sau încotro îi duce bătrînul? Sigur că da, dar nu-i nimic! totul e un joc!

Suntăm în pădure, și iată, un loc însoțit, cu copaci de mentă și tufișuri de vacă de când, aerul e proaspăt și înțepător ca limonada. Pîrlășe de miere curg peste pietricelele din bomboane de gumă, și bețișoare de zahăr ars cresc în sălbăcie ca margaretele. Aici e locul unde se află căsuța de lemn dulce. Aici vin copiii, însă, se spune, niciunul din ei nu mai pleacă.

Porumbița e albă, un alb lucios, molatec, capul și-l ține sus, pieptul îi e umflat, virful cozi e la mai puțin de grosimea unei pene de la pămînt. De sus, ai vedea-o pe cărare palidă — amestec de umbriri și cuspături și bețișoarele viii cafenii ale acelor de palmă — însă de aici, de la înălțimea ei, din profil, albaștrii purți îi iese la iveală luctoarea mai încoace de nălbete întunecească și de mușchurile verzi mai îndepărtate ale pădurii. Numai cioculețul și-l mîșcă. De jur împrejurul unei fărimituri de piine.

Cîntecul este despre un rege mare care a cîștigat multe bătălii, însă acum cîntă numai fetița. Bătrînul s-a întors cu toc trupul, privește curios dar fără viață către băiețuș. Băiatul s-a întors și el — acum nu se mai fereste — cu mina întinsă în aer, însă nici o fărimitură nu-i pică dintr-un deget. Privește înapoi pe cărare pe care au venit toți trei, cu gura căscată, cu ochii speriați. Ține mina stîngă ridicată, oprică parcă o clipă înainte de a lovi în ceva sau cineva, în semn de împotrivire. Porumbii îi mîlăncă fărimiturile de piine. Videgugul lui s-a dus. Poate că bătrînul, care la urma urmei nu e chiar atît de neputincios în treburi din astea, a știut de la început că are să se îndeplinească așa. Fetița cîntă despre lucrurile frumoase care se vînd în tirg.

Vrăjitoarea e atît de încordată, stînd chircită peste prada ei, încît acum parcă ar fi doar o grămăjoară de cîrpe negre aruncate lângă un par. Mîinile palide, cu unghii lungi-lungi i se chircesc înspre palmă, și le stringe spre piept, frecînd lucrul pe care-l string între ele, capul i s-a aplecat mai jos decît umerii cocoșai, nasul coroiat, uscat i se tot vîră printre degetele neliniștite. Se oprește o clipă, cotco-dăcește încet, privește oarbă spre stînga, pe urmă spre dreapta, pe urmă ridică inima porumbelului în fața ochilor. Inima aprinsă a porumbelului colcăie ca un rubin, ca o cîreșă lustruită, o piatră de singe, strălucitoare, în formă de inimă. Încă mai bate. O pulsație moale, iradiantă. Umerii negri osoși ai vrăjitoarei se cutremură de bucurie, de poftă, de voluptate.

O ceață tulbure, pripită, de alb filfitor: aripile porumbelului filfînd. Mîinile i-au îndepărtat trupul, capul, gîtul, mîini mici cu degete scurte, durduță, cam murdare. Aripile îi zvîcnesc în verdele întunecos al pădurii, însă trupul îi e apăsător de pămîntul umbrat. Băiețușul s-a trîntit peste el. Ciocul, ghiarele îi înșingerează mîinile.

De căsuța de turtă dulce te apropii pe cărare de lespezi din diferite aluaturi, treci printr-o grădină cu fructe glaseate și bețișoarele sugătoare cresc în șiraguri ordonate.

Nu mai e cîteac acum de pe buzele fetiței, ci un țipăt. Coșulețul cu flori a căzut jos, regii și sfîinșii sînt dați uitării. Se luptă cu băiețușul și-l ia pasărea. Dă cu picoloarele în el, se trîntește peste el, îl trage de păr, îi rupe hănuța roșie. El își apasă trupul peste al pasării, încearcă s-o dea la o parte pe fetiță cu coatele. Amîndoi

copiii pling, băieșagul de furie și de necaz, fețița de durere și de milă, i se frînge inima. Picioarele li se împletesc unele într-altele, pumnii izbesc unul într-altul, penele zboară.

17.

Ochii palizi albaștri ai bătrînului nu mai privesc drept înainte, ci în jos. Privirea piezișă, suferința, oboseala au dispărut; ochii văd acum. Zburciturile adînci care i se respiră de la colțurile umede ale ochilor se strîng mai aproape unele de altele, o clipă ochii se strîng, ca de o durere înăuntrică, ca de o spaimă ascunsă, ca dintr-o înțelepciune mai veche. Oțtează.

18.

Fețița a capturat pasărea. Băiatul, cu pieptul lui mic gîfîind, îngeunuche pe cărare, pîndînd-o, și furia i s-a risipit aproape cu totul. Hăinuța roșie ieșită la soare îi e sfîșiată; pantalonășii îi sînt plini de praf și de ace de pin. Ea și-a virit porumbelul sub rochiță, să-l apere, și s-a așezat, cu genunchii depărtați, aplecată asupra lui, pîngînd încet. Bătrînul se apleacă, îi ridică șorțul portocaliu, luminos, rochița, fustițele. Băieșagul se întoarce cu spatele. Porumbelul e culbărit între coapsele ei mici rotunde. E mort.

19.

Umbrele s-au alungit. Umbrele și lovința și nuanțele de verde s-au făcut cenușii. Însă trupul porumbelului mai lăcre încă în întunericul care se coboară tot mai des. Albul pieptului lui zburit acum pare să se mai lupte cu amenințarea nopții. E presărat cu flori care încep să se ofilească. Bătrînul, fețița și băiatul au plecat mai departe.

20.

Bîrnele căsuței de turtă dulce sînt beșoare de candel, întărite cu turtă dulce și înbrăcate în caramelă. Hornurii din batoane de mencă răsar la întîmplare din acoperișul ei de ciocolată și ferestrele au zăbrele de covrig. O, ce casă! Și lucrul cel mai grozav e ușa.

21.

Pădurea e deasă și adîncă. Crengile se întind ca niște brațe. Vîetăși cenușii se furișează. Băiatul nu mai face gesturi pe ascuns. Fețița, ducîndu-și copleșul de flori, nu mai sare, nu mai dă. Merg, cu brațele înălțute, cu ochii larg deschiși și privind drept înainte lor în pădure. Bătrînul calcă greoi înainte deschîlnîndu-le drumul, și încălțările lui greoaie, vechi, cu curele de piele, se tîrîie prin praful umed și prin mușchiul de pe pămîntul pădurii.

22.

Ochii bătrînului, palizi în lumina soarelui, par să scilpească acum în amurgul tîrziu. Poate că umezeala lor mai răsfrînge ultima lumină pilipicoare a zilei. Privirea piezișă i s-a întors în ochi, însă nu mai e privirea piezișă a oboselei, mai degrabă e dorința de împotrivire. Gura i se deschide ca și cum ar vrea să vorbească, să protesteze, să certe, însă dinții îi sînt îndeșcați. Vrăjitoarea se zvîrcolește, tremură, zădărnicele ei negre învîrtejindu-se, biciuindu-i trupul, pocnînd în vînt. Scoate de la pieptul ei uscat inima roșie, zvîcnitoare, a unui porumbel. Cum licăre, cum se



zbuclumă, cum mai dansează în praf Bătrînul acum nu se mai împotrivește. Pofta îi apasă fața strîindu-i-o și îi înceșosează ochii bătrîni, unde scîntează acum răsfrîngerile inimii rubinii. Scrimblîndu-se, se împinge înainte, acoperă crîncînitul vrăjitoarei, sfîșie foșnînd mărăcișul care-l sfîrtecă vestmintele.

Un tipăt ascuțit, sălbatec, spintecă tăcerea pădurii amurgite. Păsările zvîcnesc dincre crengi și mușchii de pe pămîntul pădurii se insuflește de sălbăticiuni înspăimîntate. Bătrînul se oprește brusc, cu o mină ridicată în față, să se aperse, cealaltă, parcă din aceeași pornire, întinzîndu-se în spate să-și aperse copiii. Scăpîndu-și coșulețul cu flori, fetița și pă de spalmă și se aruncă în brațele bătrînului. Băiețușul se face palid la față, se înfioară ca și cum un vînt înghețat i-ar înfășura deodată, umed, trupul slăbit; însă rămîne, bărbătește, pe loc. Forme par să se înnode și să se încolăcească și aburi cresc din pămîntul pădurii. Fetița scîncește și bătrînul o stringe în brațe.

Pacurile sînt simple, însă solide. Bătrînul le-a făcut chiar el cu mina lui. Soarele apune, camera se umple de umbre, copiii s-au culcaș la căldură. Bătrînul le spune o poveste despre o zîna bună care i-a dat voie unui om sărac să-și spună trei dorințe. Dorințele, știe și el, s-au risipit în zădă, dar așa e povestea. Mai lunguța totul vorbind despre zîna cea bună, cîc de bună și dulce și frumoasă e ea, și pe urmă îi lasă pe copii să-și termine povestea cu dorințele lor, cu visele lor, în adîncuri, simte o întrebare urîtă năpădindu-l. De ce trebuie ca tot ce e bun în dorințe să se zădărnicească?

Coșulețul de flori s-a răsturnat dincolo de cărarea din pădure, florile care încep să se ofilească s-au răspîndit în toate părțile. Umbre mai negre decît singele uscat se respiră de la gura lui căscată. Umbrele sînt lungi, căci se lasă noaptea.

Bătrînul a căzut în tufșuri. Copiii, plîngînd, îl ajută să se desprindă dincre spini. Stă acum pe jos, pe potecă, privindu-l pe băiețuș și pe fetiță. Ca și cum nu i-ar mai putea recunoaște. Plînsul lor se stinge. S-au strîns unul într-altul, îl privesc și ei pe bătrîn. Fața lui e zgîrțiată, are hainele sîfiate. Respiră greu, neregulat.

Soarele, cîntecele, fărîmiturile de piine, porumbelul, coșulețul răsturnat, îndelunga trecere spre noapte; unde, se întreabă bătrînul, unde-au pierit toate zînele bune? Pornește iar înaintea lor, dînd la o parte ramurile din drum. Copiii îl urmează, tăcuți, înspăimîntați.

Băiețușul s-a făcut palid, îi bate tare inima, dar stă bărbătește în loc. Vrajitoarea se zvîrcolește, zdrențele-i negre îi flutură, ling ca niște limbi lungi crengile răscute. Croncănește încet, ispititor, îi învine în față inima roșie ca cireșa, arzîndă, a unui porumbel. Băiețușul se linge pe buze. Ea se trage înapoi cu un pas. Inima licărînd pulsează încet, regulat, ispititoare.

Zîna cea bună are ochi albaștri scînteietori și păr de aur, o gură blîndă, dulce și minii ușoare care mîngîie și alina. Aripile de păpădie i-au crescut din spatele lîmpe și moale; din pieptul feciorinic două globuri tari cu vîrfurile strălucitoare ca niște rubine.

Vrajitoarea, îndinzînd către băiețuș inima pulsîndă, arzătoare, se trage îndărăt în pădurea întunecată. Băiețușul o urmează sovîind. Îndărăt. Tot mai îndărăt. Cu ochii umflați stîcîndu-l, vrajitoarea își apropie inima rubinie de pieptul ei uscățiv, negru, pe urmă mai înapoi peste umăr, mai departe de băiețuș. Halucinat, el o urmează, trece pe lingă ea atîngînd-o. Degetele albaștri, chircite ale vrajitoarei se închețează de hînuțele lui sîrăcicioase, de hînuța lui roșie palită și de pantalonașii albaștri-cafenii, înfiorîndu-l carnea tînră, moale.

Umerii bătrînului s-au încovoiat spre pămînt, fața îi e și zbîrcită de suferință, gîtul se place înainte cu resemnare, însă ochii îi licăresc și începe cărbuni aprinsi. Își trage cămașa zdrențuită în jurul gîtului, îl privește încordat pe băiețuș. Băiețușul e singur, tremurînd, pe cărare, privind cu ochii mari în întunecimea înfricoșată a pădurii. Umbrele șopesc, se încolăcesc. Băiețușul se linge pe buze, face un pas înainte. Un tipăt înspăimîntat sfîșie în fișii amorțitea pădurii. Bătrînul își scrimă băta, o împinge la o parte pe fetița care scîncește înainte, îl lovește pe băiat.

Nu mai sînt fărîmituri, nici pietricele, nici cîntece sau flori. Lovitura răsună cu ecou prin pădurea spăimoasă, se întoarce peste ecoul ei, se împăturește în cele din urmă într-un sunet care seamănă cu un crocînit șoptit.

Plîngînd, fetița îi sărută pe băiețușul lovit, îl stringe lingă sine, îl apără de bătrînul care se zbuciumă în jur. Bătrînul, descumpănit, își începe nesigur mina, atinge cu blîndețe umărul firav al fetiței. Ea îl scutură mina în lături — e aproape un fior — și se stringe mai aproape de băiețuș. Băiețușul își ridică umerii, culoarea i se întoarce în obraji. Zbîrciturile știute ale bătrînului și ale desnădejdită brădează larșii fața bătrînului. Ochi albaștri palizi i se începoșează. Își abace privirile într-o parte. Îi lasă pe copii singuri în cea din urmă licărire a zilei.

Dar ușa! Ușa e în formă de inimă și e roșie ca o cireșă întotdeauna întredeschisă, fie că e luminată de soare fie că e bătută de lună, este mai dulce decît o fructă de zahăr, mai fermecătoare decît un beșior de mîncă. Este roșie ca un mac, roșie ca un mîr, roșie ca o căpsună, roșie ca o piatră de singe, roșie ca un trandafir. O, ce lucru minunat este ușa căsuței acestora!

Copiii, singuri în pădurea ciudată, neagră, s-au culbăric chinuși sub un copac mare, noduros. Bufinie tipă, lilieci zboară amenințători printre crengile întortochiate. Forme ciudate li se zvîrcolesc și fîșnesc prin fața ochilor oboșii. S-au înclășat unul de altul și, tremurînd, își cîntă cîntece de leagăn, însă nu izbutesc să se liniștească.

Bătrînul păștește greoi, istovit, către reșirea din pădurea neagră. Drumul îi e însemnat, dar nu de fărîmituri de piine, ci de porumbel morți, albi ca niște strigoi în noaptea pustie.

Fetița pregătește un culcuș din frunze și flori și ace de pin. Băiețușul stringe ramuri cu care să se acopere, să se ascundă, să se apere, și fac penițe din hînuțele lor sîrăcicioase. Pe cînd ei se pregătesc astfel de noapte, lilieci pipă și bufnitele clipeșc în jos spre trupurile lor, albe ca niște strigoi, coplărești, tremurătoare. Ei se strecoară pe sub crengi, se fac nevăzuți în întineric.

Bătrînul şade posomorât în camera întunecată şi priveşte tîntă spre paturile goale. Zîna cea bună, printr-o taină a nopţii, îşi răspîndeşte în jur o iradiere lăcioasă. E licărireă firească a trupului ei mic, zvelt, viu, sau poate steaua din virful baghetei? Cine ştie? Aripile de păpălie îi flutură grăbite, şi ea pluteşte, cu sîinii ei cu virful rubinii îndreptaţi în jos, cu picioarele legănîndu-i-se şi genunchii ca nişte gropiţe îndolţi puţin, şi coapsele-i luînd cu o lumină a lor arcuindu-i-se în sus, împotriva-îndu-se nopţii. Ce bună e! În camera neagră, pustie, bătrînul oftează şi-şi spune prima dorinţă: le doreşte sărmanilor lui copii numai bine.

Copiii se apropie de căsuţa de turtă dulce. Trecînd pe sub copacii de mentă, cu degetele lipindu-li-se de tufişurile de vată de zahăr, sorbind aerul înepător ca limonada, înaltea în mers sălăreţ cîntînd cîntece copilăreşti. Cîntece fără noimă despre cai bălşaşi şi despre omorîrea dragonilor. Numără pe degete cîntecele, ghi-citorile fără rost. Trec peste pirişoare de miere luncînd prin pietricele din bomboane de gumă, culeg beişoare de zahăr ars care cresc în sălbăcie asemenea mar-garetelor.

Vrăjitoarea plîie, flutură prin pădurea înănegrită, faşa ei lividă i s-a strîmbat de tot de ură — asta e soarta ei pe care nimeni n-o poate înţelege. Ochii îi ard ca nişte cărbuni aprinşi şi zdrenţele negre îi pocnesc şleampete în vînt. Mîinile noduroase i se agită lacome de crengi, i se încurcă în ierburile nopatece, scormone în trunchiurile copacilor pînă cînd şişneşte seva sub unghiele lor. Pe pămînt, sub ea, băieşul şi fetiţa îşi dorm somnul istovit. Un picior alb ca un strigoi, cu genunchiul ca o gropiţă şi o coapsă rotundă, moale, a ieşit de sub pătura de rămurii.

Dar încă o dorinţă! Flori şi fluturi. Nuanţe dense pămîntii de verde ridicîndu-se precum aburii în depărtare, pătate şi străbătute de venele soarelui de după amiază în scapăt. Doi copii mergînd în urma unui bătrîn. Aruncă pe furie fărîmături de pline, cîntă cîntece copilăreşti. Bătrînul înaltea cu un mers ca de plumb. Gesturile băieşului sînt furie. Fetiţa — dar nu mai are nici un rosc, au să vină iar porumbei, nu mai sînt dorinţe adevărate.

Copiii se apropie de căsuţa de turtă dulce prin grădina cu fructe zahariste şi boabe sugătoare, dănuie pe lespezi din alături de toate culorile. Gustă din streasina de turtă dulce care e învelită în caramela, ling crema prelinsă pe pervazul ferestrelor, se sărută unul pe altul pe buzele lipicioase de dulciuri. Băieşul se cocoacă pe aco-perişul de ciocolată să rupă o bucăţică din hornul de mentă, şi aluneacă de acolo într-un butoi pentru apă de ploaie plin de budină moale de vanilie. Fetiţa, care se întinde să-l apuce în cădere, alunecă pe o fructă de zahăr şi se rostogoleşte într-o grădină cu stînci, lipicioasă, presărată cu castane zahariste. Ridă fericită, se lîngă unul pe altul, se spală. Şi ce mare e hornul cu dungi roşii şi albe pe care îl întinde băieşul! Ce frumos colorat! Ce dulce! Dar uşa; aici se opresc o clipă şi-şi ţin răsuflarea. E în formă de inimă şi roşie ca o piatră de sînge, şi luciul ei aprins sîntee în lumina soarelui. O, ce lucru minunat e uşa aceasta! Scînteie ca un rubin, ca o cireaşă tare, învelită în zahăr ars, şi pulsează încet, blînd, radiază. Da, minunată! delicioasă! nu există nimic mai bun! Încep dincolo: ce-4 zgomotul acesta de cîrpe negre care pocnesc parcă în vînt?

În româneşte de MIRCEA IVĂNESCU

ROBERT COOVER

sau

creatorul ca povestitor

Primul contact cu ficţiunile lui Robert Coover, poate constitui o experienţă deconcertantă pentru cititor, datorită în primul rînd ambiguităţilor pornind de la care scriitorul îşi configurează în general actul narativ: ceea ce se arată familiar şi ne reduce la vîrstă inocentă, apare într-un context interpretativ, imagistic şi formal inedit, creînd o atmosferă stranie şi uneori chiar şocantă, ce ne poartă spre o vîrstă a înţelepciunii şi experienţei. Asemenea atribute se impun cu atîta tărie, încît putem pe bună dreptate suspecta pe autor de a fi premeditat decalajul, dar şi simboliza, dintre familiar şi nefamiliar. Acest din urmă aspect poartă o tentă nu fără legătură cu excesele unui anume rafinament manierist.

Asemenea unui autor acum cunoscut cititorilor „Secolului 20” — Barthelme — şi altora, ce sperăm că nu vor îndrăzi să fie, — Barth şi Gass, postmodernismul lui Coover se evidenţiază cu deosebire în virtuozitatea arizanală cu care exploatează tehnici artistice deja intrate în tradiţia prozei şi poeziei moderne, care susţin şi chiar generează o ambianţă parcă lipsită de dinamism şi ferment constructiv, simptomatice pentru scriitorii conştienţi de momentul critic prin care trece literatura modernă apuseană. Este un moment de impas, cînd autorul, ca antvizionar, practică o literatură fără vîrstă sau care se povesteşte pe sine.

Cititorul regăseşte în opera lui Coover elemente cunoscute de basm, ordonate însă astfel încît să fie izbit de faptul că, în polida aştep-tărilor, povestea nu se termină „cu bine”, ci „rău”. Drumurile eroilor sînt presărate cu semne premonitorii care definesc în acelaşi timp călătoria, tînta ei, condiţia lor de a fi „Don Quijoti iremediabil învinşi şi neputincioşi”, lucru pe care literatura are privilegiul să-l spună indirect. Credinţa în rău, în existenţa monştrilor alături de bine şi frumos, reprezintă evoluţia de la o concepţie „fragmentară” asupra unei lumi

ale cărei enigme au fost „dezodorizate și curățate”, la una „totalizatoare” care restituie enigmelor „duhoarea și murdăria” lor pierdută. Inițierea erorilor în rău, definește atitudinea scriitorului de a reconsidera tradiția basmului prin prisma a ceea ce el sublimizează și conduta lor în cadrul ficțiunii — „un joc elaborat, înfrumusețat cu măști și poezie, o rînduială de porumbel și legende plante aromatice... o comedie din care o dată intrat, nu mai poți ieși” dar care „își păstrează totuși surprizele și minunile” („The Door: A Prologue of Sorts”). Atitudinea exemplară a eroului în cadrul ficțiunii este deci de a fi conștient că joacă un rol și că parcurge un drum la capătul căruia îl așteaptă o formă predestinată a esecului, totodată păstrîndu-se proaspăt față de neprevăzut, cu aceeași sinceritate cu care trăiește în prevăzut, conștient sau intuitiv.

Pe aceeași linie a evoluției spre rău, sesizabilă la nivel pur faptic, se plasează și construcția povestirilor. Fiind bazate pe tema călătoriei inițiatice, momentul de atingere a țintei este plasat în diverse puncte ale structurii, uneori chiar în punctul de plecare — ca dat, făcîndu-l să coexiste cu drumul în sine, alcătuindu-i configurația. Disconștințarea logică creată de contrapunctarea discursului, imprimă treptat cititorului impresia că este „lucrat” sau prins la rîndul său într-o plasă a cărei țesătură complicată, pune noi și noi piedici în calea erorilor și a cititorului. Secțiunile nu sînt egale ca pondere și extindere, iar plasa de pănjen sau spirala — imagini cheie la Coover — nu au o formă regulată. Simultanitatea relativă a secvențelor impune pe lîngă o lectură causal-lineară, o alta, paralelă și radială — poetică. Aceste aspecte nîs se par relevante și pentru definirea poziției autorului față de propria sa creație.

Povestirile pot fi citite ca mărcuri autobiografice ale unui autor frustrat de propria sa omniștiință, ce se lasă reprimată doar parțial și temporar. Folosind tehnic artistice în scopul aproximării unui efect polifonic, el este conștient de imposibilitatea concordanței perfecte între discursul literar și cel muzical, și deci de incapacitatea scriitorului și a literaturii de a realiza o simultanitate absolută a secvențelor. De aceea el se autodispersează, pendulînd între obiectivitate totală și subiectivitate totală, renunșînd cu bună știință la calitățile autorului acoastestitor. Autorul se obiectivează în eroii ficțiunii sale, luînd fie chipul victimei pasive, fie pe cel al salvatorului activ sau al călăului, metaforizînd lupta dintre spontaneitate și control, așa cum se răsfrînge asupra structurii. Zgomotul de cîrpe negre din spațele ușii în formă de inimă, dezvăluie direcția necesară a structurii, căreia autorul dedublat în bătrîn în zadar încearcă să i se sustragă, introducînd posibilitatea evadării, ca pe o dorință ce, o dată concretizată în act, nu demonstrează decât imposibilitatea unei eliberări reale, o reîncauare deghegată în același punct. Structura pare astfel să capete o putere independentă față de autor, fiind tot atât de acaparatoare ca o inimă și ispititoare

ca dragostea. De la autor la operă, se transmite atașamentul complex al unui Pygmalion față de Gafeata. Unele personaje — fiul îngrijitorului din „The Magic Poker” — apar ca de la sine iar autorul neagă existența lor artistică, pretinzînd în schimb existența unei relații de paternitate inversă. Opera de artă ca totalitate, îi apare uneori ca un Ius conceput imaculat dar a cărui vitalitate se poate transforma într-o agresivitate care tinde să anihileze personalitatea autorului. Instinctul său de conservare îl obligă să opteze între păstrarea unei integrități personale și o disfigurare a ei, însă constructivă, prin artă: preșul artei — o căsătorie cu Albă ca Zăpada a cărei viață și frumusețe este masca unei moarte în descompunere — i se pare lui Coover prea mare în „The Dead Queen”, nu însă și în „The Marker”, unde cartea poartă în sine hemograma care însemnează simbolice autodotepotențarea autorului ei, ca dovadă a alegerii făcute.

Relațiile dintre eroi concretizează încensitatea polemicii spon-taneitate-control, în centrul căreia se află, mereu indecis — autorul. Opțiunile făcute nu trădează o evoluție, ci o permanentă dilemă, iar cele două extreme au existența ideală pe care numai arta o poate oferi. Cele două surori dintr-o piesă definitorie, cum ar fi „The Magic Poker” duc acest mod de existență pînă la limitele în care se transformă din persoane (fără a-și pierde totuși această calitate), în tipuri eterne de atitudinii artistice. În arte. Ar fi de menționat aici o anumită tehnică anticipativă, reflectînd, la nivel formal, analogia dintre artă și viață, necesitate și întimplare, prevăzut și neprevăzut. Personaje care par să se întîlnească pentru prima dată, în realitate se cunosc dinainte, re-descoperă locuri prin care aflăm că trec pentru prima oară, acțiunile lor sînt de fapt re-prezentării ale unor acțiuni deja împlinite. Astfel, bizar, ne apare în povestirea „In a Train Station”, un pachet de mincare pe jumătate consumată, din care eroul — Alfred — în așteptarea trenului, vrea să se înfrupte. Absurditatea faptului se clarifică nu prin neglijența sa, ci prin neîndeplinirea unei omucideri-sinucideri pe care vrea s-o evite dar care îi este predestinată, ceea ce-l readuce de o ori în fața aceleiași situații. Cel ce vrea să prevină fatalitatea (autorul vicimă) este ucis de șeful gării (autorul-căușu), nu de Alfred, care din această pricină este sortit să reîtrăiască la infinit preludiul unei fape care, o dată îndeplinită, i-ar aduce izbăvirea. Pachetul cu mincare și alte elemente de același tip, ne spun de la bun început acest lucru.

Anticipativă este uneori și imagistica. Păianjenul și șarpele — un virtuos Uroboros —, apar în „The Magic Poker”, ca premoniții ale configurației traseului — circular labirintic — și ale apartenenței erorilor la o structură dirijată din afară, simboluri ale căror formă și sens se mulează peste orientarea discursului discontinuu și simultan. Plasa de păianjen nestrăpunsă, somnul netulburat al șarpelui, pătăria fără fund a scamatorului, (din „The Hat Act”) sînt concentrări microcosmice ale totului, funcționînd în corpul povestirilor ca nucleu de sens.

Ele semnaleză caracterul de cuprindere și pătrundere al artei precum și flexibilitatea limitată a structurii (potrivită unor Don Quijoti învinși iremediabil), permițând motivarea mutuală a termenilor operei literare — „corelative obiective” unui față de celălalt.

Pentru temperarea redundanței izvorite din anticipare, Coover presară de-a lungul discursului o serie de „curse”, care asigură interferența elementelor imprevizibile cu cele deja pre-figurare. Modalitățile de inducere în eroare au un efect a cărui soliditate și durabilitate este tot atât de precară ca și a cea a inscripțiilor de pe pereții conacului sau de pe scoarțele copacilor în insula care tânuiește vâtrului magic. Dialectica control-spontanitate este, la alt nivel, o dialectică a permanentului și efemerului, afirmând și aici discreta dar temeinică fuziune între artă și viață.

O perfectă manevrare a limbii, alături de multitudinea devierilor de la normă (majoritatea acestora tind să confunde subiectul cu obiectul unei acțiuni), apelul făcuc la oralitatea limbii vorbite și la unele procedee artistice ale culturii prerenașcentiste, (pre-Gutenberg) o ortografie care tinde să retrăducă codul alfabetului vizual într-unul sonor, o pagină care caută să varieze repetabilitatea grafică a cuvintelor, stabilind o relație mai directă cu cititorul, sugerează, în limitele literaturii, o pătrundere a esteticului în cotidian. Povestirile lui Coover sînt în acest sens „exemplare” pentru o anumită stare de fapt, cite și pentru o atitudine (reinnoirea creatoare a tradiției). Ele pot fi „exemplare” și din punct de vedere comportamental: realitatea trebuie sondată, pentru că dincolo de ceea ce ei numește fenomen și aparență, să fie descoperită existența unui sens. Evoluția povestirilor și a soartei eroilor spre rău și moarte poartă cu sine o „pildă” referindu-se la o conduită de viață eroică: descifrarea misterelor este o datorie, indiferent dacă „la capătul drumului este o grămadă de oase”. Răul și moartea capătă astfel conotații necunoscutului și inexploratului ce se cer pătrunse. Lumea lui Coover este o lume care pozitivează anonimatul indivizilor, fiecare îns fiind alternabil cu oricare altul, ceea ce indică posibilitatea virtuală a fiecărui a se distinge în mod revelator.

Dialectica creației, a răului și a binelui se traduce într-o dialectică a recepției. Efortul și participarea ce se cer cititorului vin să răsplătească strădania, aparent îngrată, a unei opere concepute ca o sumă de ficțiuni deschise și închise totodată, nu numai prin natura lor, ci și prin voința creatorului.

Definindu-și în „The Dead Queen” dubla condiție de inițiat (artist și de om de viață, Coover își previne cititorii naivi să-i citească opera nu numai ca pe o relatare de evenimente (ca viața) dar și ca o relatare formalizată a actului creației, a statutului autorului și al operei de artă integrată într-o istorie a speciei (și ca artă), iar pe cel avizăți, de celălalt exces; cu alte cuvinte, să sesizeze că sînt „povești frumoase, istorisite frumos”.





IOANA COMINO CIZEK

**Postmodern
și
premodern
la
ROBERT COOVER**

Dintre momentele semnificative de istorie culturală, Coover alege capitolul Cervantes: prin ceea ce, în aparență, ar putea părea un straniu răscoală spiritual, episodul contemporan închide cercul inițiat de celebrul romancier spaniol. Sfârșitul unei epoci marchează începutul unui alt drum. Apăsător de convenția medievală, autorul lui Don Quixote revoluționează, la vremea lui arta romanului. Estetica sa, prelungită

88

peste secole, devine, în actualitatea postmodernă, premisa necesară pentru o nouă răsturnare narativă, reluare dialectică a momentului dilematic de desăvârșire a lumii moderne.

Ficțiunile lui Coover încearcă o delimitare mai mult sau mai puțin exactă a raportului dintre tradiție și modernitate. Purtătorul său de cuvânt, comisarul din ficțiunea *Semnul de carte* (*The Marker*), postulează astfel un drum de mijloc prin care „inovațiile își găsesc terenul cel mai fertil în tradiții, justificate la rândul lor de inovațiile care le-au creat.” Situația extremă este conturată de alt personaj, apărător închiștat al tradiției, Iason, suspendat între două acțiuni de aceeași valență simbolică — citirea unei cărți însoțită de fetișizarea semnului de carte. În acest context, gestul lui Coover este de rescriere a cârților lumii — *Fratele* (*The Brother*), poveste biblică a potopului prezentată din unghiul celui abandonat stihilor avatice sau *Căsătoria lui J* (*J's Marriage*), ora-toriu de Crăciun demitizat prin perspectiva soțului nedumerit. Prin această redimensionare, scriitorul postmodern exemplifică raportul bivalent dintre inovație și tradiție.

Variația punctului de vedere în redarea miturilor familiare face parte dintr-o opțiune scumpă lui Coover, aceea, de a călăuzi cititorul „spre real, departe de mistificare spre clarificare, departe de magie spre maturitate, departe de mister spre revelație.” Această necesitate de a iniția cititorul în coordonatele profunde ale realului explică aleatorismul narativ al ficțiunii lui Coover. Realitatea adevărată refuză versiunea unică: *Într-o gară* (*In a Train Station*) desfășoară o acțiune minuțios cronometrată între ora 9.27 — sosirea călătorului Alfred în gară — și ora 10.18 — plecarea trenului. Între aceste două momente eroul ficțional își cumpără bilet, poartă o conversație banală cu șeful de gară, mănâncă din merindele aduse de acasă, discută din nou cu interlocutorul său anterior, privește scribit exhibițiile alcoolice ale unui alt pasager pe care — aparent — la îndemnul șefului de gară — îl înjunghie pierzând astfel trenul, în final șeful de gară întoarce acele ceasului la ora inițială; este 9.27. Același început poate dezvolta un drum narativ diferit.

Ficțiunea ilustrează prezența unui anumit tip de personaj, reordonat în cele mai diverse ipostaze de-a lungul operei lui Coover: personajul manipulator — șeful de gară în cazul amintit — invariantă a scriitorului. Creator, în felul său, al unui *gran teatro del mundo*, Coover se erijează în dramaturg și regizor absolut. Puterea scriitorului-creator apare etalată în intervenții discreționare menite să distrugă convenția narativă tradițională de reflectare obiectivă a unei realități nealterate artistic. În *Vătrăul magic* (*The Magic Poker*) apar întreruperi cu funcție de comentariu: „Uneori uit că acest aranjament este propria mea invenție” sau „Da, și poate mline am să inventez Chicago și pe Isus Christos și istoria lumii.” Scena poate găzdui astfel orice științe imaginativă; este o lume miniaturală, o „imagine microcosmică a macrocosmului” în termenii prologului lui Coover la *Șapte ficțiuni exemplare* (*Seven Exemplary Fictions*). Motivul lumii ca scenă se constituie, în estetica postmodernă, ca una din reluările posibile ale dimensiunilor premoderne. Pe planul la care ne referim, unitatea universală premodernă presupunea confruntarea dintre două elemente: pe de o parte un public standardizat din punct de vedere cultural, pe de altă parte

89

spectacolul, cu funcție reflectoare, — moralitatea fiind concentrată pe umanitate în sens general. Postmodernismul revine la punctul corespunzător al spiralei, prin permuatarea necesară; spectatorul a devenit telespectator. Televiziunea, factor important de determinare a experienței umane, reface traiectoria marelui teatru al lumii. Universul deschis în ochii omului renascentist a parcurs o mișcare circulară completă. Ficțiunea narativă devine, în termenii lumii moderne, proces de descoperire și redescoperire a naturii umane, și-a epuizat, crede Coover, resursele potențiale. Ar fi o înlocuire de epoci, cu inversarea parametrilor esențiali. Coover mingie ideea unei emulații cu Cervantes, încercând, cu el, o stringere de mână peste generații.

Ca moment caracteristic precedind pe Cervantes, moralitatea medievală centra, e drept, datele dramatice asupra „Cetății Omului” ca palidă imagine a „Cetății Domnului”. Așa cum punctează Coover în Prologul său, artistul anonim investiga „Valorile Eterne”, crea „Frumuseșea” în limitele intenționalității cosmice, folosea fabulosul pentru a sintetiza evenimentul întâmplător, datul istoric neprelucrat. Situația aspiră, *mutatis mutandis*, să fie similară pentru ficțiunea lui Coover. În *Concurs cu public* (Panel Game) un spectator cu identitate stearsă este tirat pe scenă și supus unui joc pînă la capăt neînțeles. Singura trădătură defavorabilă pentru acest personaj este atitudinea relictantă față de rolul impus: astfel el se transformă în „Concurentul fără Voie” sau, mai simplu, „Băiatul cel Rău”, refuzînd potențialul de amuzament, promisiunea festivă a jocului reușit. Cine este acest spectator? Coover explicitează generalizarea maximă: „Iar Băiatul cel Rău cine o fi? Tu însuși, biet neghiob ce ești!” Identificarea protagonistului ficțional cu cititorul, sau spectatorul prezumptiv îi conferă de fapt statutul de *Everyman*.

Concurentul fără Voie își încurcăsează, de altfel, drumul evolutiv cu eroiul dramei medievale. Situația creată în ambele cazuri se definește prin relația specială stabilită între determinare și spontaneitate: eroii sînt aruncați într-un complex de împrejurări de natură existențială, iar posibilitatea de replică spontană este aproape nulă. În cazul lui *Everyman*, moartea a fost decedat prin decret divin; aceeași manipulare, cu o doză crescută de arbitrar — explicabil prin distrugerea raportului semnificativ om-divinitate în lumea contemporană —, caracterizează impasul Băiatului cel Rău. În contrast cu accorii angrenați, prin roluri diverse, în marele teatru al lumii, concurrentul lui Coover, neidentificabil din punctul de vedere al rolului, rămîne în afara regulilor jocului. Un consens misterios și tacit între juriu și public îl protejează la periferia șanselor. Pe parcursul ficțiunii, lumea înconjurătoare devine tot mai ostilă; obiectele capătă forță animată — camere fluctuante, risete și vociferări stridente, lămpi stroboscopice aprinse — iar personajele se degradează în contururi animale sau chiar obiectuale — sexualitate debordantă în cazul Frumuseșii Doamne, și creștere cantitativă monstruoasă în cazul domnului America. Dezînzăuarea progresivă marchează un proces de ucenic vrăjitor. Jocul își urmează implicabil etapele, tot mai distorsionante: „Da, vechea grășime în continuă dezvoltare, un proces de creștere început de timpuriu, supapa de siguranță scosă din funcțiune...” Ceea ce urmează este moartea. Drumul se închide,

Prin nota finală ficțiunea se apropie din nou de moralitatea medievală. Diferența constă în procedura dezvăluirii: *Everyman* era convocat la judecata supremă, iar călătoria lui simbolică consuma, în cunoștință de cauză, datele vieții umane. Băiatul cel Rău în schimb nu-și trăiește avertismentul. El dispăre fără preaviz.

Protagonistul concursului cu public este bombardat cu aluzii mai mult sau mai puțin înfrante. Mesajele nu se ordonează însă niciodată într-un sistem armonios de decodare. Cheia este ascunsă într-o referire la Shakespeare — de altfel numeroasele motive shakespeariane întăresc paralela dintre ficțiunea lui Coover și scena lumii — pe care în mod paradoxal Concurentul fără Voie o atinge fără a o fructifica. Prin apropieri lingvistice mecanice el recompune sonor numele unui cunoscut personaj comic shakespearian, Dogberry. O căutare nervoasă, dar blîndă printre titluri celebre punctează ironic greșala fundamentală de receptare: *Comedia Erorilor* (concursul devine de fapt o succesiune de poticneli generatoare, în aparență, de efecte comice); Nevestele vesele (concursul este o fără îndreptăci, ca în cazul lui Falstaff, impotriva participantului nevastă, iar veselă generală naste un sentiment relaxat de încredere, neîndreptăci, dacă avem în vedere finalul); Totul e bine cînd se sfîrșește cu bine (concursul dezmințe această aserțiune, evidențind în același timp postura inocentă a protagonistului) și înfrîșit, Mult zgomot pentru nimic (concursul se încheie prin marcarea întâmplătoare a răspunsului exact, dar titlul de nuanță din nou generalizatoare se reverberază pe de o parte asupra jocului ca acțiune umană semnificativă și pe de altă parte asupra jocului ca integrare simbolică a vieții umane). Elementul de sonoritate exacerbată este accentuat de-a lungul ficțiunii, iar minimalizarea concursului se realizează în cușidefiniția absurdă a Prezentatorului: De știți sau nu știți / Nu te făți! Oricum ar fi! Pînă la urmă te vor spînzura! Deci, celebritate sau rușine duc spre aceeași treaptă finală, iar dacă jocul-concurs este o telespectare a vieții umane, contextul reclamă o nouă aluzie shakespeariană, cuvinte despre trecerea efemeră pe scena vieții — Sărmanul actor „ce se frîmîntă-n scenă în ceasul lui, și-apoi îl ai și uitat.”

Concursul este construit pe tiparul structural al comediei renascentiste — de aceea happy-end-ul inclus în titlul shakespearian este o așteptare firească. Structura comică se desfășoară în linii generale de la polul anticomic la concluzia festivă. Un punct nodal pe această gamă de întindere îl constituie „climaxul întunecat”, momentul de primejdie aparent tragică — în numeroase cazuri, perspectiva sumbră a morții sau a pierderii ireparabile — care ar părea să închidă orice speranță de soluționare satisfăcătoare a dificultăților prezente. Acest moment conține însă schimbarea radicală de perspectivă, de cele mai multe ori nevoarsimilă prin însăși convenția comică. Urmează recunoșterea finală și reconcilierea festivă. În ce privește ficțiunea lui Coover, aceasta urmează modalitatea comică pînă la treapta inferioară a scrierii dramatice. Protagonistul atinge climaxul întunecat prin incapacitatea totală de a sugera răspunsul potrivit: „PIERDUT! Al PIERDUT! ȘI TREBUIE SĂ SUPORTI CONSECINȚELE!” La acest punct însă diagrama nu urcă spre rezolvare pozitivă în conformitate cu structura cunoscută. Mișcarea ficțională suferă o falie, o răsturnare de tonali-

tate, iar perspectiva amenințătoare, prezență doar palid prefigurată în universul comediei, devine realitate câmpantă între tragic și grotesc. De fapt, în secțiunea finală, structura se frînge în moralitate medievală. Apropierea morții este un leitmotiv comun. Micșorarea pînă la deslințare a distanței dintre faptul prezent și sfîrșitul fatal creează sinteza de trăire momentană intensă și privire retrospectivă. *Everyman* parcurge o revelație progresivă a adevărului escortat de egida protecție a Cunoașterii, personaj abstract, specific pentru teatrul epocii. Iluminarea totală are loc înainte de coborîrea în mormînt: Cunoașterea trebuie să zăbovească la suprafață, în călătoria cea lungă pe *Everyman* îl vor însoți doar faptele bune. Ficțiunea lui Coover folosește ecouri medievale în definirea condiției umane — momentul de cunoaștere supremă este firul vieții. Concurentul fără Vole repetă cu îndrăgite și dispare: „adevărul este...”, într-un cosmar de intervenții mereu întrerupte. A descoperit răspunsul: „Dat asta e ceea ce încercam să...” dar este prea târziu și mesajul trunchiat se pierde în tăcerea definitivă...!

Căutarea de repere semnificative la protagonistul lui Coover se convertește în tendința mai generală a scriitorului postmodern de a revalorifica motivul universal al căutării în prologul la Șapte Ficțiuni Exemplare, Coover îi atribuie lui Cervantes meritul de a fi inaugurat „punctul de plecare deschis, antropocentric, umanist, naturalist chiar — în măsura în care se poate considera că omul își crează universul propriu — și optimist”, caracteristic pentru lumea modernă, dar, în același timp, consideră dimensiunea contemporană ca o revenire la „un punct închis, cosmic, etern, supranatural (în sensul cel mai restrîns) și pesimist.” În coordonatele motivului mai sus menționat, tranziția de la „deschis” la „închis” transformă tiparul narativ din aventură infinită a individului exemplar în expediție de descoperire a formei literare adecvate, de pătrundere în intimitatea actului creator. Scrietesea formei distruge idealul inventivității și al originalității. Această ficțiune poate fi turnată în limbaje diferite. În marele teatru al lumii, rolurile sînt prescise și determinate și singurul aspect de elogiat rămîne măiestria jocului. Pagina lui Coover repovestește marea carte universală. În ultimă instanță proba la care este supus protagonistul din *Concurs cu public* poate fi asimilată unui test scriitoricesc de alegere a formulei potrivite. Concurentul fără Vole este confruntat cu limbaje eterogene — aluziile ajutătoare, însoțite de descompunere lentă, ale domnului America, comportamentul de operetă al Frumoasei Doamne, glumele sibiline ale Bătrînului Clovn și cuvîntările bombastice și presărate cu solecisme ale Prezentatorului — pe baza cărora ar trebui să construiască un limbaj-sinteză de participare și implicit de satisfacere a jocului. Posibilitatea de sinteză rămîne deschisă pînă în final; protagonistul recunoaște prezența dimensiunii paralingvistice: „O cascadă de risete. Mereu risete. O a doua constanță.” Risul, ecou prelungit al unui joc definitiv încheiat, poate constitui la nivel generalizator comentariul lui Coover asupra încercărilor sale ficționale — călătorii spre Lumea Nouă pe mirzoage scheletice. Căci risul implică pe de o parte detașare de un univers estetic muribund, pe de altă parte comuniune cu aventura donquijotescă a imaginației poetice.



PREZENȚE ROMÂNEȘTI

AFIRMĂRI INTERNAȚIONALE ALE COMPARATISTICII ROMÂNEȘTI

Trei recente apariții românești fac obiectul atenției rubricii internaționale a prestigiosului periodic american de studii asupra iluminismului britanic *The Scriblerian* (Vol. VII, No. 1, Autumn 1974), editat în comun de Temple University din Philadelphia și de Northeastern University din Boston¹. Martinus Scriblerus se naște pe la 1714 în mintea sagace a unui Pope, Swift, Dr. Arbuchnot sau John Gay ca întruchipare a pedanteriei și miopiei intelectuale etalată cu pompă și ifose cărărușești. Într-adevăr *The Scriblerian* constituie un forum care sub păvăza ironiei proclamată prin titlu dezbate fără menajamente și ține la zi (cu o preocupare pentru semnificativă) intensă activitate a studiosilor domeniului răspândiți pe toate meridianele globului. Revista se dovedește a fi un factor autoritar și stabilizator al producției științifice asigurând astfel un numai un mijloc ideal de întâlnire și comunicare între specialiști ci și un cadru adecvat confrunțărilor, evaluărilor și validărilor în sfera ideilor. Din colegiul redacțional al acestei publicații biannuale fac parte reprezentanți a douăzeci de state printre care Franța, Anglia, U.R.S.S., R. F. Germania, India, Japonia, Noua Zelandă, Canada, Israel, Cehoslovacia, România, etc.

Una din trăsăturile care apropie veacul luminilor de sec. al XX-lea este fără îndoială comunicabilitatea și circulația intensă a ideilor. Prin contrast, veacul următor, al XIX-lea, veacul prin excelență al trezirii conștiinței naționale cunoaște o zonă culturală mult mai riguroasă a continentului european. Distincția este mai ales operantă pentru Europa occidentală, dinamica acestor relații asumind o configurație sensibil diferită, dacă nu chiar contrastă, atunci când avem în vedere situația particulară a culturii românești în raporturile ei cu vestul Europei. Dintre acestea, raporturile anglo-române se caracterizează mai ales, la o primă privire, prin discontinuitate și prin hazard. Sulta contactelor și influențelor filtrate dinspre Albion ne relevă receptări sporadice deseori prin intermediu francez sau german. Am include aici destul românesc al primelor traduceri și prelucrări din Young, Byron, Scott, Shakespeare, Dickens, Swift, Defoe, Macaulay, Carlyle, Buckle. Restrângând aria cercărilor la penetrarea operelor și depistarea influențelor, comparatistica a fost lipsită în domeniul anglo-român de elemente deosebit de frapante și, în ultimă instanță,

de fapte semnificative. O schimbare a unghiului de abordare s-a impus cu necesitate mai ales în această zonă relativ săracă în acestorii de ordin documentar. Asistăm așadar în ultimii ani la abordări comparatiste vizând esența fenomenelor de cultură: istoria ideilor, anatomia formelor, retorica procedeeelor, evoluția motivelor, recurențele iconice, sincronia configurațiilor, modelelor și tipurilor, etc. Cîmpul este vast și își așteaptă lucrătorii. Cele trei studii recenzate în *The Scriblerian* sub semnăturile autorizate ale lui Alexandru Duru și Virgil Nemoianu, se înscriu într-o metodologie modernă care, fără să ocolească problema eventualelor contacte nemiloite, preferă abordarea categorială, extrapolează deci rezultate dobândite prin investigarea unui fenomen generat de specificul unor condiții locale în altă matrice culturală, decelînd, de aici, eventuale asemănări și paralelisme în baza cărora să se poată recurge la o relaționare în cadrul tradiției europene.

Semnlat mai ales pentru semnificația raportării la opera lui Pope (*Răpirea buclei și Nerodado*), studiul Ioanei Em. Petrescu asupra eposului comic în modelarea lui Ion Budi-Deleanu, este o cercetare remarcabilă prin anvergura, modernitate și pînută științifică. Iată o mostră concludentă:

Nu putem afirma cu certitudine că sistemul de note din *Țiganiada* i-a fost sugerat lui Budi-Deleanu de poemele „ock-heroice” deși literatura engleză nu pare să fi fost inaccessibilă poetului român. E posibil ca în literatura polonă să fi găsit asimilată tradiția eroicomică engleză, după cum e posibil ca, pornind de la Tassoni, Budi-Deleanu să fi refăcut, independent, experiența lui Pope. Indiferent care ar fi răspunsul la această întrebare, un lucru e sigur: „comedia filologică”, cristalizată ca topos al epicii comice în poemele pseudoeroice italiene, se dezvoltă, odată cu evoluția istorică a speciei, în comentariul independent care dublează textul poetic, devenind el însuși, ca ficțiune literară, o componentă a viziunii comice. Comentariul în proză introduce în universul eroicomic un nou personaj — criticul, sau pur și simplu cititorul —, un personaj care, în *Țiganiada* mai mult decît la Tassoni sau Pope, își legitimează existența literară, cîștigă un statut social, moral, intelectual și o sumară biografie, devenind „caracter”, un personaj apropiat, familiar, care aparține integral universului profan. Adică un personaj de comedie sau de roman. (Op. cit., pp. 137—38).

„Un Swift fără mască” al lui Andrei Brezianu atestă un caz de introprotrizare detasată, condiție ideală și obligatorie totodată a biografului modern. Remarcabilă sincronizare cu una din cele mai singulare preocupări ale spiritului în ani de după război. Redestepărarea interesului pentru biografic, pentru racordările interioare și exteroare, pentru măști oferite contemporanilor, posterității și unori chiar sieși — a cunoscut, în consonanță cu pasunea pentru literatura evenimentului, pentru faptul atestat istoric, pentru *nonfiction*, într-un cuvînt — o inflorire fără precedent. Lucrul a devenit imperios necesar și nu avem în vedere numai cazul de excepție al lui Flaubert văzut de Sartre, dar și o seamă de biografii prominente ale ultimilor ani (al căror subiect a fost Virginia Woolf, Regina Victoria, Macaulay, Browning, Dickens, Joyce, George Eliot, John Clare, Edward Lear, etc.) — mai ales datorită progreselor în psihologie, sociologie, prelucrarea și diseminarea informațiilor, etc și a unei noi viziuni privind istoria ca și asupra personalității de excepție, asupra dinamicii influențelor formative ca și asupra angoselor contaminării ce determină în conștiința fiecărui creator o tensiune de natură axiologică în raportările sale cu tradiția, văzută nu numai ca normă ci și ca punct de plecare al inovațiilor. În această ordine de idei prefața swiftologului român ne îndatorează print-o lectură „în straturi”, dezvoltîndu o succesiune de citare ale semnificației prin tehnica focalizării pro-

¹ Studiul lui Andrei Brezianu „Swift și Cantemir sau Gulliver și Licorna” apare în *Secolul 20* (1973, nr. 11—12, pp. 39—55); Studiul introductiv „Un Swift fără mască” la *Jurnal pentru Stella*; 1970—1973, Edura „Univers” 1973, XXXII + 549 pp. traducere, prefață și note de Andrei Brezianu; volumul lui Budi-Deleanu și epusul comic de Ioana Em. Petrescu, Editura Dacia, 1974, 230 pp.

gresive din perspective ingenios selectate. Rezultatul? Un Swift integral, dezbrăcat de cinism și mizantropie; un spirit de o cuceritoare prospețime și mobilitate; un suflet capabil de uitări de sine; o inimă surprinzător de delicată; o minte scăpărătoare; o personalitate debordantă, de o uluitoare capacitate comprehensivă combinată cu o și mai uluitoare capacitate poleică în a sesiza viabilul istoric. Confruntarea cu eseuistica lui Andrei Brezianu ne solicită multiplu dar ne și incită la reconsiderări și delimitări a căror posibilitate fie că o ignoram, fie că o excludem. Capacitatea sa analitică, bazată pe o impresionantă documentare, vizează întotdeauna spre denșări și deciptrări prin intermediul cărora să se obțină o redimensionare a problemei, o reazărare a ei în raporturi contextuale inedite. Un exemplu grăitor al metodei îl constituie densul eseu asupra surprinzătoarei paralele dintre Cantemir și Swift, publicat cu doi ani în urmă în *Secolul 20*. În opinia noastră „Gulliver și Licorna” a reprezentat un moment de profundă semnificație în contextul „anului Cantemir” ciaci a relevat pentru prima oară caracterul de excepție și valoarea universală a prozei artistice cantemirești, stabilind, în baza acestor raportări, adevăratele cote de înălțime ale operei cărturarului român. Probitatea și competența sînt atribuite indispensabile într-o atare investigație, tentația supralicitării și a hiperbolizării ameninșînd uneori să submineze luciditatea și obiectivitatea demersului critic. Exegeza pe care ne-o oferă Brezianu are însă darul să ne întărească încrederea în siguranța și valabilitatea tuturor disocierilor sale.

Consemnările din *The Scribierian* propun atenției trei contribuții românești care merită cu prisosință o atare audiență internațională.

ȘTEFAN STOENESCU



Corectura: LIDA IGIRIOȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918”

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.71.28
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA
KISELEFF, 10 — TEL. 18.33.99
BUCUREȘTI

Lei 7

43 804