

Prefață

Viața mea – cel puțin viața mea de artist – poate fi trasată la fel de precis ca un puseu de febră: suișurile și coborâșurile, ciclurile extrem de clare.

M-am apucat de scris la vârsta de opt ani – din senin, fără un exemplu care să mă inspire. Nu întâlnisem niciodată pe cineva care să scrie; de fapt, puțini dintre cunoscuții mei citeau. Dar adevărul e că singurele patru lucruri care mă interesau erau: să citesc cărți, să mă duc la filme, să dansez step și să desenez. Apoi, într-o zi, m-am apucat să scriu, fără să știu că intrasem slugă pe viață la un stăpân nobil, dar necruțător. Când Dumnezeu îți face un dar, îți pune-n mână și-un bici; și biciul e destinat exclusiv autoflagelării.

Dar firește că eu nu știam asta. Am scris povestioare de aventuri, polițiste, scheciuri, povești pe care le știam de la foști sclavi și veterani ai Războiului Civil. A fost foarte plăcut – la început. A încetat să mai fie plăcut când am descoperit diferența între a scrie bine și a scrie prost, urmată de o descoperire și mai alarmantă: diferența dintre a scrie foarte bine și arta adevărată; e subtilă, dar devastatoare. Și după asta s-a abătut biciul!

Așa cum unii tineri exersează la pian sau la vioară patru sau cinci ore pe zi, tot astfel mă jucam și eu cu hârțiile și penițele mele. Și totuși nu vorbeam cu nimeni despre scrisul meu; dacă mă întreba cineva ce făceam eu acolo atâta vreme, spuneam că-mi fac temele pentru școală. De fapt, nu-mi făceam niciodată temele. Îndeletnicirile mele literare îmi ocupau tot timpul: ucenicia mea pe altarul tehnicii, al meșteșugului; complexitatea diabolică a împărțirii pe paragrafe, a punctuației, a amplasării dialogurilor. Ca să nu mai pomenesc de marea schemă generală, de marele și solicitantul arc început-cuprins-final. Erau atâtea de învățat, și din atâtea surse: nu doar din cărți, ci din muzică, din pictură și din simpla observație de zi cu zi.

De fapt, cele mai interesante scrieri din acea vreme sunt observațiile simple, pe care le notam zilnic în jurnal. Descrierea unui vecin. Transcrieri lungi, cuvânt cu cuvânt, ale unor conversații auzite întâmplător. Bârfe locale. Un fel de a relata, un stil de „a vedea“ și de „a auzi“ care ulterior avea să aibă o influență serioasă asupra mea, deși pe atunci nu-mi dădeam seama, căci toate scrierile mele „formale“, cele pe care le șlefuiam și le dactilografiam cu grijă, erau mai mult sau mai puțin fictive.

Când am împlinit șaptesprezece ani eram deja un scriitor versat. Dacă aș fi fost pianist, acela ar fi fost momentul pentru primul meu concert cu public. În cazul meu, am hotărât că sunt gata să dau la țipar. Am trimis povestiri principalelor publicații literare trimestriale, precum și revistelor naționale, în care apăreau pe vremea aceea cele mai reușite dintre așa-zisele proze „de calitate“ – *Story*, *The New Yorker*, *Harper's Bazaar*, *Mademoiselle*,

Harper's, Atlantic Monthly –, și în publicațiile astea au apărut cu regularitate povestiri semnate de mine.

Apoi, în 1948, am publicat un roman: *Alte glasuri, alte încăperi*. A fost bine primit de critică și a ajuns bestseller. În plus, prezența unei fotografii exotice a autorului pe supracopertă a însemnat și începutul unei anumite notorietăți care s-a ținut scapi de mine atâția și atâția ani. Într-adevăr, multă lume a atribuit fotografiei succesul comercial al romanului. Alții au expediat cartea ca pe un accident aberant: „E uluitor cum cineva atât de tânăr poate scrie atât de bine.“ Uluitor? Doar scriam toată ziua bună ziua de paisprezece ani! Totuși, romanul a fost un final mulțumitor pentru primul ciclu al evoluției mele.

Un roman scurt, *Mic dejun la Tiffany*, a încheiat în 1958 cel de-al doilea ciclu. În intervalul de zece ani dintre cele două momente am experimentat aproape toate aspectele scrisului, încercând să-mi însușesc o varietate de tehnici, să ating o virtuozitate tehnică la fel de puternică și de flexibilă ca plasa unui pescar. Desigur, am eșuat în câteva dintre zonele pe care le-am luat cu asalt, dar e adevărat că dintr-un eșec învățăm mai multe decât dintr-o reușită. Cel puțin la mine sigur a fost așa, iar mai târziu am avut ocazia să aplic ce învățasem cu mare folos. În orice caz, în acest deceniu de explorări am scris culegeri de povestiri (*A Tree of Night, A Christmas Memory*), eseuri și portrete (*Local Color, Observations*, scrierile incluse în *The Dogs Bark*), piese (*The Grass Harp*¹, *House of*

¹ *Harfa de iarbă* (Editura pentru Literatură Universală, București, 1967) (n. red.).

Flowers), scenariile de film (*Beat the Devil*¹, *The Innocents*) și o mulțime de reportaje obiective, majoritatea pentru *The New Yorker*.

La drept vorbind, din punct de vedere al destinului meu creator, cea mai importantă scriere din toată această a doua fază a apărut mai întâi în *The New Yorker* sub forma unei serii de articole și ulterior a unei cărți intitulată *The Muses Are Heard*. Se baza pe primul schimb cultural dintre URSS și SUA – un turneu prin Rusia cu *Porgy and Bess*², întreprins în 1955 de o companie de afro-americani. Am conceput întreaga aventură ca pe un scurt și comic „roman de nonficțiune“, primul de acest gen.

Cu câțiva ani în urmă, Lillian Ross publicase *Picture*, reportajul ei de pe platourile de filmare de la *Semnul roșu al curajului*; cu tăieturile sale rapide, salturile temporale înainte și înapoi, romanul semăna și el cu un film, iar când l-am citit, m-am întrebat ce s-ar fi întâmplat dacă autoarea ar fi renunțat la disciplina ei strictă, liniară, de reportaj pur și ar fi tratat materialul ca pe unul de ficțiune – cartea ar fi avut de câștigat sau de pierdut? Am hotărât să fac o încercare, dacă avea să se ivească un subiect potrivit; *Porgy and Bess* și Rusia în toiul iernii mi s-au părut a fi subiectul potrivit.

The Muses Are Heard a avut parte de cronici excelente; chiar și publicațiile de regulă ostile mie s-au văzut constrânse s-o laude. Dar tot n-a fost remarcată în mod

¹ *Mai tare ca diavolul* – film în regia lui John Huston din 1953, cu Humphrey Bogart, Jennifer Jones, Gina Lollobrigida, Robert Morley și Peter Lorre în rolurile principale (n. red.).

² Spectacol de operă din 1935, pe muzica lui George Gershwin (n. red.).

special, iar vânzările s-au dovedit moderate. Cu toate acestea, cartea a fost un eveniment important pentru mine: am realizat, în timp ce o scriam, că s-ar putea să fi găsit soluția la ceea ce fusese întotdeauna marele meu impas creator.

De câțiva ani eram din ce în ce mai atras de jurnalism ca o formă de artă în sine. Și asta din două motive. În primul rând, eram de părere că, din anii 1920 încoace, nu apăruse nici o inovație reală în proză sau în literatură în general; în al doilea rând, jurnalismul ca artă era un teritoriu aproape virgin, pentru simplul motiv că foarte puțini scriitori se ocupaseră vreodată de jurnalismul narativ, iar când o făceau, acesta lua forma eseurilor de călătorie sau a autobiografiilor. *The Muses Are Heard* mi-a schimbat total modul de a vedea lucrurile: voiam să produc un roman jurnalistic, ceva la scară mare care să aibă credibilitatea faptelor, instantaneitatea filmului, profunzimea și libertatea prozei și precizia poeziei.

Abia în 1959, un soi de instinct misterios m-a călăuzit spre subiect – un caz obscur de crimă într-un colț izolat din Kansas – și abia în 1966 am reușit să public rezultatul: *Cu sânge rece*.

Într-o povestire de Henry James, cred că *The Middle Years*, personajul său, un scriitor aflat în pragul maturității, se lamentează: „Trăim în întuneric, facem ce putem, restul e nebunia artei.“ Sau ceva de genul ăsta. În orice caz, domnul James pune punctul pe *i* aici; ne spune adevărul. Și întunericul cel mai întunecat, nebunia cea mai nebună, e acest neîncetat joc cu focul. Scriitorii, cel puțin cei care riscă într-adevăr, care sunt dispuși s-o încaseze și să-și frângă gâtul, au multe în comun cu o altă specie de singuratici – tipii care-și câștigă traiul jucând biliard și cărți.

Mulți m-au crezut nebun pentru că mi-am petrecut șase ani cutreierând câmpiile din Kansas; alții au respins întregul meu concept de „roman de nonficțiune“, pe care l-au declarat nedemn de un scriitor „serios“; Norman Mailer l-a descris ca fiind „un eșec al imaginației“ – ceea ce vrea să însemne, presupun, că un romancier ar trebui să scrie mai degrabă despre ceva imaginar decât despre ceva real.

Da, a fost exact ca un joc de pocher cu miză mare; timp de șase ani chinuitori n-am știut dacă am sau nu o carte. Am trăit atunci veri lungi și ierni înghețate, dar am continuat pur și simplu să împart cărțile, să-mi joc mâna cât puteam de bine. Apoi s-a dovedit că *aveam* o carte. Mai mulți critici s-au plâns că „romanul de nonficțiune“ era o găselniță de exprimare, o farsă, și că nu exista nimic original sau nou în ceea ce făcusem. Dar au fost și oameni care gândeau altfel, alți scriitori care au realizat valoarea experimentului meu și care s-au grăbit să-l pună la lucru în folos propriu – cel mai grăbit fiind tot Norman Mailer, care a făcut o grămadă de bani și a câștigat multe premii scriind romane de nonficțiune (*The Armies of the Night*¹, *Of a Fire on the Moon*, *The Executioner's Song*²), deși întotdeauna a avut mare grijă să nu le numească „romane de nonficțiune“. N-are importanță; e un scriitor bun și un băiat de milioane și mă bucur că i-am putut fi de folos, oricât de puțin.

Zigzagul reputației mele de scriitor a atins o culme sănătoasă și l-am lăsat să se odihnească acolo înainte să intru în cel de-al patrulea și probabil ultimul meu ciclu.

¹ *Armatele nopții* (1968) – roman distins cu Premiul Pulitzer și National Book Award (n. red.).

² *Cântecul călăului* (1979) – roman distins cu Premiul Pulitzer (n. red.).

Timp de patru ani, cam din 1968 până în 1972, mi-am dedicat cea mai mare parte a timpului lecturării, selecțării, rescrierii și indexării scrisorilor mele și ale altora, jurnalelor și caietelor mele de însemnări (care conțin sute de scene și conversații relatate în detaliu) din perioada 1943-1965. Intenționez să folosesc mare parte din acest material pentru o carte pe care o plănuiesc de multă vreme: o variație pe tema romanului de nonficțiune. I-am dat titlul *Answered Prayers*¹, aluzie la un citat din Sfânta Tereza care spune așa: „Rugăciunile împlinite pricinuesc mai multe lacrimi decât cele neîmplinite.“ Am început să lucrez la această carte în 1972, scriind mai întâi ultimul capitol (întotdeauna ajută să știi încotro te îndrepti). Apoi am scris primul capitol, „Monștri neprihăniți“. Apoi pe al cincilea, „O gravă insultă pentru creier“. Apoi pe al șaptelea, „La Côte Basque“. Am continuat astfel, scriind diferite capitole într-o ordine arbitrară. Mi-am permis să fac asta doar pentru că intriga – sau mai bine zis intrigile – era adevărată și toate personajele erau reale: nu-mi venea greu să le țin minte, pentru că nu inventasem nimic. Și totuși, *Answered Prayers* nu e conceput ca un banal *roman à clef*, un gen în care adevărul poartă masca ficțiunii. Intențiile mele sunt exact pe dos: să îndepărtez măștile, nu să le fabric.

În 1975 și 1976 am publicat patru capitole din carte în revista *Esquire*. Asta a stârnit furie în anumite cercuri, unde s-a considerat că trădam confidențe, că nedreptățeam prieteni și/sau dușmani. N-am de gând să discut pe

¹ *Rugăciuni împlinite* – roman neterminat, publicat postum în 1987 (n. red.).

tema asta; e o chestiune de uzanțe sociale, nu de merit artistic. Voi spune doar că scriitorul nu are la dispoziție alt material decât cel pe care l-a adunat ca rezultat al propriilor strădanii și observații și că nu i se poate refuza dreptul de a-l folosi. Poate fi criticat, dar nu refuzat.

Am încetat totuși să lucrez la *Answered Prayers* în septembrie 1977, fără nici o legătură cu vreo reacție publică la capitolele deja apărute. Blocajul s-a produs din cauza unor necazuri mult mai grave: suferisem în același timp o criză creatoare și una personală. Cum cea din urmă n-a fost legată deloc sau aproape deloc de prima, nu-i nevoie să mă opresc decât asupra haosului creator.

Acum mă bucur că s-a întâmplat așa, oricât ar fi fost de chinuitor; până la urmă, mi-a afectat întreaga perspectivă asupra scrisului, atitudinea față de artă și viață și echilibrul dintre cele două, precum și înțelegerea diferenței dintre ceea ce e adevărat și ceea ce e *într-adevăr* adevărat.

Pentru început, cred că majoritatea scriitorilor, chiar și cei mai buni, supralicitează. Eu prefer să sublicitez. Simplu, clar ca un pârau de munte. Dar simțeam că scrisul meu devenise prea stufos, că aveam nevoie de trei pagini ca să ajung la efecte la care ar fi trebuit să ajung într-un singur paragraf. Am citit și recitat tot ceea ce scrisesem pentru *Answered Prayers* și am început să am îndoieli – legate nu de material sau de abordarea mea, ci chiar de textura scriiturii în sine. Am recitat *Cu sânge rece* și am avut aceeași reacție: existau prea multe locuri în care nu scrisesem cât de bine aș fi putut, în care nu dădusem tot ce se putea. Încet, dar din ce în ce mai speriat, am citit fiecare cuvânt pe care-l publicasem vreodată și am ajuns la concluzia că niciodată, nici măcar o dată în

toată cariera mea de scriitor, nu detonasem pe de-a-ntregul toată energia și toate emoțiile estetice de care dispunea materialul. Chiar și atunci când era bine, îmi dădeam seama că nu lucram niciodată cu mai mult de jumătate, uneori doar cu o treime din capacitățile pe care le aveam la dispoziție. De ce?

Răspunsul, care mi s-a revelat după luni de reflecție, a fost simplu, dar nu prea mulțumitor. Categoriec, n-a avut darul de a-mi ușura depresia; de fapt, mi-a adâncit-o. Căci răspunsul crea o problemă aparent irezolvabilă și, dacă nu reușeam s-o rezolv, atunci mai bine mă lăsam de scris. Iată care era problema: cum poate un scriitor să combine armonios într-o singură formă – să zicem povestirea – tot ceea ce știe despre toate celelalte forme literare? Pentru că de aceea opera mea era adesea insuficient iluminată; nu duceam lipsă de voltaj, dar pentru că mă limitam la tehnicile formei în care se întâmpla să lucrez, nu foloseam tot ceea ce știam despre scris – tot ceea ce învățasem din scenarii de filme, piese de teatru, reportaje, poezie, povestiri, nuvele, roman. Un scriitor ar trebui să aibă la dispoziție pe aceeași paletă toate culorile și aptitudinile ca să le poată amesteca (și, la momentul potrivit, să le poată aplica simultan). Dar cum?

M-am întors la *Answered Prayers*. Am eliminat un capitol și am rescris două. Era un progres, asta categoriec. Dar adevărul e că a trebuit să mă întorc la grădiniță. Și uite așa – iar mă lansasem într-unul dintre acele pariuri crunte! Dar eram încântat; mă simțeam încălzit de un soare invizibil. Totuși primele mele experimente au fost stângace. Chiar mă simțeam ca un copil cu o cutie de creioane colorate în mână.

Din punct de vedere tehnic, cea mai mare dificultate cu care m-am confruntat când am scris *Cu sânge rece* a fost să mă dau pe mine cu totul la o parte. În mod normal, reporterul trebuie să se folosească pe sine ca personaj, ca martor ocular pentru a rămâne credibil. Dar eu am considerat că era esențial pentru tonul aparent detașat al acelei cărți ca autorul să fie absent. De fapt, în toate reportajele mele am încercat să rămân cât mai invizibil cu putință.

Apoi însă m-am plasat în prim-plan și am reconstituit într-o manieră austeră, minimalistă, conversații banale cu oameni obișnuiți: administratorul clădirii în care locuiesc, un maseur de la sala de sport, un fost coleg de școală, dentistul meu. După ce am scris sute de pagini la modul ăsta simplist, mi-am dezvoltat în cele din urmă un stil. Găsisem un cadru în care puteam asimila tot ceea ce știam despre scris.

Mai târziu, folosind o versiune modificată a acestei tehnici, am scris un roman de nonficțiune scurt (*Cioplitorul de sicrie*) și câteva povestiri. Rezultatul e acest volum: *Muzică pentru cameleoni*.

Și cum au afectat toate acestea cealaltă scriere la care lucram, *Answered Prayers*? Mai mult decât considerabil. Între timp, sunt aici, singur în nebunia mea întunecată, doar eu și pachetul meu de cărți – și, bineînțeles, biciul pe care mi l-a dat Dumnezeu.

Truman Capote, 1979

I

MUZICĂ PENTRU CAMELEONI

Muzică pentru cameleoni

E înaltă și zveltă, cam la vreo șaptezeci de ani, cu părul argintiu, cochetă, nici neagră și nici albă, cu o piele de un auriu pal, ca romul. E o aristocrată din Martinica și locuiește în Fort-de-France, dar are un apartament și la Paris. Stăm pe terasa locuinței ei, o casă aerisită, elegantă, care pare construită din dantelării de lemn; îmi amintește de unele case vechi din New Orleans. Bem ceai de mentă cu gheață, ușor înviorat cu absint.

Trei cameleoni verzi se aleargă între ei pe terasă; unul se oprește la picioarele lui Madame, fluturându-și limba bifurcată, iar ea comentează:

— Cameleonii ăștia. Niște ființe cu adevărat excepționale. Cum își schimbă ei culorile. Roșu. Galben. Verde-lămâie. Roz. Levănțică. Și știai că sunt mari amatori de muzică? Mă privește cu ochii ei frumoși, negri. Nu mă crezi?

În cursul după-amiezii îmi povestise multe lucruri ciudate. Cum grădina ei se umplea noaptea de fluturi de noapte giganți. Că șoferul ei, un personaj demn care mă adusese la ea acasă într-un Mercedes verde-închis, își otrăvise soția și evadase de pe Insula Diavolului. Și descrisese un sat aflat sus, în munții din nord, locuit exclusiv de albinoși:

— Niște omuleți mărunți, albi ca creta, cu ochii rozalii. Din când în când mai apare câte unul și pe străzile din Fort-de-France.

— Da, sigur că vă cred.

Ea își înclină capul argintiu.

— Nu, nu mă crezi. Dar o să ți-o dovedesc.

După asta, trece lunecând în răcorosul ei salon carai-bian, o cameră umbroasă, cu ventilatoare care se rotesc progresiv în tavan, și se așază la un pian bine acordat. Eu am rămas încă pe terasă, dar pot s-o studiez pe femeia asta șic, în vârstă, produsul mai multor rase. Ea se apucă să cânte o sonată de Mozart.

În cele din urmă, cameleonii au început să se adune: vreo zece, apoi încă pe-atâția, majoritatea verzi, unii stacojii sau de culoarea levănțicii. Au dat buzna pe terasă și au năvălit în salon, un public sensibil, absorbit de muzica pianului. Apoi muzica încetează, pentru că brusc gazda mea s-a ridicat și a bătut din picior, iar cameleonii s-au împrăștiat ca scânteile unei explozii stelare.

Acum și-a îndreptat privirea asupra mea.

— *Et maintenant? C'est vrai?*¹

— Într-adevăr. Dar pare așa de ciudat.

Ea zâmbește.

— *Alors.* Întreaga insulă se scaldă în ciudățenie. Chiar casa asta e bântuită. Multe stafii își fac veacul aici. Și nu pe întuneric. Unele apar în lumina limpede a zilei, neobrăzate din cale-afară. Impertinente.

— Asta se întâmplă frecvent și în Haiti. Acolo stafiile locului se plimbă adesea nestingherite în plină zi. Odată

¹ Și acum? E adevărat? (în fr., în orig.)

am văzut o ceată de stafii care lucrau pe un câmp de lângă Petionville. Curățau de gănganii arborii-de-cafea.

Ea acceptă asta ca pe o realitate și continuă:

— *Oui. Oui.* Haitienii își pun morții la muncă. Sunt celebri pentru asta. Noi îi lăsăm pe ai noștri cu durerile lor. Și cu șotiile lor. Niște neciopliți, haitienii ăștia. Niște creoli. Și acolo nu se poate face baie, au așa niște rechini fioroși. Și țânțarii lor: ce mari și ce îndrăzneți sunt! Noi n-avem țânțari aici, în Martinica. Deloc.

— Am observat; m-am și mirat de asta.

— Și noi la fel. Martinica e singura insulă din Caraibe care nu e năpăstuită de țânțari și nimeni nu poate explica de ce.

— Poate că-i mănâncă fluturii de noapte pe toți.

Râde.

— Sau stafiile.

— Nu. Cred că stafiile preferă fluturii.

— Da, probabil că fluturii sunt o hrană mai potrivită pentru stafii. Dacă-ș fi o stafie înfometată, aș mânca orice altceva, numai țânțari nu. Mai dorești niște gheață? Absint?

— Absint. Asta-i ceva ce la noi acasă nu se găsește. Nici măcar în New Orleans.

— Bunica mea din partea tatei era din New Orleans.

— Și a mea.

Toarnă absint dintr-o carafă uluitoare, de culoarea smaraldului.

— Atunci poate că suntem rude. O cheama Dufont pe numele de fată. Alouette Dufont.

— *Alouette*¹? Serios? Foarte frumos. Cunosc două familii Dufont în New Orleans, dar nu sunt rudă cu nici una dintre ele.

¹ În limba franceză, *alouette* înseamnă ciocârlie.

— Păcat. Ar fi fost amuzant să-ți spun „vere”. *Alors*. Claudine Paulot mi-a spus că e prima ta vizită în Martinica.

— Claudine Paulot?

— Claudine și Jacques Paulot. I-ai cunoscut nu demult, la dineul guvernatorului.

Îmi amintesc: el era un bărbat înalt, chipeș, președintele Curții de Apel pentru Martinica și Guyana Franceză, care include Insula Diavolului.

— Soții Paulot. Da. Au opt copii. El e un mare susținător al pedepsei capitale.

— Pari amator de călătorii, deci cum se face că n-ai venit mai devreme în vizită pe la noi?

— În Martinica? Ei bine, am avut o oarecare rezervă. Un bun prieten a fost omorât aici.

Minunații ochi ai lui Madame devin o idee mai puțin prietenoși decât până acum. Declară fără grabă:

— Crimele sunt o raritate aici. Nu suntem oameni violenți. Serioși, da, dar nu violenți.

— Serioși. Da. În restaurante, pe străzi, chiar și la plajă, oamenii au expresii așa de severe. Par atât de preocupați. Ca rușii.

— Nu trebuie să uităm că sclavia a fost abolită aici abia în 1848.

Nu pricep legătura, dar nu cer lămuriri, pentru că ea spune deja:

— În plus, în Martinica e *très cher*¹. O bucată de săpun pe care o cumperi la Paris cu cinci franci costă dublu aici. Totul costă de două ori mai mult decât ar trebui, pentru

¹ Foarte scump (în fr., în orig.).

că totul trebuie importat. Dacă agitatorii ăștia își ating scopul și Martinica devine independentă față de Franța, se termină totul. Martinica n-ar putea exista fără susținerea Franței. Am fi terminați, pur și simplu. *Alors*, unii dintre noi avem expresii serioase. Totuși, la modul general, ți se pare un popor atrăgător?

— Femeile. Am văzut femei extraordinar de frumoase. Zvelte, suave, cu o ținută atât de semeață; cu osatură fină ca a pisicilor. În plus, au și un fel de agresivitate ispititoare.

— Țsta-i sângele senegalez. Avem mulți senegalezi pe-aici. Dar bărbații – nu ți se par la fel de atrăgători?

— Nu.

— Îți dau dreptate. Bărbații nu sunt atrăgători, în comparație cu femeile noastre, par irelevanți, lipsiți de caracter: *vin ordinaire*. Înțelegi dumneata, Martinica e o societate matriarhală; în astfel de cazuri, cum se întâmplă, de pildă, în India, bărbații sunt întotdeauna cantitate neglijabilă. Văd că te uiți la oglinda mea neagră.

Așa e. Ochii mei o măsoară tulburăți – sunt atrași de ea împotriva voinței mele, așa cum sunt uneori atrași de pâlpăirile prostești ale unui televizor dereglat. Are același fel de putere frivolă. De aceea o s-o descriu exagerat, în maniera acelor romancieri francezi „avangardiști“ care, după ce au ales să se lepede de firul narativ, personaje și structură, se limitează la paragrafe lungi de-o pagină ce prezintă în detaliu contururile unui singur obiect, mecanica unei mișcări izolate: un perete, un perete alb pe care rățăcește o muscă. Deci: obiectul din salonul lui Madame e o oglindă neagră. E înaltă de optsprezece centimetri și lată de cincisprezece. E încadrată de o husă de

piele neagră uzată, în formă de carte. Într-adevăr, husa stă deschisă pe o masă, ca și cum ar fi o ediție de lux a cărei menire e să fie luată și răsfoită; dar nu e nimic de citit sau de văzut acolo – în afară de misterul propriei imagini proiectate de suprafața oglinzii negre înaintea să se retragă în adâncurile sale fără fund, pe coridoarele ei de întuneric.

— I-a aparținut, mă lămurește ea, lui Gauguin. Știi, desigur, că el a trăit și a pictat aici înainte să se stabilească printre polinezieni. Asta a fost oglinda lui neagră. Erau artefacte destul de răspândite printre artiștii secolului trecut. Și Van Gogh avea una. Ca și Renoir.

— Nu prea înțeleg. Ce făceau cu ele?

— Își odihneau vederea. Își reîmprospătau reacția la culoare, la variațiile de nuanță. După o ședință de lucru, ochii le oboseau și se relaxau uitându-se în oglinzile astea negre. Exact așa cum, la un ospăț plin de feluri sofisticate, gurmanzii își înviesc papilele gustative cu un *sorbet de citron*¹. Ridică de pe masă micul volum cu oglinda încastreată și mi-l întinde.

— Eu o folosesc adesea când îmi simt ochii oboșiți de prea mult soare. E calmantă.

Calmantă, dar și tulburătoare. Cu cât privești mai mult în ea, negrul încetează a fi negru, devenind un albastru-argintiu bizar, o poartă către viziuni tainice; la fel ca Alice, mă simt în pragul unei călătorii în țara din oglindă, o călătorie în fața căreia șovăi.

Aud de la distanță vocea ei – răgușită, senină, rafinată:

— Deci ai avut un prieten care a fost omorât aici?

— Da.

— Un american?

¹ Șerbet de lămâie (în fr., în orig.).

— Da. Era un tip foarte talentat. Un muzician. Compozitor.

— Oh, țin minte – tipul care scria operă! Evreu. Avea mustață.

— Îl chema Marc Blitzstein.

— Dar asta a fost cu mult timp în urmă. Pe puțin cincisprezece ani. Poate mai mulți. Înțeleg că stai la hotelul cel nou. La Bataille. Cum ți se pare?

— Foarte plăcut. Puțin dat peste cap pentru că tocmai se deschide un cazinou. Pe tipul care conduce cazinoul îl cheamă Shelley Keats. La început am crezut că e o glumă, dar întâmplător chiar așa-l cheamă.

— Marcel Proust lucrează la Le Foulard, restaurantul acela micuț și bun cu fructe de mare din Schoelcher, să-tucul pescăresc. Marcel e chelner. Te-au dezamăgit restaurantele noastre?

— Da și nu. Sunt cele mai bune din Caraibe, dar sunt prea scumpe.

— *Alors*. După cum spuneam, totul e importat. Noi nici măcar legumele nu ni le cultivăm. Localnicii sunt prea apatici.

O pasăre colibri pătrunde pe terasă și se leagănă nepăsătoare în aer.

— Dar avem fructe de mare excepționale.

— Da și nu. În viața mea n-am văzut homari atât de mari. Balene, nu alta; creaturi preistorice. Am comandat unul, dar era la fel de fad ca creta și așa de tare, că mi-am pierdut o plombă în el. Cum sunt și fructele din California: arată splendid, dar n-au pic de aromă.

Ea zâmbește, nemulțumită:

— Ei bine, îmi cer scuze.