

100

CAPODOPERE ALE
ROMANULUI ROMÂNESC

Colecție inițiată și coordonată de Ion Marinescu Coperta colecției și grafica: Done Stan

2

NICOLAE MANOLESCU

Arca lui Noe

ESEU DESPRE ROMANUL ROMÂNESC

EDITURA 1001 GRAMAR București, 1998

Două feluri de public au dat cele două ordine ale romanului, ordinea masculină și ordinea feminină, doricul și ionicul său.

ALBERT THIBAUDET

Lector: *Silvia Munteanu*

Procesare computerizată: *Ruxandra Munteanu*

ISBN 973-591-042-x'

DORICUL, IONICUL ȘI CORINTICUL

Nu sunt un cititor de romane. În ordinea preferințelor mele de lectură, romanul a ocupat mult timp unul din ultimele locuri, lăsând în urmă poate doar cărțile de călătorie și pe cele de aventuri. Și totuși *Arca lui Noe* este un lung eseu despre roman; contradicție numai aparentă, pe care aș lămuri-o spunând deocamdată că un critic nu scrie de obicei despre ce i-ar plăcea să scrie. Plăcerea constituie pentru el un criteriu secundar, și nu hedonismul se află la originea actului critic, ci o anumită necesitate a spiritului care substituie dorinței un sentiment de obligație. Așa cum moralistul (bine se știe) nu este neapărat un iubitor al moralei, nici criticul nu-și găsește justificarea psihologică în iubirea de literatură, ci, mai degrabă, într-un interes complex, care o face uneori posibilă, fără însă a o presupune totdeauna în punctul de pornire. Un autor, o operă, un gen sau o epocă literară constituie în primul rând pentru critic o *problemă*: o dificultate de învins. Nu numai poetul, cum spune Valery, dar și criticul este "un martir al rezistenței față de ceea ce se face ușor". Și nu caută cu orice preț o soluție; se confruntă adesea cu lipsa ei. Soluțiile lesnicioase îl lasă indiferent; insolubilul, iată visul.

Romanul a fost de la început în ochii mei insolubilul însuși. Despre nici un gen literar nu s-a discutat, în ultima sută de ani, mai mult; și nici unul nu s-a dovedit la fel de capabil să suporte - fără să se destrame - atâtea interpretări contradictorii, sau chiar paradoxale. Și nu numai când a fost vorba de a-l defini: în literatură definițiile sfârșesc aproape totdeauna în paradox; dar chiar și când a fost vorba de a-i

aproxima natura, mijloacele și scopul. Nu există consens în nici o privință. Nici măcar în privința datei de naștere, care e probabil mai controversată decât a oricărei specii sau gen. Pentru unii, *Iliada* sau *Eneida* sunt romanele celor vechi; pentru alții, întâiul roman sunt abia *Ies chansons de geste*; pentru o a treia categorie, ar fi fără sens să numim romane prozele anterioare secolului XVIII; în sfârșit, sunt destui care încep romanul cu Balzac. Thibaudet (*Cititorul de romane*) consideră că genul, cel puțin în Franța, s-a dezvoltat din marele trunchi epic al cărților de aventură, pe de o parte, și al celor din ciclul breton, romane de curte, pe de alta. În pragul epocii moderne, Gasset (*Prima meditație despre Don Quijote*) afirmă dimpotrivă: "Romanul este contrariul genului epic", adică al epopeii, în aceasta din urmă intrând și scrierile Europei de mijloc invocate de către criticul francez. În *Teoria romanului*, Lukács preia de la Hegel o idee asemănătoare. Prin intermediul romanului (se susține uneori, în altă ordine de idei), își fac loc în literatură viața obișnuită, omul comun, cotidianul; romanul (se susține la fel de des) oferă cititorului - de ieri și de azi - o "mitologie", este adică o formă populară a imaginației. Ceea ce e curios și greu de elucidat teoretic este că toate aceste constatări se pot, în egală măsură, documenta pe baza romanelor existente. Teoria romanului conține câteva contradicții în înseși

premisele ei; a le înlătura înseamnă a spulbera genul ca atare; a le accepta echivalează cu a face imposibilă o explicație coerentă. Iar dacă, după toate acestea, luăm în considerare și evoluția istorică a genului, dificultățile sporesc considerabil. Rezultatul este că fiecare critic sau teoretician pare a opera cu o noțiune proprie de roman, și oarecum improvizată; în orice caz, adaptată romanelor asupra cărora se aplică în mod obișnuit. Concluziile lui Wayne C. Booth (*Retorica romanului*) diferă de ale lui Thibaudet (*Reflecții asupra romanului*) - luând două exemple la întâmplare - atât fiindcă între ei e o diferență de vârstă (și de cultură) de cincizeci de ani, cât și fiindcă unul citește în primul rând romane franțuzești, iar altul, în primul rând romane englezești.

Ar fi oare mai firesc, în aceste condiții, să renunțăm cu totul la a vorbi despre roman în general, mulțumindu-ne cu romanele de care dispunem? Începând cu Thibaudet și sfârșind cu nu știu care critic actual, puțini au renunțat, în ultima jumătate de secol, la a fixa romanele

în solul unei teorii despre roman. Critica redusă la descriere nu valorează mare lucru. Ea își regăsește interesul numai când generalizează spontan sau metodic. Empiria pură nu ne ajută nici măcar să analizăm bine producția de cărți existente la un moment dat. Și dacă n-am descoperit încă, în domeniul nostru, legea conform căreia indivizii se reunesc în specii, știm totuși că speciile trebuie să existe. Operația cea mai legitimă a criticii (de îndată ce depășește simplele considerații de valoare) constă în a reduce multiplul fenomenal la un model. Trăiește mai puțin din analize și descrieri de "evenimente" decât din compararea lor (fie și nesistematică), din încercarea de a le descoperi un numitor comun. Istoria (afirmă specialiștii) nu se mai construiește pe planul evenimentelor, nici fizica pe acela al datelor furnizate de simțuri. Critica modernă urmează exemplul științelor moderne, deși nu este ea însăși o știință. Un antropolog contemporan scrie: "Ansamblul obiceiurilor unui popor este totdeauna marcat de un stil; ele formează sisteme. Sunt convins că numărul acestor sisteme este limitat și că societățile omenești, ca și indivizii, în jocurile, visurile și delirurile lor, nu creează niciodată în chip absolut, ci aleg anumite combinații dintr-un repertoriu ideal, care poate fi reconstituit." Nici romancierii nu creează în chip absolut. Au și ei un fel de repertoriu ideal de combinații, din care aleg, după împrejurări, și pe care l-am putea numi domeniul romanescului. Dacă am reuși să aflăm granițele acestui domeniu, am fi în posesia unui instrument minunat (și periculos) de a pătrunde în tainele imaginației romancierilor sau, mai exact, ale fanteziei lor tehnice. Să fie în aceste condiții scopul criticii cu desăvârșire altul decât al științelor moderne, care constă în "a construi un model, în a-i studia în laborator proprietățile și reacțiile, pentru a aplica apoi diversele observații la interpretarea faptelor empirice și care pot fi foarte departe de previziuni!" (Claude Levi-Strauss, *Tropice triste*). Chiar dacă analogia mea poate părea, și este până la un punct, forțată, căci intuiția și inducția joacă (și vor juca totdeauna) în critică un rol mai important decât în chimie sau biologie, ne putem închipui totuși un model al romanului, care să nu fie rezultatul adunării, oricât de meticuloase sau de exhaustive, a faptelor, ci o ipoteză intuitivă introdusă în ansamblul de opere, o *teoria* în sensul grecesc. Putem citi toate romanele lumii, fără să știm că aparțin romanului; critica romanelor, ea, începe de la

9

aproxima natura, mijloacele și scopul. Nu există consens în nici o privință. Nici măcar în privința datei de naștere, care e probabil mai controversată decât a oricărei specii sau gen. Pentru unii, *Iliada* sau *Eneida* sunt romanele celor vechi; pentru alții, întâiul roman sunt abia *Les chansons de geste*; pentru o a treia categorie, ar fi fără sens să numim romane prozele anterioare secolului XVIII; în sfârșit, sunt destui care încep romanul cu Balzac. Thibaudet (*Cititorul de romane*) consideră că genul, cel puțin în Franța, s-a dezvoltat din marele trunchi epic al cărților de aventură, pe de o parte, și al celor din ciclul breton, romane de curte, pe de alta. În pragul epocii moderne, Gasset (*Prima meditație despre Don Quijote*) afirmă dimpotrivă: "Romanul este con- trariul genului epic", adică al epopeii, în aceasta din urmă intrând și scrierile Europei de mijloc invocate de către criticul francez. În *Teoria romanului*, Lukács preia de la Hegel o idee asemănătoare. Prin intermediul romanului (se susține uneori, în altă ordine de idei), își fac loc în literatură viața obișnuită, omul comun, cotidianul; romanul (se susține la fel de des) oferă cititorului - de ieri și de azi - o "mitologie", este adică o formă populară a imaginației. Ceea ce e curios și greu de elucidat teoretic este că toate aceste constatări se pot, în egală măsură, documenta pe baza romanelor existente. Teoria romanului conține câteva contradicții în înseși premisele ei; a le înlătura înseamnă a spulbera genul ca atare; a le accepta echivalează cu a face imposibilă o explicație coerentă. Iar dacă, după toate acestea, luăm în considerare și evoluția istorică a genului, dificultățile sporesc considerabil. Rezultatul este că fiecare critic sau teoretician pare a opera cu o noțiune proprie de roman, și oarecum improvizată; în orice caz, adaptată romanelor asupra cărora

se aplică în mod obișnuit. Concluziile lui Wayne C. Booth (*Retorica romanului*) diferă de ale lui Thibaudet (*Reflecții asupra romanului*) - luând două exemple la întâmplare - atât fiindcă între ei e o diferență de vârstă (și de cultură) de cincizeci de ani, cât și fiindcă unul citește în primul rând romane franțuzești, iar altul, în primul rând romane englezești.

Ar fi oare mai firesc, în aceste condiții, să renunțăm cu totul la a vorbi despre roman în general, mulțumindu-ne cu romanele de care dispunem? Începând cu Thibaudet și sfârșind cu nu știu care critic actual, puțini au renunțat, în ultima jumătate de secol, la a fixa romanele o în solul unei teorii despre roman. Critica redusă la descriere nu valorează mare lucru. Ea își regăsește interesul numai când generalizează spontan sau metodic. Empiria pură nu ne ajută nici măcar să analizăm bine producția de cărți existente la un moment dat. Și dacă n-am descoperit încă, în domeniul nostru, legea conform căreia indivizii se reunesc în specii, știm totuși că speciile trebuie să existe. Operația cea mai legitimă a criticii (de îndată ce depășește simplele considerații de valoare) constă în a reduce multiplul fenomenal la un model. Trăiește mai puțin din analize și descrieri de "evenimente" decât din compararea lor (fie și nesistematică), din încercarea de a le descoperi un numitor comun. Istoria (afirmă specialiștii) nu se mai construiește pe planul evenimentelor, nici fizica pe acela al datelor furnizate de simțuri. Critica modernă urmează exemplul științelor moderne, deși nu este ea însăși o știință. Un antropolog contemporan scrie: "Ansamblul obiceiurilor unui popor este totdeauna marcat de un stil; ele formează sisteme. Sunt convins că numărul acestor sisteme este limitat și că societățile omenești, ca și indivizii, în jocurile, visurile și delirurile lor, nu creează niciodată în chip absolut, ci aleg anumite combinații dintr-un repertoriu ideal, care poate fi reconstituit." Nici romancierii nu creează în chip absolut. Au și ei un fel de repertoriu ideal de combinații, din care aleg, după împrejurări, și pe care l-am putea numi domeniul romanescului. Dacă am reuși să aflăm granițele acestui domeniu, am fi în posesia unui instrument minunat (și periculos) de a pătrunde în tainele imaginației romancierilor sau, mai exact, ale fanteziei lor tehnice. Să fie în aceste condiții scopul criticii cu desăvârșire altul decât al științelor moderne, care constă în "a construi un model, în a-i studia în laborator proprietățile și reacțiile, pentru a aplica apoi diversele observații la interpretarea faptelor empirice și care pot fi foarte departe de previziuni!" (Claude Levi-Strauss, *Tropice triste*). Chiar dacă analogia mea poate părea, și este până la un punct, forțată, căci intuiția și inducția joacă (și vor juca totdeauna) în critică un rol mai important decât în chimie sau biologie, ne putem închipui totuși un model al romanului, care să nu fie rezultatul adunării, oricât de meticuloase sau de exhaustive, a faptelor, ci o ipoteză intuitivă introdusă în ansamblul de opere, o *teoria* în sensul grecesc. Putem citi toate romanele lumii, fără să știm că aparțin romanului; critica romanelor, ea, începe de la

9

un model al romanului. Între cititor și critic este deosebirea dintre un amator de ierbare și un botanist. Primul colecționează plante, în speranța obscură și rareori împlinită, de a descoperi o lege a vieții vegetale; al doilea vede în varietatea ierbarului doar mijlocul de a verifica legea de la care a pornit, adică o concepție asupra naturii. Trebuie să răsturnăm vechiul raport: nu colecția romanelor face Romanul, ci Romanul creează, abia, condițiile de existență ale colecției. În absența romanului (a modelului cu acest nume), nu există romane (opere cu acest nume), ci doar cărți pe care, în naivitatea lui, cititorul le ia drept romane, așa cum Petrușka din *Suflete moarte*, citind tot ce-i cade în mână, crede că citește literatură. *Cititorul de romane* al lui Thibaudet presupune *Reflecțiile asupra romanului* ale aceluiași. Singularul noțiunii de Roman distinge pe critic de cititor. În *Arca lui Noe*, veți căuta zadarnic pe *cititorul de romane*; s-ar putea să găsiți, cu oarecare bunăvoință pentru strădania autorului, un *critic al Romanului*.

Sistem, model, acestea și altele pot fi cu greu imaginate în stadiul pur inductiv al criticii, care este încă, după părerea lui Northrop Frye (*Anatomia criticii*), acela al unei "științe primitive". Poate visa disciplina noastră la mai mult? A cădea în reverii scientiste e o greșeală la fel de mare cu a nega criticii absolut orice posibilitate sistematică. Frye ne previne că această din urmă greșeală se explică prin interpretarea criticii ca literatură pur și simplu. Critica fiind o artă și nu o știință, ea poate și trebuie să fie totuși distinsă de literatură, al cărui "studiu sistematic" este. Și dacă sistemul literaturii, inventat de critică, nu va fi niciodată, nici pe departe, la fel de riguros (și mai ales de previzibil) ca acela mendeleevian al elementelor, aceasta nu înseamnă decât că - nimic mai mult - critica nu va fi niciodată o chimie. Însă o anumită ordine și coerență specifică nu-i sunt cu desăvârșire interzise.

Ordinea trebuie făcută înainte de orice în limbaj. Cum nu stă în intenția mea să propun în această introducere o teorie a literaturii sau a criticii, îmi voi limita observațiile la roman și la critica

romanului. Oricine a răsfoit câteva studii despre roman și-a putut face o idee de diversitatea, adesea contradictorie, a terminologiei folosite. Se remarcă în general două tendințe: una pe care aș numi-o neglijentă, și alta, pe care aș numi-o pedantă. Critica neglijentă moștenește libertățile im-10 presionismului, limbajul lui boem, artistic, fermecător. Critica pedantă moștenește rigiditățile pozitivismului de la sfârșitul secolului trecut, limbajul lui scrobit, științific, rebarbativ. Iubind-o din instinct pe cea dintâi, îmi dau totuși seama că ea nu mai este ce a fost pe timpul lui E. Lovinescu și nici chiar al lui G. Călinescu. Continuu să cred că un critic adevărat e un scriitor, mânuind limba ca un artist. Dar nu pot ignora faptul că limba însăși s-a schimbat pe nesimțite, începând a pretinde alt fel de mână. Să spun deocamdată că și-a pierdut din nonșalanță, aspirând să devină cât mai exactă: și dacă exactitatea deplină (în definitiv, iluzorie) o lasă pedanților, este în schimb foarte interesată de proprietatea termenilor. Cred că acesta e cu adevărat un câștig și încă unul esențial. Pedanteria îmi displace, nu și suava rigoare a unui vocabular modern. Memoria îmi joacă feste când e să repet terminologia lui Greimas sau Todorov. O uit instantaneu, după ce le închid cărțile. Nu-l înțeleg nici pe Frye care, în cartea citată, sub cuvânt că ordonează limbajul criticii, făcându-l mai consecvent, folosește termenii în accepții uneori atât de departe de cele curente, sau atât de neprevăzute, încât are nevoie de un *Glosar*. Prefer totuși moderația anglo-saxonilor, a lui Booth bunăoară, care se mulțumesc cu câteva distincții, acolo unde termenii tind să se confunde în chip periculos, sau cu minime precizări, acolo unde e nevoie să realizăm un acord. Fiindcă nu de un limbaj în sine, de un limbaj de dragul limbajului, avem nevoie, ci de unul funcțional, adică eficient, și care, cât e cu putință, să rămână firesc. În *Experiment in Criticism*, T. S. Eliot pretindea încă din 1929 un studiu "logic și dialectic" al termenilor folosiți în critică și era destul de categoric în privința labilității unora: "In literary criticism we are constantly using terms which we cannot define, and defining other things by them. We are constantly using which we cannot define, and defining other things by them. We are constantly using terms which have an intension and an extension which do not quite fit: theo-retically they ought to be made to fit; but if they cannot, then some other way must be found of dealing with them so that we may know at every moment what we mean". Astăzi Frye ironizează și mai sângeros incapacitatea de sistem a criticii: "In prezent, criticii nu dețin altceva decât o religie secretă, fără evanghelie, ei fiind inițiații care pot comunica sau se pot contrazice numai între dâșii". Dar oare evanghelia ce

11

ne lipsește am dobândit-o cu adevărat pe calea unui limbaj totalmente tehnic sau ne-am trezi dimpotrivă că cercul inițiaților s-ar restrânge și mai mult, până la a nu mai permite accesul nici măcar tuturor criticilor, divizând biserica de azi în numeroase capele perfect străine unele de altele? Când laudăm la un critic limbajul lui "tehnic", să punem cuvântul între ghilimele: căci critica nu va fi niciodată decât o "știință" (adică o știință între ghilimele). Respectivele semne grafice reprezintă indiciul umorului în biata noastră disciplină încăpută pe mâna atâtor oameni serioși. Toată ordinea pe care ne-o putem permite în materie de limbaj critic nu ajunge să suprimă ghilimelele. Începutul acesta de capitulare al artiștilor în fața pedanților nu e, desigur, străin de unele abuzuri ale celor dintâi, plătite, cum se vede, foarte scump. Criticii artiști au rămas de obicei surzi la apelurile mai savanților lor colegi în ce privește atât un limbaj tehnic riguros al disciplinei, cât și deprinderea de a privi noțiunile fundamentale în relația lor, adică pe latură sistematică. Frica artistului de rigoare în vocabular și de metodă în gândire a creat mari greutăți criticii și teoriei literare. Lui E. Lovinescu i se păreau complet inutile cercetările lui M. Drago-mirescu, iar G. Călinescu nu găsea nici un haz lui D. Caracostea. În mare măsură aveau dreptate. Ce poate fi mai nesărat decât *Știința literaturii sau Creativitatea eminesciană? Insa*. și una și alta constituiau încercări meritorii într-un domeniu lăsat cam de izbeliște de către criticii notorii ai vremii: acela teoretic. Terminologia prea complicată a lui M. Dragomirescu nu servea drept justificare pentru a abandona orice preocupare terminologică. Critica romanului n-a făcut multă vreme (uneori nu le face nici astăzi) distincții teoretice absolut necesare între noțiuni pentru care, fie a avut prea mulți termeni, și i s-au părut de prisos, fie n-a avut nici unul satisfăcător.

Iată un exemplu cu totul elementar pentru primul caz: confuzia *autorului* cu *naratorul* (s-ar zice că *cel care scrie* e sortit să fie mereu confundat cu altcineva: în epoca criticii istoriste și biografice, cu *cel care trăiește*; apoi, cu *cel care narează*). Al doilea cuvânt, mai recent decât primul în teoria literară, a fost (și mai este) întrebuițat, în locul celui dintâi, ca și cum înțelesul ar fi același. Confuzia termenilor reflectă însă una de gândire. Vladimir Streinu, într-un studiu despre *Adela* din al doilea volum de

Pagini de critică literară, scrie: "Doctorul 12

Emil Codrescu e însuși Ibrăileanu..." Și mai departe: "Emil Codrescu, dacă mai e cazul să-i zicem așa..." De ce să nu mai fie? Confuzia a-cesta atrage numaidecât o alta: "Adela este varianta narativă a cugetărilor din *Privind viața*". Dar Emil Codrescu nu e Ibrăileanu și nici romanul o variantă a unei culegeri de reflecții morale! Stăruința mea ar fi superfluă, dacă o întregă tradiție în interpretarea *Adelei* (teribil de persistentă) nu și-ar baza concluziile contestabile pe aceste premise false. Ideea că autorul și naratorul sunt tot una a condus pe comentatori la consecința logică după care Adela este zugrăvită direct de Ibrăileanu, în loc sa se remarce că ea este produsul viziunii subiective a doctorului Codrescu, adevăratul narator. Tânăra femeie nu există *decât în perspectiva* lui Codrescu, acesta fiind, în plus și naratorul sau povestitorul. Dar Codrescu, om delicat și fantast, o iubește și deci o idealizează. Se simte prea bătrân pentru ea. Uneori dă semne de gelozie. Tot ce știm despre Adela ne parvine prin această prismă. Se cade să admitem că Adela din roman e Adela lui Codrescu. Dar oare acest îndrăgostit platonice trebuie luat pe cuvânt, fără obiecție? Va fi fiind Adela exact femeia pe care o iubește el? Să ne închipuim o clipă că autorul (cel adevărat de data aceasta) ne-ar pune la dispoziție un teanc de scrisori ale soțului, repede abandonat, al Adelei (despre care nu știm mare lucru), în care am avea asupra tinerei femei și o altă perspectivă. Presupunerea e abuzivă, însă nu absurdă. Camil Petrescu va utiliza o asemenea dublă perspectivă în *Patul lui Procust*. Ce am gândi despre Emilia de acolo, dacă romanul s-ar fi limitat la scrisorile lui Ladima?

Critica americană a mers, în astfel de cazuri, până la a deosebi un narator *creditabil* de unul *necreditabil*. În romanul vechi toți naratorii sunt din prima categorie (sau, cel puțin, aceasta este intenția autorilor, pe care cititorii n-o pun în discuție). În romanul mai nou, din contra, cei mai mulți naratori sunt deliberat subminați, în autoritatea și cinstea lor, de către autori, care-și iau distanțe de ordin moral, filosofic, stilistic. Pe de altă parte, din clipa în care romancierii descoperă acest "joc" (această strategie complexă), ei îl folosesc și ca să-și inducă în eroare cititorii, puriându-le perspicacitatea la încercare. În astfel de împrejurări, ei își lipsesc cititorii de mijlocul de a distinge între autor și narator. Nu trebuie totuși să dezarmăm. Dacă în *Adela* confuzia se

13

datorează doar naivității criticii, alteori ea este, cum să zic, aproape scuzabilă. E cazul romanelor impersonale. Cine narează în *Ion* sau în *Madame Bovary*? *N-avem* nici un indiciu, material în cel dintâi și un indiciu cu totul nesemnificativ în al doilea (când naratorul "scapă" mărturisirea că a fost coleg de liceu cu Charles Bovary). Să admitem totuși, ca indispensabile, două premise: și anume că așa cum naratorul poate fi exhibit de autor, scos la iveală, "distanțat" de el, tot astfel poate fi și ținut secret; și că, în orice roman, trebuie să existe cineva care narează, indiferent de dorința autorului de a dezvălui persoana care îndeplinește acest rol (identificând-o cu un personaj, atribuindu-i o consistență) sau de a nu îngădui o identificare. Punând problema în acest fel, vom înțelege că naratorul este un procedeu retoric utilizat de autor și că acest procedeu diferă de la un tip de roman la altul. În epoca lui Fielding, Balzac sau Filimon, pare firesc ca autorul să încerce să ne convingă că el însuși, și nu altul, este cel care narează; la fel de firesc li se pare lui Flaubert sau Rebreanu să păstreze cea mai desăvârșită tăcere cu privire la narator. Renunțarea la acest procedeu se datorează, ulterior, tocmai faptului că el nu mai e simțit ca firesc: și atunci Henry James sau Proust atribuie narațiunea unor personaje. În literatură, nimic nu e în chip absolut natural. Ceea ce la un moment dat e considerat așa, devine în altă conjunctură artificial. Prezența sau absența naratorului, identificarea sau separarea lui de autor, investirea personajelor cu această sarcină, toate acestea sunt procedee retorice, artificii, strategii. Bardamu din *Călătorie la capătul nopții* e tot atât de puțin Celine pe cât e Werther, din celebrul roman Goethe. Și la oricâtă confuzie (uneori scontată de scriitor) s-ar preta identificarea dintre autor și narator în asemenea romane, lucrurile trebuie elucidate și răspunderile împărțite. Știm cu toții ce s-a întâmplat cu *Bunavestire*: sensul critic și sarcasmul romanului au fost complet eludate de către cei care au considerat că frazele și sentimentele lui Grobei (personajul din perspectiva căruia trebuie citit romanul, chiar dacă el nu este și narator) sunt de fapt ale lui Nicolae Breban; se uită prea ușor în asemenea cazuri că un romancier nu creează personaje doar ca să se exprime pe sine prin intermediul lor, ci și ca să se decică uneori de sine însuși. Distincția dintre autor și narator trebuie păstrată ca o distanță și ca o tensiune: ideologică și stilistică. 14

Aici e cazul să explicăm și o altă distincție, pe care am făcut-o de câteva ori în text: între *perspectivă* și actul propriu-zis al *narării*. *Perspectiva* este punctul de vedere, actul de a nara este vocea

povestitorului. Genette spune că prima se referă la întrebarea "cine vede", al doilea, la întrebarea "cine narează" (*Figures IE*). Nu totdeauna perspectiva implică nararea. În *Pădurea spânzuraților*, relativizarea perspectivei din scena spânzurătorii nu atrage automat și înmulțirea vocilor: naratorul rămâne acela impersonal din *Ion*, dar el adoptă punctul de vedere al mai multor personaje pe rând. Numai în romanele scrise integral la persoana întâi avem o identitate deplină între punctul de vedere și voce.

Iată și un al doilea exemplu, de asemenea elementar, de data aceasta de lipsă a termenului potrivit: o astfel de situație ne împiedică să distingem între diferitele aspecte ale "povestirii" într-un roman. Este evident că "povestirea" implică cel puțin două planuri principale: al narațiunii (prin care înțelegem acțiunea, personajele, pe scurt diegeza) și al actului de a nara (timpuri, aspecte și moduri specifice). Cum să le numim? Cuvântul "povestire" le implică pe amândouă și e utilizat, în plus, și ca nume al unei specii de proză. "Istorie" și "istorisire" sunt prea generali, "enuț" și "enuțare" prea specializați în lingvistică. Vechii retoricieni distingeau "inventio" de "dispositio", iar formalistii ruși "fabula" de "subiect". Narațiune (fapte narate) și narare (actul de a nara)? *Fapte* relatate și *relatare* a faptelor? Poveste și discurs? Ultimul termen prezintă însă și un dezavantaj de un alt ordin: face dublet cu "prezentare", care, pe plan retoric, înseamnă "punere în scenă". Se admite azi că există două moduri de a înfățișa acțiunea sau personajele unui roman, două strategii prin care ele apar cititorului: unul direct, constând în "povestire", relatare sau discurs, și altul indirect, constând în prezentare sau punere în scenă. În acest context retoric, evident altul decât acela la care m-am referit inițial, discursivitatea caracterizează tipul de roman personal, în care un autor (*Ciocoii vechi și noi*) sau un narator (*Manoil*) se exprimă în chip nemijlocit, și se opune dramatizării, înscenării evenimentelor, din romanul de tip impersonal sau pluripersonal, în care naratorul se identifică cu o voce supraindividuală (*Ion*) sau cu diferite voci și perspective individualizate (*Concert din muzică de Bach*).

15

E curios că nici structuraliștii francezi, care, pe urmele formalistilor ruși, au studiat minuțios aceste chestiuni, nu sunt mult mai deciziși asupra terminologiei, fiecare susținând una proprie. În cazul lor, e valabil ce spuneam comentând fraza ironică a lui Frye despre critici: din dorința de a vindeca limbajul critic de aproximația care a domnit câteva decenii, naratologii și poeticienii actuali construiesc un Turn Babei al disciplinei noastre. El va avea soarta celui din Biblie, desigur, însă deocamdată, cine să te audă, când toți vorbesc? Și iată cum stăm: în loc să convenim asupra unei limbi, scutită de tatonări și confuzii, și deopotrivă și de paralizie, simplă, clară și eficientă, nu facem decât să substituim idiomurile artistice și încântătoare în care vorbeau impresioniștii tot niște idiomuri, științifice și rebarbative. Asumându-ne un risc major: artiștii criticii, ca toți artiștii, reușeau să se înțeleagă de minune, deși fiecare avea limba lui originală, în vreme ce savanții de astăzi încep să nu se mai înțeleagă decât dacă se închină în aceeași capelă.

Cu aceste precizări în chip de preambul, putem porni în căutarea modelului nostru.

Să luăm mai întâi în considerare unele din propunerile existente. Cum am putea nega faptul, în această ordine de idei, că romanul se împarte, după expresia lui Thibaudet, între aventură și eros, împărțindu-și totodată publicul? Un prim model ne este sugerat chiar de către această separație. Roman al aventurii, în sens larg, este acela care corespunde unei imaginații active și virile: romanul social și politic, al explorării lumii exterioare, al cuceririi, fie cucerirea intelectuală, religioasă ori de altă natură. El se bizuie pe un ideal de vigoare fizică și morală, și presupune un cititor doritor de mișcare, de acțiune, de luptă. Celălalt tip, romanul erotic, este "feminin", în măsura în care este psihologic, secret, interior, preferând explorării lumii explorarea sufletului iar cuceririi, analiza. Analiza psihologică e formă subtilă de bârfa, o cancanerie. De aceea e "feminin" psihologismul. Balzac e viril, Proust feminin. George Eliot din *Adam Bede* aparține întâiului tip, așa cum Jane Austen din *Emma* aparține celui de al doilea. Între patetismul lui Turgheniev din *Prima iubire* și realismul psihologic al lui Henry James din *Daisy Miller* este aceeași deosebire. În aceste 16 condiții, sursele indicate de criticul francez rămân utilizabile, deși oarecum neistorice și prea încăpătoare. Romanul românesc urmează și el o linie dublă. Prin Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu sau Preda ilustrează socialul, politicul, fresca și aventura; prin Duiliu Zamfirescu, G. Ibrăileanu, Hortensia Pagadat-Bengescu și Holban ilustrează analiza psihologică, tipologia feminină, dramele sufletului. În *Prima meditație despre Don Quijote* și în *Gânduri despre roman*, Gasset face oarecum abstracție de întâia filieră. Romanul modern, spune el, evoluează de la narațiune la reprezentare și de la subiectul epic la analiză: dă atenție figurilor, personajelor, în interioritatea lor, mai degrabă decât tramei.

Aventura se mută în interior: "Ideea mea este, prin urmare, aceea că așa-numitul interes dramatic nu are valoare estetică în roman, deși constituie totuși o necesitate mecanică". îi displac Balzac și Zola, și în general romanul dinamic al secolului XIX, dar și, ceea ce se înțelege mai greu, Proust însuși ca "ultimă limită a exagerării caracterului nedramatic al romanului". În *căutarea timpului pierdut* ar fi lipsit de "suportul rigid care asigură tensiunea, semănând cu o umbrelă fără nervuri de sârmă". În acest caz, nu e oare o contradicție să conchizi că "esența romanului este dată de trăirea pură, de firea personajelor, și de situațiile în care se află, îndeosebi de atmosfera sau de ambianța creată de acestea"? Tot Gasset afirmă că romanul e "o afirmare estetică a cotidianului", o oglindă "a ceasului simplu și neaureolat de legendă". Romancierul n-ar trebui să caute să ne stârnească interesul prin lărgirea orizontului nostru zilnic, prezentându-ne aventuri extraordinare: căci, în definitiv, toate orizonturile umane sunt la fel de bogate în semnificații. E o iluzie a slujnicei de la teighea că al ducesei e altfel decât al ei: "A fi ducesa e o formă a cotidianului ca oricare alta". G. Călinescu, distingând romanul de biografie, credea la rândul lui că viața lui Mitică Popescu, impiegat C.F.R., e mai semnificativă în roman decât viața lui Eminescu. "Când viziunea despre lume pe care o oferă mitul - adaugă Gasset - este coborâtă de pe tronul din înălțimea căruia stăpânea sufletele de către sora sa dușmană, știința, epica își pierde înfățișarea religioasă și o apucă încotro vede cu ochii în căutare de aventuri." Ideea o va relua, mai pe larg, Northrop Frye în *Anatomia criticii*. Așadar, afirmarea cotidianului în roman e tot una cu eliminarea "mitologiei", însă putem oare uita că romanul a

17

oferit dintotdeauna gustului public o anumită hrană imaginară, adică o mitologie? Jaques Cabau, într-o spirituală *Istorie a romanului american*, leagă apariția romanului de dincolo de ocean de dispariția vestului sălbatic. Romanul compensează în imaginație țara promisă a preeriei și joacă în ochii americanului din ultima sută de ani exact rolul pe care l-au jucat epopeile homerice în ochii vechilor greci, *Eneida* în aceia ai romanilor, legendele lui Arthur și *Cântecul lui Roland* în occidentul european din evul de mijloc. Gen demitizator, romanul este și unul care mitizează. E un instrument de dezvăluire, dar și o cutie de miracole. Ajută oamenilor să-și cunoască lumea în care trăiesc, dar le deschide și o poartă spre transfigurarea ei. Îi pune în contact cu realul, îngăduindu-le deopotrivă să creadă într-o transcendență. Cele două tipuri în care am clasificat, provizoriu, genul răspund la două necesități umane concomitente și la fel de importante. Romanul "feminini", psihologic, dezvăluie și analizează; romanul acțiunii oferă duplicatul imaginar al realului istoric. Avem nevoie probabil și de unul și de altul, și de Holban și de Rebreanu. Întâiul e o coborâre în arcanele sufletului individual, ale intimității, un viol legal; al doilea e o poveste. Citim *Ion* cu sentimentul eposului, al mitului. Țăranul însetat de pământ și îngenunchind spre a-l săruta este, la Rebreanu, mai puțin acel invid istoricește adevărat, cu care ne-a deprins realismul, și mai mult un *erou*, un Roland sau un Arthur, o ființă mistic unită cu Pământul așa cum este Sinbad marinarul cu Oceanul. *Ioana* lui Holban este în schimb femeia reală înfățișată fără menajamente în îndoielile ei, expusă ochiului plin de gelozie al unui bărbat la fel de real. Tradiția românească a vrut ca mai ales întâia linie să fie considerată fundamentală; de aceea, când vorbim de roman, noi ne gândim înainte de toate la Rebreanu; dovadă apoi de conservatorism al genului la noi, căci istoria romanului modern a părut unora o istorie a impudorii; e timpul să remarcăm că și cea de a doua linie merită atenție, fiind la fel de rodnică și, într-o măsură, mai aproape de ceea ce s-a întâmplat în romanul european de după 1900.

Această clasificare prezintă dezavantajul de a fi oarecum statică: însă noi știm că romanul a cunoscut o transformare, cu atât mai greu de elucidat, cu cât a fost mai radicală. O istorie a romanului e necesară. R. M. Albers a distins în a lui "forțele de creștere" de "forțele de opoziție", adică o epocă în care romanul și-a creat și consolidat, ca un burghez întreprinzător, poziția în literatură și în gustul public, de o altă epocă în care el a permis apariția unor elemente reformatoare și chiar dizolvante. Acest conflict nu se încheie, în fapt, cu victoria categorică a unora sau altora din forțele care animă istoria genului, conflictul reluându-se neconținut de la capăt de mai multe ori. Această *Istorie a romanului modern* nu este, decât tangențial, și una a lumii în care romanul se naște și se transformă. Puțini mai cred astăzi că istoria socială explică istoria literară așa cum o cauză explică un efect. Schimbarea instituțiilor și obiceiurilor umane antrenează, desigur, schimbarea literaturii și pe a romanului: dar nu în chip nemijlocit. Căci literatura nu emană spontan din realitatea socială, istorică. Istoriografii au văzut aici doar un reflex fidel și ascultător, ca și cum fiecare epocă și-ar produce automat romanul capabil s-o exprime. Însă nu e deloc sigur că fiecare epocă își are *Romanul ei*, diferit de cel al epocii

precedente. Își are măcar *romanele* ei? De ce epopeea țărănească a lui Rebreanu apare în plină epocă de stabilizare a capitalismului românesc? Și de ce *Adela*, roman victorian, *Gn de siecle*, așteaptă, ca să apară, deceniul al patrulea al secolului XX? Relația dintre social și literar, știm astăzi, nu este o relație între evenimente, ci una între structuri: ea implică două sisteme de valori cu inerția lor particulară. Și nu e o imitație, o redu-plicare superficială a unuia de către celălalt, ci o analogie profundă, care deturneză adesea cauzele și efectele, creează tensiuni, crize și incompatibilități. Cum să stabilești, chiar în acest caz, o similitudine între sistemul social *real* (relațiile între indivizi, supunerea lor de către colectivitate, forme politice și economice, structuri ale așezării și statului, schimburi etc.) și sistemul *artistic* al romanului (relația dintre autor și personaje, viziune, construcție, subiect etc.)? Căci nu e, evident, de-ajuns să observi că specia însăși a romanului a apărut în Europa odată cu epoca burgheză - și una și alta exprimând o lichidare a transcendentului religios prin practica terre-à-terre a oamenilor -cum au făcut-o Hegel, Lukács și alții după ei. Poți cel mult demonstra că *existența* romanului se explică prin existența spiritului burghez, dar nu și că *formula lui de artă* e, în vreun fel, condiționată de *formula de viață* a noii clase.

19

Să fie încercarea sortită din principiu eșecului? Lucien Goldmann a fost sever criticat pentru omologiile stabilite între structurile sociale ale secolului XVII francez și structura tragediei clasice. Încă Fernand Brunetiere știa că cele dintâi ne pot conduce spre, bunăoară, o imagine a teatrului lui Corneille: dar se întreba el însuși: de care Corneille să fie vorba, de Pierre sau de Thomas? Va trebui să ne alegem exemplul dintr-un alt domeniu spre a proba eficacitatea analogiei structurale: mă gândesc la celebrul *joc de cărți* imaginat de Claude Levi-Strauss (*Tropice triste*), când a comparat desenele tribului caduveo din Brazilia meridională (executate pe pielea obrazului și a corpului, cu ajutorul unor oxizi vegetali) cu formele sociale ale organizării altor triburi înrudite sau la paralelisme la Andre Scobeltzine dintre dependența vasalică din secolele XI-XII și dependențele estetice din arta romanică (*Arta feudală și rolul ei social*). În *Tropice triste* există analiza paralelismului (plin de tensiune) dintre o societate primitivă (deși având în spate o istorie îndelungată) și arta ei foarte rafinată, aproape inexplicabilă. Antropologul francez a remarcat că desenele caduveo (decorative și abstracționiste, izvorâte din opoziția între natură și cultură) îmbină-un ciudat caracter binar și simetric cu unul, nu mai puțin ciudat, ternar și asimetric. Ele i-au sugerat, inițial prin figurile folosite, jocul de cărți. O carte e totdeauna investită cu un rol, ca aparținând unei colecții, și cu o funcție, fiindcă implică un dialog între parteneri. Simetria funcției, căci e vorba de doi jucători sau de două grupuri, implică asimetria rolului, căci e vorba de o colecție cu un număr oarecare de obiecte. Sistemul este limpede: dar la ce servește el? C. Levi-Strauss a examinat și structura grupului bororo (din aceeași familie), descoperind aici un sistem asemănător aceluia stilistic din arta caduveo, dar pe plan social: asimetria fiind garantată de existența a trei caste perfect delimitate, ce nu se amestecă niciodată, chiar când tribul s-a depopulat iar reprezentarea lor a devenit aproape fictivă, simetria se datorează obligativității ca o jumătate din membrii grupului să se căsătorească totdeauna numai cu cealaltă jumătate. Linia demarcatoare e netă: în structura urbanistică a așezării tribului, modalitățile alianței între jumătatea vestică și cea estică sunt codificate strict. Antropologul scrie: "Oricât de sumară ar fi fost descrierea sistemului guana și bororo, e clar că el oferă pe plan sociologic o structură analogă celei desprinse pe plan 20 stilistic din arta caduveo. În ambele cazuri avem de-a face cu o dublă opoziție. În primul rând, este vorba de opoziția dintre o organizare ternară și una binară, dintre una asimetrică și o alta simetrică, iar în al doilea rând, de opoziția dintre mecanisme sociale fundate, unele pe reciprocitate, celelalte pe ierarhie. Efortul de a rămâne fideli acestor principii contradictorii a dus la diviziuni și subdiviziuni ale grupului social în grupuri secundare aliate sau opuse. Ca un blazon reunind în câmpul său prerogative ale mai multor ramuri, societatea este și ea divizată și subdivizată în planuri diferite. Este suficient să examinezi planul unui sat bororo, ca să observi că e organizat ca un desen caduveo." Concluzia ar fi că populațiile bororo și-au rezolvat (sau mascat) contradicția fundamentală din structura socială prin metode sociologice: principiul jumătăților a permis truției de castă să se mențină. Populația caduveo n-a găsit o soluție sociologică, incompatibilă s-ar părea cu fanatismul de castă, în cazul ei foarte pronunțat: "Și pentru că n-o puteau nici concepe, nici trăi, ea a trecut în planul imaginației, adaugă C. Levi-Strauss. Deci nu într-o formă directă care s-ar fi lovit de prejudecățile lor, ci, indirect, într-o formă transpusă și aparent inofensivă, în arta lor. Căci dacă această analiză este exactă, trebuie să interpretăm arta grafică a femeilor caduveo, să-i explicăm misterioasa seducție și cea complexitate

aparent gratuită, drept fantoma unei societăți care caută, cu o pasiune nepotolită, mijlocul de a exprima simbolic instituțiile pe care le-ar putea avea, dacă n-ar împiedica-o interesele și superstițiile sale. Adorabilă civilizație a cărei fantasmă reginele o captează în farduri: hieroglife descriind o vârstă de aur inaccesibilă și pe care ele, necunoscându-i cheia, o celebrează în podoabele lor, dezvăluindu-i misterele o dată cu propriul lor trup".

Aici se cuvin notate două lucruri: în primul rând, că analogia frapantă, incontestabilă, dintre structura *socială* a grupului și structura *tehnică* desenelor lui, implică o anumită valoare compensatorie a uneia în raport cu cealaltă. Să examinăm cu atenție acest aspect. Populațiile bororo sau guana, din aceeași familie, nu recurg la pictură corporală; ele rezolvă *practic* contradicția (datorată perpetuării ierarhiei rigide de castă) prin tăierea în două a teritoriului locuit: în acest fel, endogamia la care existența unor caste impenetrabile le-ar fi silit e contracarată de căsătorii între cele două jumătăți distincte. Simetria

21
dejoacă sociologic asimetria. Populația caduveo însă ia cunoștință de pericolul intoleranței de castă pe o cale imaginară: numai ea își împodobeste obrazul cu desene. Caduveo soluționează magic o contradicție pe care bororo și guana au soluționat-o practic. Arta însăși a primilor apare dintr-o lipsă de soluție concretă: structura desenului repetă o structură *posibilă*, nu una reală, a grupului social. Este expresia unui ideal refulat și o cale de defulare. Bororo se dispensează de arta respectivă, pentru caduveo ea devine o necesitate. E limpede că mecanismul prin care se naște analogia structurilor între nivelul sociologic și cel artistic apare distorsionat în acest caz de un sentiment de frustrare; în lipsa lui, reduplicarea structurii sociale nu s-ar fi produs! Realul nu trece în imaginar decât printr-o subtilă negație. Conflictul (spre a reveni la Goldmann) dintre nobilimea de spadă și aceea de robă, jansenismul, absolutismul și ceilalți factori sociali *ca atare* nu explică nici pe Racine, nici pe Moliere, nici clasicismul francez: căci nu există o *continuitate* între trăire și expresia ei artistică, între istorie și artă, ci o *discontinuitate* provocată de o absență sau de un surplus care joacă rolul acidului sau sării introduse în apă spre a se realiza electroliza. Este vorba de un fel de mutație genetică: hazardul elementelor reale nu creează necesitatea artistică decât în clipa în care ele se înscriu, prin mijlocirea unui proces complex, în molecula de A.D.N. a imaginărilor. Intermediere infinită, fenomen de ruptură, ce desparte realul de posibil: din toate vechile populata americane, trăind alături într-o geografie și istorie comună, doar triburile caduveo pictează; și, înlăuntrul triburilor, doar femeile; iar dintre femei numai unele posedă "secretul" tehnicii, care se transmite ereditar ca orice înzestrare. Nu toți contemporanii lui Corneille și Racine au scris tragedie clasică; și nu există două asemenea tragedii la fel. Condiționată, limitată de factori sociali și fizici, moștenită, învățată, invenția omului rămâne totuși imprezvizibilă. Raportarea ei critică la un model sociologic ori psihologic e aproape oricând cu puțință; dar niciodată nu e sigur că reunirea unor elemente într-o structură sociologică ori psihologică va produce o anumită structură artistică și nu alta. Totul fiind motivat în artă, chiar și în detaliu, nimic nu se explică pe de-a-ntregul: creația unei lumi sau a unui singur individ este motivată și deopotrivă misterioasă. În centrul oricărui proiect artistic uman, descoperim totdeauna o enigmă. 22

În al doilea rând: făcând ca continuitatea dintre planul real și acela artistic să treacă prin provincia posibilului, eliminăm de fapt ideea de simplu determinism. Realul și arta nu stau față în față ca două "evenimente" univoc determinate, ci ca două structuri reciproc motivate. La nivelul sistemului, regăsim într-un fel continuitatea pierdută, și anume înțelegând că dependența (viață-artă) este în fond o interdependență: structura sociologică a tribului caduveo poate fi socotită cauza artei femeilor lui în aceeași măsură în care această artă la rândul ei ar putea fi socotită o cauză a structurii reale: ceea ce nu pretinde că relația socială și cea imaginară sunt întâmplătoare; ele sunt motivate prin faptul că se întâlnesc înlăuntrul unui același sistem de a concepe lumea și omul, în care nimic nu explică nimic, dar totul explică totul. În același sens, e naiv să spunem că jurământul de vasalitate de la începutul mileniului al doilea este cauza aderării strânse a figurilor și corpurilor din sculptura și pictura epocii la cadrul lor de piatră: putem doar constata că faptul social-juridic și acela estetic par deopotrivă inspirate de un mod de gândire comun cunoscut sub numele de "fuga spre stăpân". Analiza lui Andre Scobeltzine este, în această privință, perfect concludentă.

Între romanul tradițional, legat de ascensiunea burgheziei, și romanul care reflectă criza ei pe plan social, există un raport izvorât din însuși raportul situațiilor istorice concrete. Mai exact, cred a putea identifica în modul comportării sociale un *analogon* al comportării estetice a romanului: structura literară prezintă similitudini cu structura socială; și lasă să se întrevadă o evoluție, în linii mari, aceeași.

Iată: putem nota, deocamdată fără alt comentariu, că *dictatura personală a romancierului clasic asupra personajelor (strategia retorică respectivă) poate fi considerată prin analogie cu presiunea exercitată asupra individului de către normele colectivității sociale în epoca ascensiunii burgheziei*. Această strategie se schimbă, lent, insesizabil, pe măsură ce se schimbă relația socială și în conștiința individului apare ideea că este oprimat și, mai târziu, manipulat de către colectivitate, în același fel în care individul încearcă să reziste acestei manipulări, personajele romanului încearcă să-și afirme libera voință, personalitatea, față de voința, mult timp discreționară, a autorului.

23

Punctul de plecare al ipotezei mele este cunoscuta analiză pe care Th. W. Adorno a făcut-o capitalismului occidental, urmărit de la faza revoluționară la aceea hiperindustrială, și în cadrul căreia a remarcat unele asemănări între procesul social și artă (el a ilustrat cu muzica) (*Klangfiguren și Einleitung in die Musiksoziologie*). Astfel, Adorno scrie că euforia clasei în ascensiune face ca valorile supraindividuale să nu fie de la început și în toate cazurile simțite ca opresive. Criticul german descoperă, de exemplu, la Beethoven ecourile acestui entuziasm al supunerii individului față de o totalitate ("aspirația către acea totalitate în care rațiunea și libertatea trebuie să fie garantate"), sau în fraza lui Hegel, filosoful acestei epoci optimiste: "Omul rațiunii trebuie să se supună necesității". *Das Ganze ist das Wahre*: Adorno pretinde că această afirmație nu va mai putea fi făcută în epoca următoare și că un filosof care ar primi ecoul conștiinței oprite a individului de către societatea burgheză matură ar formula-o exact pe dos. El are dreptate să lege viziunea hegeliană de caracterul triumfător al burgheziei revoluționare care dă individului sentimentul unei puteri de nezdruncinat și-i interzice revolta dincolo de anii tinereții umorale: "filo-sofia" maturității pretinde renunțarea la revoltă. Comentând o altă idee a lui Hegel, V. Șklovski (*Despre proză*) notează și el că la mijlocul secolului XIX, când decepția postrevoluți Hidră își face loc în suflete, eroii romanului cunosc frica, disperarea și sinuciderea. Căsătoria fericită care înainte rezolva totul nu mai e luată în serios. "Protecția" pe care grupul social o oferă insului e resimțită opresiv. "Lumea capitalistă apare încă puternică și totuși intim dezavuată", adaugă Șklovski. Această intimă dezavuare, Adorno o descoperă printr-o minuțioasă analiză tehnică la Brahms, în imperceptibilele fisuri ce se strecoară în amplele tonalități, atât de beethoveniene aparent, ale muzicii lui, dar în care există deja indiciile revoltei contra totalității constrângătoare.

Revenind la roman: "lupta" dintre individualitate și socialitate care, în *Mara* lui Slavici, de exemplu, transfigurează la nivelul conflictului o situație socială reală, poate fi descoperită, analogic, și la nivelul retoricii narrative. La fel cum colectivitatea reintegrează pe disidenții Persida și Națl, o dată consumată criza de adolescență, vocile personajelor, gândurile și sentimentele lor, redade cu ajutorul stilului indirect liber, sunt treptat cuprinse, absorbite, de o unică voce, supraindi-24
viduală și căreia îi revine ca unei colectiv instanțe etice ("gura satului") aprecierea finală a evenimentelor. În romanul lui Slavici, structura și strategiile *estetice* reflectă un acord similar între particular și general cu acela sesizabil la nivelul structurilor și strategiilor *umane reale* pe care le transfigurează conținutul lui. Două decenii mai târziu, la Rebreanu, semnele unui dezacord sunt destul de clare. Soluția conflictului social e tragică și în *Ion* și în *Pădurea spânzuraților*. O altă epocă, în care socialitatea nu mai are capacitatea de a integra pașnic indivizii, își face auzite aici ecourile. În *Ion* "vina" continuă încă să fie atribuită individului, care a călcat norma morală colectivă, dar deja în romanul următor "vina" este limpede pusă pe seama valorilor grupului opresiv. Structura acestor romane oglindește schimbarea petrecută în interiorul viziunii. În *Ion*, deși monolitul viziunii auctoriale rămâne intact, maniera narativă sistematică, ordonată, sugrumă deja un fond psihologic obscur, violent și pătimaș. *Pădurea spânzuraților* conține prima tentativă de relativizare, la noi, în funcție de psihologia personajelor, a punctului de vedere. Dezacordul social este analog aceluia stilistic, chiar dacă structura artistică rămâne cu o jumătate de pas în urmă; ea presimte totuși schimbările, ca o apă care se înfiorează de un vânt rece prevestitor de furtună. Analogia nu trebuie interpretată mecanic și am ales intenționat aceste exemple în care ea nu funcționează decât aproximativ spre a sugera că avem de a face cu "modele ipotetice de descriere", cum ar spune Roland Barthes, și nu cu modele perfect științifice. Cum se va vedea însă numaidecât ele sunt satisfăcătoare..J

Putem încerca acum să construim modelul artistic și retoric al romanului tradițional (îl mai numim așa doar până la sfârșitul acestui paragraf). E vorba în linii mari de romanul din a doua parte a secolului XVIII și din secolul XIX, care la noi își atinge apogeul abia în deceniul al treilea al secolului XX. El zugrăvește o lume omogenă și rațională, în care valorile obștei se dovedesc în stare să le integreze pe

cele individuale; morala tuturor triumfa de obicei asupra moralei unuia singur (sau, mai bine, morala individului este una și aceeași cu morala colectivității); personajul e un caracter, adică o unitate relativ stabilă, indiferent de acțiunea în care se află prins, care-l confirmă sau îl infirmă, fără a-l modifica fundamental. "En litterature comme en

25

metaphysique - scrie Claude-Edmonde Magny în *L'Age du roman américain* - le XIXe siècle croit encore à la possibilité d'atteindre une vérité absolue, universelle, valable pour tous les hommes." În aceste condiții putem înțelege lesne forma "auctorială" a romanului acesta: un autor omniscient și omnipotent este asemeni unei instanțe suprain-dividuale, necontestate și autoritare: obiectivitatea aceasta aparentă ascunde însă o reprimare a multiplului individual ce va fi resimțită, ulterior, de către artist, la fel de dureros precum resimte insul uman reprimarea de către colectivitate. Deocamdată însă romanul răspunde idealurilor unei epoci încrezătoare și este creator de mitologie. E încă o specie tânără, virilă, lipsită de rafinament. Preferă psihologiei fapta, analizei, epicul, deși dorința lui supremă e de a crea iluzia vieții complete. Lumea lui e coerentă, vocația, autoritară. Autorul își ia în stăpânire personajele (le ține strâns ca *Mâna lui Dumnezeu*, imaginată de Rodin, bucată de materie), e un demiurg capabil doar de sacrificiul de a nu se dezvălui nemijlocit în creație; în care e prezent totuși, de la primul la ultimul rând, prin cunoașterea desăvârșită a destinului, sufletelor și soluțiilor intrigii. Când începe romanul, știe deja cum îl va sfârși. Sartre denunță această manipulare în celebrul text din *Situations I* contra lui Mauriac (referitor la *Sfârșitul nopții*): "De ce oare acest autor serios și aplicat nu și-a atins scopul? Din prea mare orgoliu, cred eu. A vrut să ignore, cum fac, de altfel, cei mai mulți dintre scriitorii noștri, că teoria relativității se aplică în mod integral universului românesc; că, într-un adevărat roman, ca și în lumea lui Einstein, un observator privilegiat nu-și are locul și că, într-un sistem românesc, ca și într-un sistem fizic, nu e cu puțină nici o experiență care să ne permită să stabilim dacă acest sistem este în mișcare sau în repaus. Domnul Mauriac s-a preferat pe sine. El a ales autocunoașterea și atotputernicia divină. Dar un roman este scris de un om pentru oameni. Sub privirea lui Dumnezeu, care străpunge aparențele fără a se opri la ele, nu există roman, nu există artă, pentru că arta trăiește din aparențe, Dumnezeu nu este artist; și nici domnul Mauriac." Ar trebui poate precizat: sub privirea pătrunzătoare a lui Dumnezeu există artă, există roman: acela clasic. În *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, Camil Petrescu spunea, înaintea lui Sartre, același lucru. Romanul tradițional - în care *El* este totdeauna *Eu*, cel care narează este 26

cel care scrie, - așază iluzia vieții mai presus de aceea a artei. Autorul fiind Dumnezeu, opera lui e o Carte a Facerii. *Doricul* romanului (cum îl vom numi de aici înainte) aparține unei vârste biblice de început și unui creator la fel de impasibil ca și Creatorul.

Ionicul romanului înseamnă psihologism și analiză: iar reflecția începe să tragă viața de mână. S-a observat că reflecția în romanul clasic e numai de natură morală: o distanță etică între autor și personajele sale, între divinitatea invulnerabilă și creaturile ei supuse greșelii, în noul roman reflecția e de natură artistică și e globală: căci noul roman a pierdut speranța în iluzie și a început să creadă în autenticitate. Cuvânt magic ce apare la Camil Petrescu, la Holban, la Sebastian, la Eliade. Analiza și confesia au alungat creația. Din epos obiectiv, romanul devine uneori jurnal. Thibaudet includea, de exemplu, romanele lui Gide în formula "romanului personal", al autorului incapabil să-și tranșeze biografia. Numai aparent, firește: căci nici unul din eroii lui Gide, Holban sau Pavese nu sunt cu adevărat Gide, Holban sau Pavese. Flaubert putea spune: "Madame Bovary, c'est moi". Noul romancier al anilor '30 există, din contra, totdeauna obiectivat într-un personaj: *Eu* este totdeauna *Eh* cel care scrie este cel care narează. (Autorul a fost detronat și a cedat personajelor preroga^{r:TT}—terii, locul i l-a luat naratorul. Autoritatea centrală și-a pierdut

○

puterea! împărțindu-și ca și Lear regatul între gineri: pe care Henry James î-ar fi numit "reflectorii". Ei fac acum politica reală, în vreme ce fostul monarh, biată umbră decorativă, rătăcește fără rost printr-o împărăție divizată, adăpostit cu neplăcere sau alungat cu scârbă de unul ori de altul dintre micii monarhi. Împărăția s-a fărâmițat, ca și viziunea. Morala comună e substituită de o morală individuală: personajul își regăsește orgoliul, ce fusese cândva apanajul autorului. Concretul psihologic tinde să lichideze caracterul iar istoricitatea exterioară se va traduce într-o temporalitate românească vie și contradictorie. Socialitatea lasă locul intimității. Problemele noului erou nu mai sunt acelea ale lui Rastignac, Dinu Păturică sau Ion: căci el urmărește mai puțin să se integreze în lume, decât să-și integreze lumea sieși, afirmând-o ca pe a sa proprie. Se află "à la recherche du temps perdu": și

deopotrivă în căutarea unei identități. Experiențele lui - erotice sau spirituale - se opun lumii. E un singuratic, un izolat, un frustrat ce

27

izbândește prin vanitatea eului. Rastignac era un luptător: eroul prous-tian e un contemplativ. În loc să se înfrunte cu Parisul (care e lumea), se înfruntă cu propriile patimi și idealuri (care sunt ființa lui). Unei forme închise a ficțiunii epice i se preferă o formă deschisă a mărturisirii. Iluzia s-a inversat: nu mai ține de crearea unui univers coerent, autonom, ci de sugerarea incoerenței unei intimități, ca în *Absenții* lui Aug. Buzura sau în *Cunoaștere de noapte* al lui Alexandru Ivăsiuc. Romanele acestea par a fi scrise pe măsură ce se desfășoară acțiunea; sunt o spovedanie, nu o creație senină. Temporalitatea s-a subiectivizat, e trăită, în loc să fie un simplu cadru. O formă multiplă, liberă, contradictorie a uzurpat forma unică a dominației și opresiunii.

Totuși ciclul nu se încheie aici, simetric: după epoca primară și energică a doricului romanesc și după epoca feminină și interiorizată a ionicului, trebuie să urmeze *corinticul*. Spre a construi și acest al treilea model, trebuie să includem o paranteză istorică. Apogeul psihologismului european fiind în opera lui Proust, intelectualismul se prelungește prin Gide, Papini și Huxley până spre mijlocul secolului XX. Ambele tendințe reflectă o vârstă individualistă și aristocratică. Depășirea ei devine o necesitate după primul război mondial, cel puțin în Europa, dacă nu și la noi, unde abia în deceniul al patrulea ionicul romanului se impune cu adevărat. Dar prin profețiile lui Naphta, sentimentul schimbării e cu mult mai vechi iar contemporanii lui Holban și Eliade nu sunt numai Gide și Pavese, ci și câțiva romancieri, ce devin populari un deceniu sau două după aceea, și care încearcă a găsi soluții morale și estetice crizei prin care trecea lumea. Apăsăți de sentimentul tragicului istoric, conștienți de mărginirea individualismului burghez și de pericolul invaziei unor forțe sociale uriașe, care ar putea reinstaura în lume un nou și întunecat "ev mediu", ei ne apar cu toții sfâșiați între contrarii. Respectă spiritul culturii înlăuntrul căruia s-au format și încearcă să creeze altul. Sunt niște reformatori nostalgici. Le simțim la tot pasul atașamentul față de valorile dominante din Europa ultimelor veacuri: în cultul rațiunii eroice slujite până la capăt de Ca-mus ("Am învățat de asemenea că, în ciuda a ceea ce credem uneori, spiritul nu poate nimic împotriva săbiei, dar că spiritul unit cu sabia este învingătorul etern al săbiei trase de dragul săbiei"); în pedagogica și riguros intelectuală Castalie din *Jocul cu măregelele de sticlă* al lui 28

Hesse; în seninătatea aproape extatică cu care primește teroarea și moartea părintele Lampros din *Pe falezele de marmoră* al lui Ernst Jiinger. Putem spune că ei se împart între utopia unui umanism regăsit și cruzimea lipsei de speranță. Aparțin întâii categorii Th. Mann, Hesse, Camus, Jiinger și chiar Malraux; pe a doua o ilustrează Kafka, Svevo, Musil, Canetti. A doua este, firește, mai radicală: Kakania caricaturală a lui Musil, absurdul castel kafkian sau incendierea simbolică, în *Orbirea*, a unei moderne bibliotecii din Alexandria. Cea dintâi e, poate, mai complexă, căci ne dezvăluie mai clar tot acel amestec de nostalgie și luciditate, de fidelitate față de valorile originare ale burgheziei (libertate, egalitate, fraternitate) și de conștiință că ele au devenit insuficiente: Naphta contra Settembrini. Soluția lui Th. Mann este, ea, esențial filo-burgheză, cum va fi și a lui Camus. Cetatea cu șapte turnuri, evocată în conferința de la Liibeck din 1926, este simbolul urbanității și al spiritualității burgheze, oferind pe mai departe adăpost, în concepția lui Th. Mann, artistului prigonit de o istorie irațională. Acestui burg ideal îi răspunde la Jiinger schitul Rauten, un fel de mănăstire Telem, dacă ne amintim de Rabelais, în herbariul căruia bota-niștii cavaleri se adăpostesc de atacul lemurienilor Marelui Pădurar. Ei vor părăsi în cele din urmă schitul, e drept; dar soluția lui Jiinger rămâne, până la *Heliopolis* cel puțin, individualismul aristocratic, spiritul refuzând sabia, Lampros nu Braquemart. Tipică pentru contrazicerea pe care această viziune lucid-nostalgică o presupune este utopia eroismului la Malraux: revoluția din *Condiția umană* și din *Cuceritorii* conservă eroismul, floare de preț a individualismului, într-o epocă a istoriei făcute de mase.

O morală, în accepția pe care am precizat-o, din nou colectivistă, comandă o estetică de același fel. Așa se explică anti-psihologismul acestei literaturi, dispariția eroului, adică a insului cu biografie particulară (înlocuit de musilianul om fără însușiri, de aproape anonimul K. sau de omul unidimensional al lui Canetti); așa se explică generalitatea alegorică ori formele negativ-ironice ale epicului, satira expresionistă, simbolul și mitul ce caracterizează corinticul romanesc. Clau-de-Edmonde Magny este de părere că psihologismul literaturii dintre 1914 și 1932 reflecta gusturile unei burghezii mijlocii, capabile să se autoanalizeze și destul de cultivate spre a găsi totdeauna ceva de spus

29

despre sine însăși ca interioritate net individualizată. O dată însă cu pătrunderea în roman a unor categorii sociale inferioare, lipsite de cultură, de ușurință a expresiei și, în fond, nereflexive moral, psihologismul își dovedește vanitatea. Iar această pătrundere e foarte vizibilă de exemplu în romanul american. Spre deosebire de europeni, pe care tradiția genului îi constrânge, americanii au o mentalitate mult mai democratică. Înainte de a fi scriitori, ei sunt lucrători, zidari, șomeri, hamali în port. Școala lor e școala vieții: a europenilor e un turn de fildeș. Scriitorii europeni trăiesc adesea între scriitori, precum cavalerii de odinioară între cavaleri, respectând un cod special; scriitorii americani trăiesc în mijlocul oamenilor obișnuți. Cu Steinbeck, sau Dos Passos, metoda romanului redevine nepsihologică: fiindcă are ca obiect un furnicar uman și nu individualități conturate; și, dacă poate observa conduite morale, reflectate în gesturi, nu e deloc sigur că, dincolo de ele, se găsește o psihologie unică și în stare să le motiveze. Când Dos Passos în *U.S.A.* întreprinde o analiză psihologică o face la persoana a III-a: deosebindu-se de realității psihologici care preferau persoana I introspectivă, dar și de naturaliști, care credeau în adevărul sufletului omenesc; psihologia eroilor săi e compusă din convenții și clișee, "d'une trame d'opinions convenues, qu'ils ont reçues telle-que-lles du groupe social auquel ils appartiennent et qu'ils traduisent nor-malement dans le vocabulaire de ce groupe." Reflexul condiționat social ia locul psihologiei individuale: ne întoarcem într-un fel la Zola. Omul e o funcție - de Mediu, de Sex - nu o substanță; un robot, nu o ființă?ie. Dar, în deosebire de naturaliști, de Zola, viziunea caracteristică este aici parodică și caricaturală. Autorul recucerește puterea cedată cândva personajelor: *Corinticul* reflectă o nouă formă de dominație, ce seamănă cu represiunea. Personajele par simple marionete, trase pe sfori de un autor a cărui vocație suverană o constituie jocul. Eposul naturalist era serios, eposul corintic e, în acest sens, ironic: un dumnezeu jucăuș *reface* lumea. Romanul de acest tip este unul al ingenuității pierdute. Nu mai e vorba de sublimul creației dintâi, ci de un surogat de creație, de după potop. Romanul devine un fel de Arcă a lui Noe încărcată de biete făpturi ce s-au salvat de la înec: o lume de supraviețuitoare. Ironia e uneori tragică, împânzind romanul de toate formele grotescului, burlescului și caricaturii. Sursele literare cele mai 30 importante ale corinticului trebuie căutate, de altfel, în "romanul" alegoric și satiric al lui Rabelais și Swift.

Din cele trei momente ale istoriei burgheze și ale romanului realist-burghez, primele două sunt destul de clare și în România: socialitatea triumfătoare și epoca individualismului și interiorității. Să rezumăm în câteva fraze. La început sunt iluziile: o lume care-și creează, o dată cu condițiile materiale și spirituale, mitologia proprie. Romanul doric e creator de mituri, ca și clasa burgheză în ascensiune. Forma socială nu e resimțită opresiv, de către indivizi istorici, nici manipularea de către autor a personajelor. Cu timpul, se naște îndoiala: energia clasei epui-zându-se treptat, locul spiritului întreprinzător îl iau tot mai mult contemplația și introspecția. Romanul ionic e produsul acestei vârste visătoare și lucide, care așază revelațiile interiorității mai presus de satisfacțiile acțiunii. Individul resimte opresiv lumea, încercând să se emancipeze de sub tutela ei; personajul de roman refuză tutela autorului, afirmându-și o identitate pe care n-o cunoscuse înainte. La noi, tranziția de la doric și ionic se face abia la sfârșitul primului deceniu postbelic, spre 1930, când societatea burgheză apare consolidată instituțional iar romanul atinge apogeul întâii lui vârste. Ar fi la fel de greșit să credem că o formă o înlocuiește net pe alta (nici în societate, nici în literatură lucrurile nu se petrec astfel), pe cât ar fi de greșit să credem că o formulă este superioară alteia. Această precizare are utilitatea ei, deși puțini își mai închipuie astăzi, ca Percy Lubbock (*The Craii of Fiction* în anii '30, că narațiunea "dramatizată" este preferabilă tuturor celorlalte, și încă și mai puțini mai cred că aplicarea consecventă a unui procedeu dă rezultate mai bune decât schimbarea lui. Romanul doric declină lent în deceniile următoare, dar continuă să fie o instituție prea solidă pentru a fi pur și simplu aruncat la lada de gunoi a istoriei. Îl apără însăși această onorabilitate dobândită în decursul vremii, impresia de vechime și de prestanță. Nepotul arivistului ' din secolul XIX a devenit în secolul XX un cetățean de vază. O explicație a preferinței, încă astăzi, a multor cititori pentru acest tip putem afla și parafrazând celebra afirmație a lui Marx despre actualitatea operelor antice: umanitatea găsește în iluzia dorică o mitologie necesară, de felul celei pe care adolescenții o caută în romanele naive de aventuri. În orice cititor adult doarme un copil. Nevoia adultului de

31

eroi puternici, decizi, care au putere asupra soartei și-și făuresc singuri destinul e din aceeași plămădă sufletească cu nevoia adolescentului de întâmplări și oameni minunați. Din acest punct de vedere Julien Sorel joacă rolul Contelui de Monte Cristo. Cititorul mediu se identifică mai ușor cu astfel de

eroi, trăiește imaginar cu mai multă emoție în lumea lor rațională și omogenă - care o compensează pe aceea reală, nu o dată illogică și oprimentă - decât în preajma lui Joseph K. sau a sinologului lui Canetti, reduși cum îi apar la condiția de rotițe neputincioase în Marele Mecanism. Cu aceștia nu se poate identifica - deși Ei sunt El - căci luciditatea scriitorilor moderni îi răpește orice iluzie și-l confruntă cu o prea dură realitate. Chestiunea dispariției romanului doric se pune în fond în felul următor: putem considera că un tip literar și-a încheiat cariera atunci când el nu mai produce decât opere epigonice. Care este în literatura noastră ultimul roman doric neepigonic? Greu de spus. Romane onorabile de această factură se scriu și astăzi și se vor scrie probabil și în viitorul apropiat. Explicația constă în faptul că această întâie formă a genului din lumea modernă se menține vitală prin fidelitatea aceluiași public care a acceptat-o (a fost aproape o înfiere), cu un secol, un secol și jumătate în urmă. Când romanul nou, ionic, a încercat să se impună, publicul s-a împărțit. Cea mai mare parte a rămas în partidul doric, o anume minoritate trecând în acela ionic. Nu reformatorii Camil Petrescu sau Hortensia Papadat-Bengescu sunt autorii cu cea mai puternică priză la public după 1930, ci tot Rebreanu, dintre marii înaintași, sau Cezar Petrescu și Ionel Teodoreanu, care nu reformează nimic, mărgininându-se să se conformeze tradiției. Ei scriu best-sellers-urile epoeii, cu alte cuvinte acel roman gustat de cititori și care oferă cititorilor garanții solide de stabilitate. Romanul ionic e la rândul lui prea firav spre a-l concura decisiv, sortit parcă să moară tânăr. Are ceva de etern adolescent; și nu atât la un precursor ca Ibrăileanu, cum ne-am aștepta, cât la un succesori întârziat ca Alexandru Ivasiuc. Luciditatea, scepticismul, ironia, intelectualismul îi asigură succes la anumite categorii de cititori, dar îl compromit în ochii altora, mult mai numeroși aceștia, care doresc să fie reconfortați în sentimentele lor precum și în atașamentele lor convenționale față de lume, iluzionați la nevoie, dar nicidecum aduși la 32

realitate. Romanul ionic nu va dispărea însă, nici el, relativ puținii cititori compensând numărul restrâns printr-un devotament absolut.

Întreg procesul dezvoltării fiind întârziat, burghezia noastră cunoaște o crică fulgerătoare, de care aproape nu apucă să ia cunoștință. Această criză (preludiile fascismului și totalitarismului, apoi scurta perioadă a dictaturii antonesciene, care lichidează o și mai scurtă domnie legionară) e simultană cu stabilizarea clasei, după întâiul război, în condițiile statului național unitar abia născut. Nu avem termen de comparație cu evoluția socială din alte țări, cum ar fi acelea în care se naște romanul corintic al unor Kafka sau Musil. Forma socială n-a putut fi resimțită niciodată la noi atât de îndelung represivă ca în Imperiul habsburgic și nici n-a putut duce la un sentiment de alienare atât de profund ca în țările hiperindustrializate, unde, cum spune Ador-no, manipularea individului capătă înfățișări absurde. Desigur, forma romanului nu reflectă mecanic o formă socială și are o evoluție proprie, ca orice structură viabilă, ce o poate îndrepta spre soluții complet independente. Într-o anumită măsură, ne dăm seama de acest lucru când descoperim, înainte chiar de 1920, un prozator ca Urmuz, ale cărui romane în miniatură conțin numeroase elemente ale romanului corintic. Însă Urmuz nu e nici înțeles imediat și, cu atât mai puțin, urmat. Douăzeci de ani după moarte, el este considerat încă de G. Călinescu un simplu autor de farse spirituale. Romanul doric își serbează marile triumfuri și ionicul începe să se consacre tocmai în deceniile următoare morții lui Urmuz, deloc stânjenite de o experiență romanescă de o cu totul altă natură, care le amenința, tară să le atingă totuși deocamdată. Firul istoric nu este totuși rupt. Alte elemente ale corinticului decât parodia urmuziană descoperim în *Creanga de aur* (ezoterismul), *Craii de Curtea-Veche*, *Lumea în două zile* (alegoria existenței), *Bunavestire* (alegoria politică), *Nebunul și floarea*, *Vânătoarea regală* (alegoria morală), *Cartea Milionarului* (mitul). În fine, ca un mic paradox, dacă enciclopedia doricului e atât de târzie (*Cronica de familie*), enciclopedia corinticului e foarte timpurie: *Ingeniosul bine temperat* pare a închide în 1969 paranteza istorică deschisă de prozele lui Urmuz în 1920

33

Cu *Pălnia și Stamate*, *Creanga de aur*, *Ulysses*, *Metamorfoza*, *Ingeniosul bine temperat*, realismul, în sensul de verosimilitate, trebuie reinterpretat. În romanul european, verosimilul realist este o constantă timp de două sute de ani. E locul să precizez un lucru. Nu vreau să propun pentru roman o dată de naștere mai mult: vorbind de roman, ca și cum s-ar fi născut în a doua parte a secolului XVIII, am în vedere acea formă a genului care e integral produsul epocii burgheze. Romanul e un gen burghez și realist prin excelență, cum nu sunt multe cărți de proză înainte de 1740 (anul *Pameleihii* Richardson). Las la o parte fără remușcări și *Marele Cyrus* și *Clelia* din secolul XVII francez, povestiri aventuroase și galante fără raport profund cu *Comedia umană*, ori cu *în căutarea timpului pierdut*, chiar dacă unii

comentatori, mai circumspecți decât mine, au văzut în schimb un raport cu *Pivnițele Vaticanului* lui Andre Gide. Primul roman în sensul realist și burghez nu este, în ciuda titlului, nici *Romanul burghez* al lui Furetiere din 1666, nici *Romanul comic* al lui Scarron din 1657, nici chiar *Principesa de Cleves* al doamnei de la Fayette din 1678. Toate acestea sunt mai curând romanțuri decât romane. Și zugrăvesc extraordinare lumi și ființe: "Sir Walter Scott a calculat că eroul din *Marele Cyrus* a ucis cu mâna lui o sută de mii de oameni", scrie Walter Allen într-o sumară istorie a *Romanului englez*. Va trebui poate să fie scrisă cândva o istorie a romanelor de dinainte de *Pamela*. De la Richardson la Smollet și apoi de la Balzac la Zola, romanul devine genul dominant; o dominație a verosimilului realist.

Dar ce înseamnă realism în roman? îmi vine în minte definiția dată de Arnold Toynbee orașului ca așezare omenească ce nu-și poate produce singură bunurile necesare și este din această cauză dependentă de un Hinterland agricol și de materii prime. Ficțiunea realistă are exact aceeași proprietate: nu se poate "hrăni" din ea însăși, are nevoie de un Hinterland real, de imaginile constituite ale societății și ale omului. "Puritatea" romanului a fost totdeauna mai mică decât a poeziei sau a picturii. Romanul a păstrat, în ciuda tuturor schimbărilor, ceva dintr-un duplicat al realului, al "țării dindărit". Într-o exprimare improprie, dar răspândită, romanul continuă să *reprezinte* lumea, în mai mare măsură decât un poem sau o operă de pictură; nu există cu adevărat un roman abstract sau nonfigurativ. Din acest punct de vedere, între *Don Quijote*, 34

fyfoș Goriot și Orbirea nu e aproape nici o diferență. Romanul e singurul dintre genurile artistice care n-a cunoscut revoluția abstractă. E a-ceastă întârziere de natură istorică sau structurală? Eșecul "noului roman" francez din deceniul 7, care a încercat să abstractizeze ficțiunea romanescă, poate fi un indiciu de rezistență a structurii înseși la schimbare. Dar niciodată, în materie de artă, nu vom ști destul de invite lucruri, ca să putem cheltui idei în contul viitorului. Domeniul nostru rămâne trecutul. În condițiile în care obiectivitatea constituită a realului e mai puternică în roman decât orice subiectivitate constituantă (cazul invers: poemul modern), romanul trebuie considerat, indiferent de tipul lui, *grosso modo*, realist. Vom găsi totdeauna într-un roman, oricât de sofisticat formal, aerul familiar al vieții: un colț de stradă animat, gesturile banale ale oamenilor, chipuri cunoscute, întâmplări de toată ziua, reprezentările unei conștiințe. Căci romanul continuă să se sprijine mai mult pe imagini decât pe simboluri. Când poetul spune:

Atâtea depind

de

o roabă

roșie

lucind.de

apă

de ploaie

lângă

găinele

albe

primul nostru gând este că roaba roșie și găinele albe (să notăm și jocul delicios al culorilor) ascund ceva, conțin adică un mesaj secret, ne trimit la o realitate interioară misterioasă. Pentru că, dacă am crede că nu e vorba decât de o roabă și de niște găini, unde ar mai fi poezia? Am ales intenționat versurile lui William Carlos Williams, poet "ima-gist", care mărturisea că ar fi vrut să fie pictor și adoptase următoare deviză: "no ideas but things", deci la care concretul lucrurilor rămâne esențial și cultivat ca un protest contra poeziei "abstracte" a unui T. S. Eliot. Dar chiar și într-o bucată atât de clară, în care găsim o felie de realitate domestică, poezia nu se află în inventarul pe care-l adresează curții. Într-o poezie, roaba roșie e totdeauna mai aproape de simbol

35

decât de piesa de inventar reală cu acest nume. Într-un roman e invers: chiar și în *Ulysses* al lui Joyce, construit intenționat ca un geamantan cu fund dublu, și unde fiecare moment din existența cotidiană a lui Leopold Bloom implică o referință la epopeea homerică: străzile, casele și oamenii rămân mai aproape de Dublinul real decât de simbolurile hgmerice.

Observăm din acest exemplu că Hinterlandul romanului poate fi și livresc: dar totodată că, printr-un mecanism compensator, ori de câte ori un romancier își stabilește un Hinterland livresc, mitic etc. se reface oarecum împotriva voinței lui (sau chiar fără ca el să știe) celălalt Hinterland, foarte real. Nu

există romane mai minuțioase și mai precise în detalii reale decât acelea ale lui Joyce. Abstractismul lui Ro-bbe-Grillet din *în labirint* se bazează pe o insistență obositoare asupra detaliilor concrete cele mai anodine. E de altfel *p* caracteristică a "noului roman francez". Dacă observația mea este justă, înseamnă că putem accepta următoarea foarte simplă definiție empirică a romanului: o ficțiune realistă. Evoluția istorică a romanului indică, de altfel, o deplasare a Hinterlandului său de la romanesc spre realism. Northrop Frye a distins, cam în același sens, "române" de "novei". Prin romanesc înțeleg tot acel repertoriu de convenții - sociale, etice, religioase, psihologice - care alcătuiește materia însăși a evenimentele în vechiul roman, și, în același timp, fundalul lui. Înainte de jumătatea secolului XVIII, oricâte elemente realiste (sociale sau psihologice) ar exista într-un roman, Hinterlandul lui rămâne esențial unul de pură convenție, ca Spania peregrinărilor lui Quijote sau ca Franța peregrinărilor trupei de actori ai lui Scarron. Romanul picaresc, cel mai aproape de o imagine realistă a societății, e supus încă nenumăratelor convenții, ca și povestirile filosofice ale lui Voltaire. Hinterlandul din *Candide* este foarte caracteristic pentru geografia și istoria cu totul fanteziste care joacă rolul fundalului în vechiul roman. Auerbach a remarcat o rea-propiere între stilul realist (adică jos, al prozei amuzante și populare) și stilul serios (adică înalt, al tragediei): separate în clasicism, cele două stiluri fuzionează în "pateticul burghez" din a doua parte a secolului XVIII (*Mimesis*). Dar Hinterlandul nu devine mult mai precis nici acum, nici chiar în prima parte a secolului următor, căci preromantismul și romantismul îi întrețin gusturile exotice și excepționale, 36

recum și o anumită exorbitanță a psihologiei, care împiedică pentru încă o vreme abandonarea romanescului. Hinterlandul realist lichidează cu greu acest Hinterland romanesc și convențional, moștenit de la poemele cavalești sau de la *chansons de geste*. Rabelais și Cervantes au fost cei dintâi care au gândit romanul ca o critică a romanescului, dar nici ei n-au introdus cu adevărat în roman *viața*. Viața din cărțile lor e încă aceeași din romanele cavalești, doar că i s-a inversat semnul: din eroică a devenit spectacol de carnaval, bâlci al deșertăciunilor. Ei sunt tot atât de puțin "observatori", în sensul nostru, ca și scriitorii medievali. Eroul romanelor prerealiste este, apoi, sub influența clasicismului, Omul. Când romanul încearcă să înlăture romanescul, el trebuie să se descotorosească totodată și de acest Om abstract al *Caracterelor* lui La Bruyere. Și ce e mai real decât Omul? Pentru fiziologii și realiștii din secolele XVIII și XIX, mai reală este Societatea. O categorie generală ia locul altele tot atât de generale, dar progresul e incontestabil. Bufonul, Picaroul, Don Quijote și Don Juan încetează a mai popula Hinterlandul romanului, de la *Pamela* la *Cesar Birotteau* și apoi la *Nana*. E rândul Arivistului, Negustorului, Servitoarei sau Curtezanei. Acestea nu mai sunt tipuri morale abstracte, ci tipuri sociale familiare cititorului burghez. Balzac are sentimentul că-și descoperă personajul când vede omul întrupat într-un tip social: pe Birotteau ca mucenic al cinstei comerciale sau pe Goriot ca un Christos al paternității. Omul clasic aparține unei singure clase: umanitatea. Imaginea societății devine tot mai precisă și Hinterlandul realist îl înfrânge pe acela romanesc.

Acest Hinterland social domină romanul doric. Individul care începe să-și revendice drepturile, să se emancipeze de sub tutela clasei - sociale (așa cum înainte omul social se eliberase de sub tutela omului moral), introduce în roman psihologismul ionic. Psihologicul uzurpează Socialul, după ce Socialul uzurpase Moralul. Timpul interior, fluxul conștiinței, senzația, inconștientul, particularul triumfă, de la Dostoievski la Virginia Woolf și Proust în tot romanul. Ionicul romanului are, deci, ca și doricul, Hinterlandul său specific, după care îl identificăm numai decît. Și ambele sunt la fel de realiste. Într-un mic eseu intitulat "*Viața formelor*" românești, Mihai Zamfir a numit acest roman, al cărui Hiterland e realist, *documentai*, adică

37

"raportabil la o sursă scrisă", la document. Asemeni scrisului, principiul lui de construcție este unul al succesiunii, deci al unei ordini lo-gico-cronologice. Schema documentală e vizibilă în toate romanele dorice; "construcție rațională trială (introducere-cuprins-încheiere), ordine cronologică verificabilă, text supus evident autorului și dirijat de el, finalitate practică declarată". Pretextele documentale sunt biografiile, memoriile, scrisorile, actele și așa mai departe. Putem adăuga că acest caracter documentai leagă foarte strâns Hinterlandul romanului de structurile aparente ale realului. Efortul romancierului va fi, în a doua parte a secolului XIX și în prima parte a secolului XX, tocmai acela de a șterge diferențele dintre ficțiune și realitate, de a crea o iluzie de viață cât mai deplină. În loc să evolueze spre afirmarea unor structuri proprii, cum s-a întâmplat cu poezia care s-a despărțit de emoție sau cu pictura care s-a despărțit de pek.aj, romanul a evoluat o vreme, din contra, spre o identificare tot mai deplină a

structurilor sale cu acelea ale vieții. Hinterlandul a fost redus de Zola, de exemplu, la o "felie de viață". O întreagă strategie a fost creată spre a obține acest efect. Wayne C. Booth a examinat-o pe aceea care constă în trecerea de la "povestire" la "prezentare", adică de la un procedeu retoric bazat pe vocea autorului și pe imixtiunea acestuia în evenimente, pe dirijarea lor într-un sens dinainte calculat, la un procedeu retoric bazat pe tăcerea autorului, pe dispariția lui din ficțiune (ca a lui Dumnezeu din lumea căreia i-a dat naștere, cum spunea Flaubert), lăsată să se înfățișeze singură. Problematika autorului omniscient și a abdicării lui în favoarea unui narator parțial, la care m-am referit, într-o ordine sociologică, la începutul acestei introduceri, poate fi regăsită acum din unghi retoric și structural (adică poetic). Metamorfoza romanului trebuie considerată mai îndeaproape pe această latură, spre a o putea descrie satisfăcător. Vom avea de-a face cu două serii de probleme: întâi, ne vom referi la rafinarea strategiei iluzioniste, care conduce încet-încet romanul spre o naturalețe admirabilă, accentuând verosimilul, când Hinterlandul său poate fi crezut, o clipă, viața adevărată (în acest punct, realismul triumfă total asupra romanescului); pe urmă, vom încerca să explicăm de ce, în ce împrejurări și în ce mod, strategiei iluzioniste i-a luat locul o strategie contrară, menită nu a rupe romanul de viață (în sensul primar al expresiei), ci de a stimula origi-

38

nalitatea structurilor înseși ale romanului, caracterul lor convențional, de autoconstrucție ce se opune formelor reale.

Strategia iluzionistă poate fi limpede urmărită pe toată panta ascendentă - din punctul de vedere al încrederii în valorile umane și sociale - a romanului, adică în doric și în ionic. Prin nenumărate mijloace, romanul modern a încercat, vreme de aproape două sute de ani, să pară cât mai natural, în sensul asemănării cu viața, cât mai puțin artificial. B. Tomașevski deosebește (*Teoria literaturii*) o motivare realistă de una estetică, și atribuie celei dintâi "drept sursă, fie o credulitate naivă, fie necesitatea iluziei". Motivarea realistă predomină, în orice caz, în preocupările școlilor literare din secolul XIX, deși nu lipsește nici înainte: "în general, în secolul XIX abundă școlile în denumirea cărora există o aluzie la o motivare realistă a procedeelelor -realism, naturalism, naturism, existențialistii, narodnicii etc... De la o școală la alta auzim chemarea pentru o mai mare «naturalitate». În privința romanului, aceste constatări indică exact sensul evoluției lui în secolul trecut". Uitând, cu oarecare ingenuitate, că un roman este de la un cap la altul un produs al imaginației și tehnicii unui autor, romancierii au căutat să facă din operele lor mici universuri similare cu acelea reale, renunțând treptat la tot ceea ce stânjenea similitudinea, rafinând procedeele până la a părea că nașterea însăși a romanului e la fel de spontană ca nașterea vieții. La început, romancierul se considera fără sfială povestitorul nemijlocit al faptelor, uneori și eroul lor, adre-sându-se direct cititorului, peste capul personajelor, comentând fiecare eveniment, trăire, nod al intrigii, compunând biografii explicatoare sau anticipând finalul. Așa procedau Fielding și Filimon. Această manieră devine o convenție destul de greu de suportat pentru realiștii din a doua parte a secolului XIX și, cu Flaubert, Zola sau Duiliu Zamfirescu-" se impune un mod impersonal de narare, ca și cum faptele ar fi lăsate să se înfățișeze singure, fără comentariul autorului. Aceste lucruri sunt prea binecunoscute spre a stăruii mai mult. Ele ne interesează totuși aici întrucât trecerea de la o manieră la alta răspunde dorinței romancierului de a părea cât mai natural. Booth a scris o întreagă carte despre tehnicile auctoriale și cele impersonale, arătând nu numai ceea ce romanul a câștigat prin recurgerea la prezentare, la înscenare a faptelor, în locul relatării pur și simplu, dar și ce a pierdut. El a atras atenția, de

39

exemplu, că impersonalizarea narațiunii, dacă e judecată ca scop în sine, poate deveni un artificiu la fel de penibil ca și comentariul auctorial cel mai naiv. Dacă gândim riguros, nu este posibil roman fără comentariu de autor, căci prin comentariu nu se înțelege doar intervenția nemijlocită a povestitorului, de tipul celei ce urmează, culeasă din *Adam Bede* de George Eliot: "Vom intra în vârful picioarelor și ne vom opri în prag, fără să trezim prepelicarul cu părul lucios și castaniu etc." Comentariul auctorial vizează trei aspecte ale narațiunii: faptele, interpretarea și compoziția. La primul aspect ne gândim de câte ori întâlnim într-un roman rezumate ale evenimentelor, incursiuni în trecutul personajelor sau anticipații; de asemenea, relatări, descrieri și portrete, în fine "analize" psihologice - nici una atribuită unor personaje identificabile, ci, așa zicând, autorului. Aceste forme de comentariu se găsesc deopotrivă la Balzac și la Tolstoi, în proporții diferite. Al doilea aspect al comentariului vizează nivelul aprecierii faptelor. Aprecierea cunoaște o singură perspectivă, a autorului, în romanul secolului XIX, cel puțin până la Henry James, care a teoretizat și aplicat necesitatea "reflectorilor", adică a unor personaje ce preiau parțial sau total obligațiile autorului. Evaluarea unui comportament

sau speculația teoretică, atribuite înainte direct autorului, trec treptat în sarcina unor personaje identificabile. E de notat că acest al doilea aspect al comentariului desparte mai decis romanul de la jumătatea secolului trecut de acela ulterior. El constituie factorul de artificialitate cel mai pronunțat și numeroși scriitori începând cu Henry James îl vor condamna. Formulele de adresare ale autorului, direct către cititorii săi, de care am pomenit, intră în această categorie și sunt, cum ne putem da seama, cu totul marginale. În fine, al treilea aspect privește selecția și ordonarea, eșafodarea, adică, a materialului românesc. Acest fel de comentariu este inevitabil în orice roman. Dar el este explicit la Fielding și Steme, care ne anunță, ca și Filimon, cum au de gând să înlănțuiască episoadele și din ce rațiuni, și devine implicit în romanul impersonal, la Re-breanu de pildă; redevine explicit, când romanul caută să renunțe la naturalețe cu orice chip și se redescoperă pe sine ca pură artificialitate, întorcându-ne la Booth care propune și el o schemă a funcțiilor comentariului, mai este de reținut o distincție esențială, de care a mai fost vorba în treacăt în acest eseu: și anume între "creditabil" și "ne-

40 creditabil". Comentariul auctorial este în genere creditabil. Când el lasă locul interpretărilor felurite și uneori opuse ale unor naratori dramatizați (care adică apar ca personaje), trebuie să avem în vedere relativitatea acestora sau caracterul lor necreditabil. Numai pe autorul omniscient îl credem în chip absolut pe cuvânt. Putem să conchidem că evoluția romanului către impersonal, din a doua parte a secolului XIX, constă nu atât în renunțarea la comentariu *stricto sensu*, lucrul ar fi imposibil), ci în deplasarea comentariului însuși de la al doilea aspect al său la primul și la al treilea, cu alte cuvinte, de la comentariul ca *apreciere* la comentariul ca simplă *constatare*. Manipularea personajelor de către autor în romanul vechi nu era decât o formă limitată, exacerbată, a deprinderii scriitorului de a aprecia și interpreta neconținut faptele sau gândurile eroilor săi. Când romancierul se resemnează să le constate, o condiție importantă a impersonalității este deja creată. Dar impersonalitatea nu epuizează visul de firesc al romancierului. Sigur, el nu mai scrie, după 1850, un *Cuvânt înainte sau lista de bucate a ospățului* ca acela al lui Fielding la *Tom Jones*, căci nu mai crede că scriitorul e un birtaș care intră în vorbă cu mușteriii și le recomandă lista de bucate din care ei aleg ce poftesc. Flaubert sau Tolstoi seamănă mai degrabă cu niște seniori ce oferă praznice săracilor, fără a se simți însă obligați să ia parte la ele. Din contra, se țin la o parte, deși nu se zgârcesc cu bucatele. Însă treptat impersonalitatea aceasta (care mai e la modă în anii '30 ai secolului nostru în romanul american, dacă e să dăm crezare atât lui W. C. Booth, cât și lui Claude-Edmonde Magny) începe să-și revele, și ea, artificialitatea. Romancierii simt că e la fel de nefiresc în definitiv ca întâmplările și interpretarea lor să nu fie atribuite nimănui pe cât de nefiresc era, înainte, ca' nimic din ce se petrecea în roman să nu scape atenției unui autor prea limbut și mereu dornic să ne instruiască. Trecerea de la doric la ionic în acest moment delicat se produce, când perspectiva interioară a romanului începe să fie din nou *atribuită*. Atribuită însă nu unei instanțe supraindividuale, autorului omniscient de dinainte, ci unuia sau mai multor personaje, așadar, psihologizată (ionicul fiind un realism psihologic). Auerbach distinge o perspectivă subiectiv-impersonală, I de exemplu la Proust, de una pluripersonală, de exemplu la Virginia I Woolf. Genette vorbește de "focalizare internă fixă sau variabilă".

41

Deosebirea constă în refacerea, înlăuntru acestui nou roman, a antitezei dintre "relatare" și "prezentare". Oricine compară în *căutarea timpului pierdut* cu *Doamna Dalloway* observă că întâiul roman aparține unei moderne discursivități auctoriale, iar al doilea unei la fel de moderne puneri în scenă. La Proust există un narator, din unghiul căruia luăm cunoștință de totul: o prismă unică, parțială și subiectivă. La Virginia Woolf, există nenumărate prisme, nici una privilegiată, prin care realitatea se filtrează variat și contradictoriu. Constatăm de fapt că realismul psihologic parcurge două etape similare cu acelea din vechiul realism "obiectiv": în ambele există întâi o voce și apoi o scenă de teatru.

Această simetrie ne arată doar că repertoriul strategic al romanului este limitat: ea nu trebuie lăsată să ne ascundă transformarea fundamentală care desparte romanul doric de acela ionic. Această transformare este legată de modalitatea atribuirii actului de a nara. În *Ciocoii vechi și noi*, roman auctorial, actul narării este atribuit clar autorului, în termenii lui Norman Friedeman (*Point of View in Fiction*, în antologia lui Philip Stevick. *The Theory of the Novel*), putem vorbi în acest caz de "editorial omniscience". Naratorul, oricâte eforturi analitice am face, rămâne confundat cu autorul însuși (pe care Booth îl numește "autor implicat", ca să-l distingă de persoana propriu-zisă care scrie, dar distincția nu e practic, în ce ne privește, sesizabilă, mai ales la Filimon), pus în paranteză de eL în

Ion, roman impersonal, sau neutral, autorul este acela care se confundă cu naratorul. Cel pus în paranteză este autorul. La Filimon auzim tot timpul o voce care este a autorului și nu a naratorului, în măsura în care nu se referă doar la relatare, sau la perspectivă, ci la operă în ansamblul ei, la scopul urmărit și la procedeele folosite; între *Dedicație*, *Prolog* și romanul propriu-zis nu e nici o diferență din acest punct de vedere: vocea este una singură în toate trei; La Rebreanu, din contra, naratorul nu-și depășește nici o clipă atribuțiile care-i revin, de a desfășura ghemul întâmplărilor, controlând, fără să monopolizeze, punctul de vedere, nu se prezintă în chip direct nici ca constructor ori regizor al scenariului, nici ca protagonist al lui.! în *Adela*, *Jocurile Daniei*, *Ambasadorii*, autor și narator sunt în schimb inconfundabili (indiferent dacă povestirea este la persoana întâi, a treia sau, ca la Michel Butor, a doua). Naratorul este, de 42

data aceasta, fie un personaj în carne și oase, cu biografie și psihologie proprie, cu un punct de vedere clar definit asupra lucrurilor (persoana întâi ca narator); fie o voce neutră, asemănătoare cu aceea impersonală, dar care își însușește până la identificare punctul de vedere al câte unui personaj (persoana a treia ca protagonist). Acesta este un personaj privilegiat, căci este singurul privit din interior. Celelalte personaje există exclusiv prin ochii lui: nu le cunoaștem motivările, dorințele, secretele, intimitatea profundă a ființei. Ele nu există în sine, ci numai pentru Emil Codrescu, Sandu sau Strether. Dacă, o clipă, ne îndoim de justetea intuițiilor acestuia, toate celelalte personaje amenință să devină cu totul incerte. Nu știm cum e *Adela* cu adevărat, ci numai cum o vede Emil Codrescu. Nu știm nici măcar cum este Emil Codrescu, pentru că singura versiune despre sine este aceea (pe care o putem suspecta de lipsa obiectivității) oferită de el însuși. Naratorul a exilat pe autor și a pus în paranteză personajul. În sfârșit, în *Spre Far* sau în *Vânătoarea regală*, e rândul naratorului să fie pus în paranteză de personaj: nu de unul singur, ci de mai multe. Aceste personaje pot să-și treacă unele altora sarcina de a nara (la D. R. Popescu) sau numai pe aceea de a percepe realitatea (la Hortensia Papadat-Bengescu): deosebirea dintre persoana întâi ca protagonist și o "multiple selective omnisciente" (Friedeman) nu schimbă cu nimic efectul manierei. Nu mai există perspectivă privilegiată, ci numeroase perspective pe care le putem corobora, dar nu elucida, căci nu avem un punct de sprijin în afara lor și incontestabil. Fiecare personaj are versiunea lui asupra celorlalte. Ele își anulează reciproc privilegiile. În această multiplicare a perspectivelor dispăre Naratorul însuși, așa cum a dispărut mai demult Autorul prin interiorizarea perspectivei.

Romanele folosite spre ilustrare țin în fond de patru tipuri, jalonând transformarea genului. Să formulăm pe scurt principalele constatări. În primul tip, perspectiva este exterioară faptelor din roman, iar comentariul (vocea) este nepersonal și nepsihologic, adică neatribuit unei persoane despre care să putem ști ceva (scriitorul), ci unui autor care îndeplinește funcțiile unei instanțe transcendente, asemeni unui dumnezeu în raport de lumea reală. În al doilea, perspectiva fiind de asemenea exterioară, comentariul, tot nepsihologic, este impersonal, atribuit unui narator invizibil și care face efortul să rămână neutru, ascuns. În

43

al treilea, perspectiva este interioară, psihologica și personală: naratorul se întrupează și devine autoritatea dominantă sau adoptă perspectiva unui personaj. În ultimul, perspectiva fiind interioară și psihologică, este pluripersonală: autorul cedează inițiativa personajelor, fie numai ca subiecte cunoscătoare, fie ca naratori *a tour de role*. Evoluția romanului realist se datorează așadar unei încercări de a naturaliza retorica, ascunzând artificiile și voind să pară spontan ca viața însăși: această încercare e sesizabilă printr-o reorientare a naratorului de la autor (omniscient, supraindividual, nepsihologic) la personaj (implicat, individualizat, psihologic), de la o pură transcendență la o pură imanență, printr-o interiorizare adică a viziunii narative care ne lasă să bănuim o schimbare de optică asupra lumii și a omului. Dacă procedeele nu sunt, în principiu, bune sau reale și dacă nu există nici obligația folosirii lor consecvente, acest lucru nu înseamnă că ele apar întâmplător sau în funcție de dorința liberă a romancierului. Alegerea, repartizarea și combinarea procedeelelor sunt determinate istoricește de evoluția genului. În romanul doric, naratorul se află totdeauna de altă parte a baricadei decât personajele, evenimentele și simțirile lor; înfățișează o lume care există în afara lui și poate fi foarte bine închipuită și în absența lui; adoptă o poziție de extrateritorialitate, indiferent că este un comentator locvace sau un regizor impersonal; relatează sau înscenează o obiectivitate istorică. În romanul ionic, naratorul nu mai este separat de lumea lui: conștiința lui aparține pe de-a-ntregul lumii acesteia, așa cum lumea însăși nu există decât întrucât este reflectată într-o conștiință. În romanul

doric, "apare" numai ceea ce și întrucât "există"; în cel mai ionic "există" numai ceea ce și întrucât "apare". Existența în sine a devenit tot atât de neconcludentă ca lucrul în sine. Din domeniul obiectivului ne mutăm în acela al subiectivului: ceea ce înainte era *restituit* acum este *trăit*, și ceea ce înainte era ordonat și sistematic ascultă acum tot mai mult de capriciul trăirii. Incertitudinea se extinde la narator, care nu se mai folosește de alegații, ci de conjecturi, și nu mai e în chip obligatoriu creditabil. Caracteristica lui principală este de a fi *situat*, îmbarcat. Camus scrie în *Ciuma* că, după ce porțile orașului se închid, din cauza epidemiei, toți locuitorii orașului se află parcă prinși într-un sac, și adaugă: "cu povestitor cu tot". Acest sens al situației explică de ce necreditabilul narator din romanul

44

ionic este totuși de la o vreme încoace mai de crezut (ceea ce înseamnă că este simțit mai firesc) decât divinitatea impersonală din romanul doric: și anume deoarece nu mai este un contemplator distant a lumii sau creatorul ei nevăzut și improbabil, ci un om ca toți oamenii, cusut în același sac cu semenii lui. Ceea ce el spurfe poate fi subiectiv, personal, fals, dar e rodul unei prea umane experiențe. Măsura spuselor sale se află aici, pe pământ. Răspunderea pentru ele revine unui om, nu unei instanțe ce scapă voinței umane. Această nouă estetică a romanului conține, așadar, și o nouă morală.

Doricul și ionicul romanului european fiind dominate de o vocație Q "naturalistă", corinticul va urmări să îndrepte energiile genului într-un A sens opus. Am fixat momentul reformei în anii de imediat după primul război mondial, când Proust își încheie marele său roman, și *Ulysses* este pe punctul să apară, când Muzil, Canetti, Hesse, Broch și romancierii "condiției umane" își începeau operele lor reformatoare. Puntea de trecere de la ionic la corintic este romanul proustian, care continuă o tradiție exact în măsura în care inaugurează o alta. Am schițat mai devreme condițiile obiective și atmosfera intelectuală în care s-a produs ruptura. Acum e momentul să dezvolt mai în detaliu estetica anti-naturalistă a acestui roman, al cărui principiu nu mai este confundarea ficțiunii cu viața, crearea unui *trompe l'oeil* mai perfect.

Hinterlandul romanului corintic redevine convențional: alegoric, mitic, fantezist, exotic sau pur și simplu livresc. Kakania lui Musil nu este Imperiul Austro-Ungar în același fel în care Parisul lui Rastignac este Parisul lui Balzac. Castalia din *Jocul cu mărelele de sticlă* este tot atât de puțin o Elveție istoric reconstituită pe cât este țara Marelui Pădurar din *Pe falezele de marmoră* Germania hitleristă. Toate aceste provincii simbolice și imaginare - Constantinopolul din *Creanga de aur*, Oranul din *Ciuma*, "provincia", din *Bunavestire* - sunt mai apropiate de geografia din *Candide* și *Scrisori persane*, din *Gargantua* și *Gulliver*, decât de realismul din *Salamambo* și *Război și pace*. Romanele se construiesc în filigran. Hinterlandul lor e invadat de cultură ca subsolurile unui bloc cu multe etaje de apă. Sub Dublinul lui Joyce; curge fluviul homeric.

În al doilea rând, o dată sensul realist abolit, este loc pentru alegorie, pentru basm, pentru satiră.

Creanga de aur e o "conte filosofic-

45

phique" ca și *Narziss și Goldmunda* a lui Hesse. *Jocul cu mărelele de sticlă* e o alegorie ca și *Ciuma*. *Sub Vulcan* este ezoteric, precum *Ulysses*. "Aventura umană redevine invizibil o aventură mitică", spune Alberes despre prima carte a lui Joyce, în care găsește imagini alegorice ale destinului asemănătoare aceloră din *Romanul trandafirului* al lui Guillaume de Lorris sau din *Comedia* a domnișoarei de Scudery. Și adaugă: "Diferența constă doar în faptul că în secolul al XIII-lea un roman alegoric în versuri se desfășura într-o lume ireală, pe când în secolul al XX-lea el este scris în proză, personajele sale au barbă, mustață, sâni, pântec, situație socială și micul lor caracter, vorbind același dialect al locului sau argoul din Dublin..." Am remarcat altădată acest caracter paradoxal al hinterlandului mitic din romanul modern, care, spre deosebire de romanul realist, nu exclude (ci chiar sporește) descrierea minuțioasă, de "aproape", făcută de un ochi atent la porozitățile infime ale realului. La Kafka, "metamorfoza" lui K., tribunalele din *Procesul* ori viața locuitorilor din vecinătatea castelului conțin un astfel de plan apropiat-realist și unul ezoteric.

În eseul citat, Mihai Zamfir e de părere că refuzul *documentalului* se traduce, stilistic, în aceste romane prin "două manifestări evidente: prin căutarea *acroniei* și prin instaurarea *principiului muzical*". S-ar putea descoperi și altele, fundamentând un principiu nou al simultaneității, într-un gen a cărui regulă de construcție a fost dintotdeauna succesiunea. Aceasta ar fi o a treia caracteristică importantă. Simultaneitatea conduce la imaginea *television oriented*, cum ar spune Mac Luhan, în vreme ce succesiunea, legată de scris, era *point oriented*. Noi procedee de compoziție decurg de aici, cronologia fiind, cea dintâi, sacrificată. Spre a sugera compoziția romanului lui Proust de exemplu s-a recurs la

comparații cu simfonia muzicală, cu piramida, a căror particularitate evidentă este spațiul ordonat și închis. Romanele lui Balzac în schimb curg, mereu deschise spre nenumărate guri de vărsare. *Comedia umană* e un ansamblu constituit din nenumărate romane, ca un castel cu mai multe aripi, căruia arhitectii din veacurile următoare le-ar putea adăuga altele, fără ca ideea de construcție să se perturbe. *În căutarea timpului pierdut* începe cu ceea ce putem considera mai degrabă un sfârșit decât un început, și urmărește să găsească un punct de coincidență ideală al celor două capete. 46

În fine, romanul corintic este esențialmente un roman parodic. Trebuie să spun, în paranteză, că aceste patru caracteristici nu sunt, toate, obligatorii pentru fiecare roman. S-a putut remarca din exemple și cât de eterogen este corinticul, spre deosebire de doric și ionic, mult mai unitare. Ezoterismul e vizibil la Sadoveanu în *Creanga de aur*, dar nu și în *Pâlnia și Stamate*; în ce privește parodicul, lucrurile stau exact invers. Romanul se scrie luându-se parcă în derâdere. Toate procedeele părându-i bune, nici unutu mai e utilizat în maniera senin-ino-centă dinainte. În primul rând, fiindcă nu se urmărește verosimilul, ci chiar suprimarea lui; și atunci amestecul de planuri, schimbările de registru, colajele, citările, introducerea unor pasaje neficționale etc. devin monedă curentă. În al doilea rând, fiindcă romanul corintic tinde să legitimizeze valabilitatea artefactului, să-și exhibe nu numai felul construcției, dar chiar și pe al materialelor de construcție. Ceea ce romanul anterior ascundea cu mai multă grijă (și am văzut că era însuși sensul evoluției lui: perfecționarea mijloacelor de a ascunde artificii), romanul corintic dă pe față. Parodicul nu trebuie interpretat exclusiv ca o negare, ca un nihilism: există în parodie o forță afirmativă. Negația vizează desfacerea din articulații a modelului vechi; afirmația pretinde că reconstruiește un model nou din materialele rezultate. Teoria acestui aspect al corinticului a făcut-o cel mai pregnant Bruno Schulz în *Prăvăliile de scorțișoară*. Nu întâmplător teoria o găsim într-un roman și nu într-un eseu. Niciodată ca în romanul corintic nu a existat o mai relativă demarcație a genurilor. Eseul este la el acasă în *Omul fără însușiri*, primit pe ușa din față, ca și Ficțiunea epică sau Psihologia, în *Război și pace* el era trimis să locuiască în dependențe, cu servitorii, adică într-un capitol final anexat. Ce spune Bruno Schulz? Demiurgos nu mai deține monopolul asupra creației: materia însăși, proliferând liber și monstruos, se recomandă ca un soi de spirit creator: capabil însă doar să simuleze, parcă batjocoritor, actul de creație. Este o "generatio aequivoca" în care,- din mâna unui artist nesperios, copilăros și greoi, ca acel Trickster al etnografilor englezi, ies produse imperfecte; fermecătoare tocmai prin stângăcia lor. Schulz face apologia materialelor ieftine, a căiților, rumegușului, cârpelor, vopselelor ordinare. Omul însuși, astfel confecționat, seamănă cu un manechin umplut cu zegras, cu o figurină grotescă de bălci, operă kitsch și "bon

47

marche" a unui artist bizar. "Aceasta este dragostea noastră pentru materie ca atare, pentru calitatea ei de a fi pufoasă sau poroasă, pentru consistența ei unică, mistică. Demiurgos, marele maestru și artist, o face invizibilă, îi poruncește să dispară în jocul vieții. Noi, din contra, îi iubim scrâșnetul, îndărătnicia ei de momâie." Aici e și o altă observație interesantă: realismul tradițional încearcă să dea senzația de viață, ascunzând artificii, mijlocul; noul "realism" își exhibă tehnica, procedeele și materialele. Omul artefact e compus după chipul și asemănarea manechinelor. Pe o cale ocolită, reapare instinctul demiurgic, constitutiv s-ar zice oricărui romancier: numai că rezultatul seamănă mai curând cu o parodie a creației decât cu o creație veritabilă.

Ceea ce desparte acest nou realism de realismul secolului XIX (prelungit și în romanul dintre războaie) este dispariția sensului global și unificator. Pe refluxul semnificației, se clădește uneori bizar ori absurd. Paradoxul constă în revenirea ideii de imitație într-o doctrină care proclama la origine tocmai stingerea mimesisului: mai mult, cheia o găsim în accentuarea imitativului. Balzac ori Flaubert încercau să ascundă procesul prin care personajele păreau vii, să sugereze iluzia organicității firești; reacția psihologiștilor, ca Proust sau Virginia Woolf, izvora din nevoia de a lichida ultimul amestec al creatorului în creație, de a exclude până și artificiile inevitabile. Modelul unora și altora fiind, așa zicând, biologic, al modernilor este tehnic: creația seamănă cu o fabricație. Personajul lui Schulz e fabricat, nu născut, duplicat voit grosolan. De la Balzac la Camil Petrescu este în vigoare o logică a viului și o funcționalitate a obiectului în roman; și, apoi, omul lor (al întregii literaturi anterioare) continuă să se afle în centru. Această viziune antropocentrică devine cosmocentrică la moderni. Omului descentrat îi ia uneori locul o făptură ambiguă: tatăl din *Prăvăliile de scorțișoară*, sinologul din *Orbirea*, Algazy al lui Urmuz sunt oameni mecanomorfi. Alteori ființe generice: Trogloditul, Schizo-frenul, Calomniatorul, Marele Pădurar, Maestrul muzicii. Balzac voind să concureze starea

civilă, Tolstói, creator al unei imense populații naturale, erau demiurghi ce se luau în serios și afectau a posedea o forță generatoare asemănătoare aceleia a naturii. Deja Flaubert în *Bouvard et Pecuchet* propunea ironic o simbioză nefirească de viață și de mecanism. Ecouri ale acestui hibrid găsim în multe romane noi ale ame-

48
ricanilor, în *V* al lui Thomas Pynchon, la John Barth și la alții. În deceniul șapte tinerii romancieri americani au teoretizat o formulă epică de acest fel (fără a se referi la tradiția europeană), practicând-o chiar cu mare succes. După ce a fost alungat, de psihologismul relativist, demiurgul a revenit sub o formă burlescă: e ca și cum după nebunia și moartea lui Lear, spiritul monarhului detronat s-ar fi reîntrupat în bufonul lui. Modernii vor face din aceasta o lege. Pe Arca lui Noe nu există nici un dumnezeu: Noe e doar substitutul lui, colecționarul de ființe și obiecte, patriarhul salvând lumea în stare de urgență. Și nu ni-l înfățișează tradiția doborât de beție, țintă a glumelor ginerilor lui? Straniu "maître et possesseur de la nature" care a strâns în juru-i un univers eteroclit, fărâmițat și ne semnificativ. O altă fărâmițare decât la psihologiști: care înlocuiau omul social cu individul psihologic. Pe Arca lui Noe nu există nici măcar individualități. Universul nu se mai însumează. Adevărul lui Tolstói era deasupra adevărilor eroilor săi. Totul semnifică (așadar semnala unitatea) într-un roman de Balzac. Dacă o pușcă apare spânzurată în panoplie în actul întâi, spunea Ce-hov, cu ea trebuie să se tragă neapărat înainte de încheierea dramei. Panoplia modernilor poate cuprinde oricâte arme, căci toate au devenit inutile, piese de inventar, acumulare de obiecte inerte. Ele nu mai vorbesc despre om.

Desigur, în practica lui istorică, romanul corintic merge rareori atât de departe ca în teoria lui Bruno Schulz. Acest model radical și polemic este atenuat, dacă pot spune așa, de practica scrisului. Unde îl găsim intact? La Kafka? La Urmuz? La Musil? O dată negația înfăptuită, romanul își recapătă suflul obișnuit: formele reale ale corinticului nu sunt, am văzut, niciodată atât de net deosebite de cele ionice sau dorice. Subzistă în orice roman de acest fel numeroase elemente vechi; un ochi neexersat distinge greu între realismul clasic și realismul modern. Musil ca și G. Bălăiță continuă să povestească, personajele lor nu sunt simple marionete, iluzia de viață e uneori puternică. Chiar dacă sensul general se îndreaptă spre artificiu, alegorie, simbol, materialele de construcție rămân adesea realiste. Nici nu s-ar putea altfel. Inovația totală ar semăna cu o distrugere. Dar dincolo de aspectul parodic, aceste romane sunt creații la fel de pline de viață și de oameni ca și epopeile naturaliste, ca și narațiunile impresioniste. Ceea ce dis-

49

tinge, până astăzi, romanul de alte genuri literare sau de alte arte este tocmai greutatea de a renunța cu desăvârșire la "reprezentarea" vieții. Jocul pur de forme pe care l-a propus noul roman francez a rămas un experiment fără urmare. Cine să-i continue pe Alain Robbe-Grillet sau pe Philippe Solers? Genul cel mai popular, astăzi, romanul își apără poziția, dacă nu, cum se mai crede, printr-o incapacitate de schimbare, printr-un conservatorism rigid, în orice caz prin menținerea lui în apropierea formelor existenței sociale și morale. Hinterlandul realist este prezent nu numai în *Război și pace*, dar și în *Orbirea* sau în romanele, atât de complexe și de bizare, ale romancierilor americani din deceniul trecut (tineri încă). John Barth a propus termeniul de "irealism" pentru romanele sale (și pentru acelea ale unor Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, Donald Barthelme sau Robert Coover) în care găsim un hibrid de fantezie, umor, parodie dar și de introspecție, reportaj, tăietură din ziare. Deja în 1948, Lionel Trilling (mă folosesc de un citat al lui Tom Wolfe din *Dialog*, 1977) observa că romanul realist/social (eu l-am numit doric) constituie produsul afirmării burgheziei mijlocii în secolul XIX și că el a fost depășit când societatea s-a scindat și a trebuit să recurgă la o formă nouă, de exemplu aceea din *Ulysses* al lui Joyce. Însă această fragmentare a romanului n-a condus la o specie cu totul nouă. Schimbându-se sensul experienței umane s-a schimbat și sensul romanului, fără ca totuși romanul să eludeze vreodată experiența umană. Despre scrieri de felul acelor kafkiene sau irealiste, John Barth spunea: "Ceea ce ar trebui să facă arta ar fi să spună povești care sunt minunate clipă de clipă, care corespund într-adevăr experienței umane și care nu explică în nici un fel experiența umană". Lipsa explicației este într-adevăr esențială: e un fel de a spune că, dintr-o încercare de a explica lumea, romanul a devenit o imagine a lumii care nu mai explică nimic. Rămâne însă imagine, oricât de deformată sau de absurdă; și, dacă seamănă mai puțin cu o relatare a vieții decât cu o "anatomie" a ei, de felul *Anatomiei melancoliei* din secolul XVII a excentricului Robert Burton, cum s-a spus despre un roman al lui Pynchon, nu e totuși decât o formă a vieții. O formă, desigur, care face ca romanele corintice să semene tot mai puțin cu acelea dorice, scandalizându-și publicul. E greu de spus care va fi

evoluția genului, în ce măsură se va întoarce la ce a fost și în ce măsură se va îndepărta de trecut.
Eseul 50

meu nu e o scriere de anticipație, ci una de constatare și descriere a formelor existente. Mă situez, în această ordine de idei, pe o poziție în același timp obiectivă, care nu vrea să fie exclusivistă și să recomande o formă în detrimentul altora, și relativ moderată, căci decurge din studiul romanului românesc care n-a fost niciodată radical.

Alegând ca titlu al eseului meu *Arca lui Noe*, motivul principal trebuie căutat în această moderație. Romanul, nu doar cel corintic, este o arcă a lui Noe: însă, dacă în tinerețea lui, genul părea inspirat de ideea că această arcă este însăși lumea și că autorul e un Dumnezeu, astăzi, el pare mult mai tentat să nu mai facă deplin identificarea. Arca este și nu este Lumea. O reproduce la scară mică și o sistematizează. O salvează de la înec. Nu se confundă cu ea, așa cum romancierul nu se confundă cu Dumnezeu. În locul strategiilor iluziei adoptă tot mai des strategiile lucidității. Dar, oricât s-ar deosebi, *Ion* și *Pâlnia și Stamate* continuă să se înrudească prin ceva esențial și anume prin faptul că selectează din realitate niște ființe pe care le îmbarcă pe o corabie imaginată. La origine, orice roman operează o astfel de alegere, este un eșantion de umanitate. Nici în cea mai cuprinzătoare epopee realistă nu încap întreaga lume. Opțiunea presupune un sens, un scop: romanul e o reconstruire a universului, nu o restituire a lui. Arca se îndreaptă spre Ararat sau plutește în derivă: din punctul de vedere pe care-l susțin aici, lucrul are mare importanță pentru evoluția genului, dar nici una pentru natura lui. *Comedia umană* a lui Balzac și *Castelul* lui Kafka sunt în egală măsură o arcă a lui Noe, lumi închise între hotarele imaginației unui autor, substitute ale lumii reale, niciodată atât de pur simbolice ca un desen de Mondrian sau ca o sculptură de Brâncuși. Destinul romanului este legat de "realismul" lui: genul se oprește totdeauna la jumătatea drumului între duplicat și simbol; ca Arcă a lui Noe, conține lumea și este în același timp simbolul ei. După "ce o umple cu de toate, autorul închide ușa pe dinafară, ca dumnezeul biblic corabia, și o lasă să plutească în voia ei: "în aceeași zi au intrat în corabie: Noe, Sem, Ham și cele trei neveste ale fiilor lui cu el: ei, și toate fiarele câmpului, după soiul lor, toate vitele după soiul lor, toate târâtoarele cari se târăsc pe pământ după soiul lor, toate păsările după soiul lor, toate păsărelele, tot ce are aripi. Au intrat în corabie la Noe, două câte două, din orice

51

V O

făptură care are suflare de viață. Cele care au intrat erau câte o parte femeiască și câte o parte bărbătească, din orice făptură, după cum poruncise Dumnezeu lui Noe. Apoi Domnul a închis ușa după el."

Câteva cuvinte despre cartea de față. Ea nu are un caracter exhaustiv, procedând printr-un fel de teste. Importante sunt prezențele iar nu absențele. Sunt conștient că selecția operelor putea fi alta; dar atunci și cartea ar fi fost alta. Și nu valoarea romanelor a fost principalul criteriu, deși resping ideea că se poate demonstra cea mai neînsemnată teză pornind de la cărți proaste. Cartea aceasta nu este nici o istorie a romanului, nici o teorie a lui. Și ea vorbește despre romane, nu despre romancieri. Caută să degajeze chipul Romanului analizând romane. Metoda e deopotrivă inductivă și deductivă, poate și pentru că, în dorința de a construi modele ale genului, nu mi-am putut înfrânge cu totul nici înclinația spre practica de lectură a criticului, nici simpatia pentru acei admirabili teoreticieni, care au început prin a explora operele concrete în structurile lor infinitesimale, înainte de a trage vreo concluzie generală: mă gândesc în primul rând la Albert Thibaudet, Leo Spitzer și la Erich Auerbach (al cărui *Mimesis* m-a marcat profund). De la ei m-am străduit să învăț cum poți fi riguros și totodată cu destulă imaginație, ca să nu indispui nici pe cel care citește în scopul de a se instrui, nici pe cel care așteaptă să-și fii pur și simplu pe plac.

Este locul să avertizez pe cititor de sumarul volumului al doilea, firește în linii mari și sub rezerva unor schimbări de ultim moment (datorate apariției eventuale a unor romane semnificative sau încheierii unor cicluri): într-un prim capitol (*Ionicul*) voi analiza *Hallipii Hortensiei* Papadat-Bengescu, romanele lui Camil Petrescu, *Adela* lui Ibrăileanu, *Jocurile Daniei* de Anton Holban, un roman de Mircea Eliade, *întâmplări în irealitatea imediată* al lui M. Blecher, *Desculț* al lui Z. Stancu, un roman de Alexandru Ivăsiuc; iar într-un al doilea (*Corinticul*), o proză de Urmuz, *Cimitirul Buna-Vestire* de T. Arghezi, *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu I. Cara-giale, *Creanga de aur* de M. Sadoveanu, *Coborând în* Paul Georgescu, *Vânătoarea regală* a lui D. R. Popescu, *Principele* lui Eugen Barbu, *Bunavestire* de Nicolae Breban, *Lumea în două zile* de G. Bălăiță, *Cartea Milionarului* de Șt. Bănulescu și *Ingeniosul bine temperat* de M. H. Simionescu.

52

N-am vrut ca teoria să devină un pat al lui Procust și n-am tăiat picioarele romanelor care nu intrau în ea. Nu mă rușinez să recunosc că, alături de romanele care ilustrează unul sau altul din tipurile

stabilite, există și altele, destule, care se află în spațiul incert *dintre* tipuri. Este, în sfârșit, cartea un studiu sau un eseu? Prefer s-o cred un eseu, căci nu mă simt în stare s-o consider demnă de a învăța pe alții nici ce este, nici cum este romanul. Cu atât mai puțin de a ajuta pe romancierii să-și scrie romanele. Ce le-aș putea spune? Lionel Trilling, constatând, cum am văzut, cu multă perspicacitate de ce și în ce mod s-a schimbat romanul realist clasic în epoca modernă, adaugă, cu o naivitate dezarmantă, că singurul drum acceptabil pe care trebuie s-o apuce roman-cierii de azi ar fi romanul de idei. N-am avut deloc pretenția de a face astfel de recomandări. M-am mulțumit să descriu, după lectura câtorva zeci de romane, trei modele principale ale genului, dându-le și nume (firește, metaforice, în care m-a inspirat Thibaudet, deși nu există vreo legătură între "acceptția în care a folosit el cuvintele și aceea din eseu meu) și confruntându-le cu operele vii. Ce a fost întâi: modelul romanului sau romanele? Am discutat acest raport la începutul introducerii. În încheierea ei voi cita din Roland Barthes (*Introduction a l'analyse structurale des recits*) un răspuns posibil și lapidar: "Oii donc chercher la structure de recit? Dans les recits, sans doute. Tous les recits? Beaucoup de commentateurs, qui admettent l'idée d'une structure narrative, ne peuvent cependant se résigner à dégager l'analyse littéraire du modèle des sciences expérimentales: ils demandent intrepidement que l'on applique à la narration une méthode purement inductive et que l'on commence par étudier tous les recits d'un genre, d'une époque, d'une société, pour ensuite passer à l'esquisse d'un modèle général. Cette vue de bon sens est utopique. La linguistique elle-même, qui n'a que quelques trois mille langues à étudier n'y arrive pas... Que dire alors de l'analyse narrative, placée devant des millions de recits? Elle est par force condamnée à une procédure deductive; elle est obligée de concevoir d'abord un modèle hypothétique de description (que les linguistes américains appellent une «théorie»), et de descendre ensuite peu à peu, à partir de ce modèle,

53

vers les espèces qui, à la fois, y participent et s'en écartent: c'est seulement au niveau de ces conformités et de ces écarts qu'elle retrouvera, munie alors d'un instrument unique de description, la pluralité des recits, leurs diversités historique, géographique, culturelle."

ARTA DE A ÎNCEPE ROMANUL ROMÂNESC

CATASTIHUL ROMANULUI

Radu Rosetti povestește undeva (citez după Paul Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu*) un incident semnificativ survenit între Gh. Asachi, cenzor principal al Moldovei în 1852, și postelnicul C. Ghica: bătrânul domn Asachi refuzase avizul de tipărire unei piese de Alexandre Duval, care i se păruse a nu fi îndeajuns de morală, și care se cuvenea "a fi interzisă cu atât mai mult, cu cât este tradusă de o demoazelă" (pe nume Sofia Coce); mai tânărul postelnic, în calitate de șef al cenzorului, nu găsește în schimb vreo vină piesei; cât despre "cuvântul că e tradusă de o demoazelă, nu-i destul de puternic pentru ca să o-prească publicarea ei". Incidentul rezumă foarte bine conflictul incipient dintre două generații; și, desigur, dintre două mentalități literare. Asachi înfățișa punctul de vedere tradițional, cerând în primul rând de la literatură să fie serioasă, adică să moralizeze și să educe. Mai ales la bătrânețe, el făcea figură de "ruginit", însă concepția acestui om, căruia (după vorba lui G. Călinescu) mișcarea de la 1848 i-a displăcut, se întâlnește în unele privințe cu aceea a generației pașoptiste aproape la fel de rezervată bunăoară față de literatura de simplu divertisment ce se răspândește după revoluție. C. Ghica, în schimb, deși era fiul domnitorului și reprezenta vârful administrației, se lăsa cucerit de noul spirit. Neînțelegerea s-a întâmplat să se producă în legătură cu o piesă de teatru; alături de roman, teatrul este acum genul cel mai, cum să zic, afecționat de public. Vulgarul roman uzurpează, ca un veritabil parvenit al epocii, speciile nobile clasice-iluministe. În această literatură de "bas-etage", Asachi citea semnele decăderii moravurilor: noul teatru și

57

d

romanul erau în definitiv produsul aceleiași epoci în care găsim începutul emancipării femeii. Nu făcea, fără să vrea, cenzorul însuși curioasă relație? Kogălniceanu, Alecsandri, Ghica erau mai moderni și, la prima vedere, s-ar crede că ei, care s-au încercat în roman, au primit cu simpatie noul gen. În realitate însă, cum vom constata, păstrau și ei destule motive de îndoială, chiar dacă n-ar mai fi

fost de acord cu Diderot să condamne în roman "o țesătură de evenimente himerice și frivole, a căror lectură este periculoasă pentru gust și pentru moravuri". (Lui Asachi definiția i-ar fi plăcut.) Fapt este că, nici pentru ei, "romanul nu prea are nume bun", cum va spune I. D. Negulici în 1844 cu ocazia unei traduceri. În afară de caracterul lui inferior de gen *neoficial* (în terminologia formalistilor, ruși, când vor examina ierarhia și evoluția genurilor), romanul nu putea să câștige cu totul pe scriitorii generației de la 1848 și din cauză că apărea legat, la începuturile lui, de traduceri din franceză care, vorba lui Gr. H. Grădinaru, "inundă țara". Atitudinea pașoptiștilor în această privință a fost, se știe, una de protecționism cultural: traduceri sunt o manie primejdioasă și nu fac o literatură. Ideea lui Kogălniceanu o împărtășeau toți. Importul masiv de romane stânjenea creația originală. Dar, în ambele împrejurări, ne izbește o aceeași inconsecvență: jigniți în gustul lor de frivolitatea romanului și respingând totodată excesul de traduceri, cei mai mulți dintre scriitorii vremii citesc, traduc și adaptează romane. Două din primele încercări de roman cunoscute la noi aparțin lui Kogălniceanu și Ghica. Are dreptate Russo să se uimească: "La noblesse de seconde classe ne parle que Balzac et Soult, Lamartine et Hugo, Kock et Du-mas, Paul de Kock surtout! Ils l'adorent". Alungat pe ușă, romanul intră înapoi pe fereastră. Și încă sub forma unor traduceri proaste după scriitorii de a doua mână.

E cazul a trage o primă concluzie: gustul publicului epocii se arată mai puternic decât al scriitorilor înșiși. Într-o aplicare a statisticii la istoria literară, Paul Cornea semnalează câteva date elocvente. Între 1830 și 1860 se tipăresc la noi 128 de romane (traduceri, se înțelege): 18 între 1830 și 1840, 29 în deceniul următor și 73 în al treilea. În aceeași perioadă, titlurile de poezie (tot traduceri) descresc de la 20 la 6, iar cele de teatru staționează la 50-60. Până la revoluție, scriitorii cei mai traduși sunt iluminiștii francezi, uitați fulgerător după aceea, 58

"

când interesul general se va îndrepta spre romantici și spre romancieri. Aceste exemple se referă numai la tipărituri. Dar noi știm de la C. Negruzzi bunăoară (*Cum am învățat românește*) că biblioteca tatălui său conținea încă de pe la 1820 un număr de romane franceze în manuscris, din autori ca Madame de Genlis ori Madame Cottin ce vor cunoaște adevărata vogă, când vor fi tipărite, mai târziu. Tânărul Kogălniceanu, ținându-și din străinătate surorile la curent cu noutățile literare, le recomandă de asemenea romane, pe care le și cumpărase. De bibliotecile boierești ale începutului de secol XIX s-a ocupat și N. Iorga într-un studiu. Romanele mai circulau apoi prin cabinetele de lectură, putând fi împrumutate. Catalogele păstrate indică aceleași titluri la noi și în cabinetele din Franța epocii Restaurației. Sincronism perfect: în cabinetul ieșean al lui F. Bell erau prin 1846 peste o sută de exemplare din Balzac, scriitor tradus în românește și tipărit prima oară abia în 1852. Din Dumas-pere erau 138 de volume iar din Frederic Soulie, 102. În original sau în traducere, cumpărat sau împrumutat, romanul apusean (francez îndeosebi) constituie lectura principală după 1830. Puțina rezistență întâmpinată din partea unor scriitori nu reușește să descurajeze genul și nici abundența de traduceri; iar după 1848, cum a observat Paul Cornea, se produc simultan mai multe fenomene ce favorizează decisiv răspândirea romanului: decepția socială se cere compensată fie și prin imaginație; nevoia de divertisment crește; vechile povestiri moralizatoare plictisesc; liderii de opinie din generația care făcuse revoluția pierd controlul; cartea devine marfă și e ghidată în drumul ei spre cititor de interese economice ș.a.m.d. Aici e de citat și o precizare a lui Dinu Pillat (*Itinerarii istorico-literare*) cu privire la caracterul traducerilor din romane din secolul trecut: într-o primă perioadă, 1835-1845, când traducerea mai însemnează un act de cultură, cele mai multe titluri aparțin marilor scriitori; între 1845 și 1875 se traduc masiv romanele de senzație, fără criteriu de valoare; în fine, în perioada 1875-1900, răspândirea literaturii de acest gen e maximă, locul volumelor relativ aspectuoase luându-l fasciculele mizerabile. Așadar, foiletonismul propriu-zis e un fenomen al ultimului sfert de veac. E limpede că de la 1835 (când cuvântul lui Kogălniceanu ori Heliade conta) la 1900, însuși raportul dintre scriitor și cititor se

59

schimbă; publicul este acela care își impune modul de a gândi. Ascensiunea romanului nu mai poate fi oprită.

E locul a discuta despre adaptări: primă consecință evidentă a schimbării de mentalitate scriitoricească. Toate romanele noastre de până la *Ciocoi vechi și noi* sunt, în întregime sau în parte, adaptate. Mari pasaje sunt pur și simplu traduse. Nu intră în scopul meu să dau exemple, pe care oricine le poate găsi

în studiile specialiștilor. Vreau să atrag atenția asupra unui fapt insuficient luat în considerare: și anume asupra originii romanului nostru, care a luat naștere din modelul oferit de acela apusean și s-a împământănit întrucât răspundea gustului nobilimii "de seconde classe", al burgheziei mijlocii și-chiar mici, care formau după 1848 principalul public. Oarecum împotriva ideologiei pașoptiste, s-a dovedit că traducerea fac, uneori, o literatură: dacă nu în sensul exact al cunoscutei afirmații din *Introducția la "Dacia literară"*, în orice caz în acela că traducerea de romane de după 1830 au stimulat scrierea de romane originale de o factură asemănătoare și, cu timpul, au dus la crearea unui gen ce nu existase la noi. A-i căuta surse autohtone ar fi inutil. Nici literatura cronicarilor, nici folclorul, nici chiar romanele medievale (așa-zisele "cărți populare") n-au cum să explice *Manoil* ori *Misterele Bucureștilor*. Noi astăzi putem vedea în *Istoria ieroglifică* un fel de roman, dar Ion Ghica copia *Istoria lui Alecu* după *Jerome Paturot à la recherche d'une position sociale*, iar Kogălniceanu urma îndeaproape pe Balzac și pe George Sand. Nici unul din genurile literare existente la noi înainte de 1830 nu s-a putut transforma în roman: decât poate printr-o metamorfoză de genul celei închipuite de Brunetiere, prin care orațiile religioase ale lui Bossuet s-ar fi reîncarnat în poemele lirice ale lui Hugo.

Într-un fel, tradiția n-a jucat în nașterea romanului nostru nici un rol, ceea ce poate constitui o altă explicație pentru rezistența unor scriitori atât de preocupați de literatura națională a trecutului ca pașoptiștii. Au cedat însă ei înșiși cu timpul valului burghez și romantic. Întâile încercări de roman ei le-au făcut. E drept - să reținem acest lucru - că n-au trecut de obicei de prima sută de pagini. Cauza e mai curând de natură psihologică și socială decât estetică. A fost nevoie nu numai să se ridice o altă generație, dar să se schimbe structura de clasă a intelectualității. Locul scriitorilor proveniți din boieri e luat de cei 60

proveniți din burghezie: și e semnificativ că majoritatea autorilor de romane de la mijlocul secolului trecut sunt fiii de comercianți, ca Al. Pelimon, de magistrați, ca V. A. Urechia și George Baronzi; de funcționari, ca D. Bolintineanu, restul născându-se în mica boierime (ser-dari, pitari). La cei dintâi, cultura (clasică) constituie o frână; la cei din urmă, care sunt, mulți, autodidacți, gustul e mai disponibil. Romanul burghez este la început opera unor scriitori burghezi; și pentru care scrisul devine uneori o profesie. Spre deosebire de poezie, epistolă ori memorii, romanul nu poate fi doar opera unor diletanți, a ceasurilor lor de răgaz. Primii romancieri sunt și primii profesioniști ai scrisului. Genul se ivește, am văzut, pe de o parte, printr-o ruptură a tradiției autohtone, afirmându-și oarecum din capul locului internaționalismul, pe de alta, printr-o radicalizare a conștiinței estetice. Kogălniceanu n-a sfârșit *Tainele inimei*, nici Ghica *Istoria lui Alecu* fiindcă n-au fost capabili de această schimbare radicală. Tradiționalismul lor s-a dovedit mai rezistent și i-a întors spre specii clasice și nobile, cum ar fi epistola, memoriile, eseul *Negru pe alb*, Russo, Odobescu), oratoria, istoria, alăturându-i lui Asachi, Alecsandri, Sion și celorlalți, continuatori, toți, ai clasi-cismului și iluminismului. Secolul XIX pare (și este până la un punct) dominat de acești conservatori culturali și de urmașii lor din marea perioadă clasică. (Ceea ce, în paranteză fie zis, explică de ce impunerea romanului în conștiința estetică fiind relativ timpurie, pe la 1860, trebuie să așteptăm treizeci de ani după *Ciocolii* lui Filimon ca să apară *Viața la țară*. Perioada clasică întrerupe marșul glorios al romanului, restaurând genuri și specii mai vechi. E și aceasta un fel de Restaurație.) Dar romanul nu le datorează nimic. El se dezvoltă oarecum paralel, învață *a l'âcole buissoniere*, e o rudă săracă ce intră în casa înstăritului, fără măcar recomandările lui Dinu Păturică, modest, umil, penibil, la început (cine s-ar gândi să compare sub raportul artei excelentele proze clasice ale lui Negruzzi și Odobescu și stângacele romane ale lui Baronzi sau Bujoreanu), punând însă treptat stăpânire pe averea aceluia și sfârșind prin a-l goni din propria casă. Triumful romanului are ceva din izbânzile parveniților vremii. E arivist și lipsit de scrupule, își ia bunul său de oriunde. Și, mai ales, ca orice parvenit, se silește întâi a imita pe alții. Nu are prejudecăți, ci complexe. Se bazează pe eficacitate, căci e pragmatic, nu pe frumusețea gratuită: își cucerește

61

întâi publicul și apoi se ocupă de sine. E primul gen care-și măsoară valoarea în raport cu succesul de vânzare: devine o marfă, înainte de a se constitui esteticeste într-un gen literar. Noblețea lui e grosolană, epatează prin origine obscură și înfățișare hibridă. Prin el triumfa prostul gust, care i-a dat naștere (și care e demagogia lui de cuceritor: sentimentalismul, teatralismul și celelalte plac publicului: va fi sentimental, teatral și celelalte): "kitsch"-ul burghez e preferat distincției clasice; iar romanul nostru din secolul trecut e un gen "kitsch". Stilul lui constă în lipsa stilului. Acest "orfan", în sensul că

nu-și cunoaște părinții, se bate ca să fie acceptat în "familia" literaturii: și, întocmai ca Manoil, Păturică sau Scatiu, prin tretipuri și mistificații, reușește. Așadar romanul începe prin a-și imita eroul. Convertește pe scriitorii la "stilul mijlociu" sau "popular"; le-o impune ca pe-o necesară "înjosire". Viktor Șklov-ski ar fi găsit în romanul nostru o ideală ilustrare a tezei cu privire la concurența genurilor. În tot lungul deceniilor 4-6 ale secolului trecut, romanul subminează genurile și speciile "oficiale", reușind să fie la un moment dat recunoscut și chiar "canonizat". Iar această canonizare se produce destul de repede, oarecum independent de apariția romanelor importante, care se lasă așteptate încă mult timp.

"Le regne du romantisme - scrie Thibaudet - est aussi le regne du roman: on fait son roman comme en classicisme on fait sa tragedie". Și, totuși, incapabili să separe proza de lirism, marii romantici nu sunt romancieri: imaginația lor este lirică, nu romanescă. Există, în schimb, în Franța Imperiului și a Restaurației genul romanului popular: sentimental sau negru. Îl regăsim spre finele epocii romantice, abia schimbat la față, dar lesne de recunoscut, în forma romanului foileton, a serialelor de aventuri și mistere, sociale și umanitare, ce se traduc și la noi, ale lui Dumas-pere, Sue, Feval. Putem numi aici și *Mizerabilii* lui Hugo. Acest roman popular reprezintă întâia sursă a romanului nostru: intriga, personajele și schemele lui trec intacte în adaptările și romanele originale de după 1855. O a doua sursă o reprezintă "fiziologiile" și în genere proza de observare a moravurilor din care ia ființă, în plină epocă romantică, romanul modern realist (Stendhal, George Sand, Balzac, Dickens, Thackeray). E interesant că "fiziologia" e a- ceea care atrage pe Kogălniceanu, Ghica, Alecsandri, Negruzzi, la 62 primele încercări de roman: să fi recunoscut ei în ea un vlăstar bastard al *Caracterelor* labruyeriene? "Fiziologia", cel puțin așa cum o înțeleg scriitorii pașoptiști, se află la jumătatea drumului între moralismul abstract și studiul social realist; se preocupă, ce-i drept, mai mult de morav decât de moral,- dar studiază încă aprioric omul. Socialul, istoricul sunt un decor: nu explică deocamdată tipologia, care rămâne fără evoluție internă. Lipsa acestei evoluții indică una din limitările acestui realism incipient, limitare care este și a prozei romantice, unde transformarea psihologică cea mai obișnuită este saltul, discontinuitatea. Auerbach nota în legătură cu Stendhal: "Dar, cu toate că avem întotdeauna particularități direct observate, și nu exemple de structuri tipice generale, ca la Montesquieu, acestea nu sunt aproape niciodată interpretate în mod genético-istoric, ci servesc psihologiei populare moralist-anecdotice; am putea vorbi de moralism local". Este întocmai cazul "fiziologiilor".

Aceste surse nu acționează, firește, absolut distinct. Între romanul popular și cel serios există destule similitudini: primul conține adesea "documente" de viață, al doilea adoră romanescul (nu visa Balzac să scrie *1001 de nopți ale Occidentului?*). Între Eugene Sue și Dickens, Paul de Kock și George Sand, deosebiriile nu sunt, dacă lăsăm talentul la o parte, foarte mari. Paradoxul primului roman realist este de a împrumuta de la acela popular mitologia: adică romanescul. Romanesc al intrigii și al psihologiei deopotrivă: de aici se naște atât romanul senzațional, de mistere, cât și acela sentimental, de intenție psihologică. Unul e mai plebeu și mai burghez, cultivă medii orășenești sau periferice; celălalt are încă vagi fumuri aristocratice, fuge de colectivismul industrial, elogiază viața la țară (dar nu viața țăranilor) și se consacră eroticii, pasiunilor, analizei sufletului individual și solitar. *Misterele din București* ale lui Ioan M. Bujoreanu ilustrează întâia categorie, *Manoil* și *Elena* pe a doua. Un punct asupra căruia trebuie insistat este că, deși imaginația (și stereotipurile ei) joacă de obicei primul rol, aceste romane conțin și interesante tablouri de epocă. Interesul pentru social e prezent în toate. În *Manoil*, Bolintineanu găsește ocazia de a-și strecura teoriile politice, ca și Gr. H. Grandea în *Vlășia sau ciocoi noi*. Iar *Ciocoi* lui N. Filimon este atât de minuțios documentat încât Ș. Cioculescu a putut vorbi cu îndreptățire în legă-

tură cu el de "roman arheologic", un fel de *Salammbô* românesc. La urma urmelor, romanescul preluat din inventarul romanului popular nu e decât haina potrivită pentru ca o anume problematică să fie acceptabilă pentru publicul vremii. Kogălniceanu o știa bine când, în *Tainele inimii*, se prevala de exemplul lui Sue ("când vestitul Eugene Sue au vroit a interesa clasele bogate în favorul claselor muncitoare, el n-au făcut o carte de moral, ci s-au slujit de un roman") ca să arate că moralistii plicticoși nu mai au căutare: "Cursurile însă de moral nu plac astăzi; de aceea moralistii secolului nostru sunt siliți ca spițerii a polei hapurile ce vroiesc ada bolnavilor". Iată pentru ce aproape nu este

roman în epocă în care studiul realității să nu capete turnură ro-manescă. Balzac însuși e și romanțios și neverosimil. "Misterele" sociale nu reprezintă descoperirea lui Sue: *Comedia umană* e plină de ele, ca și romanele lui Dickens. Amestecul de puerile convenții de intrigă sau psihologie, de inventivitate grotescă, insolită, și de minuțioase tablouri sociale, cu vădită tendință, constituie adevărata originalitate a romanului (și de la noi) din epoca întâiului realism.

Aceste romane nu au de obicei nici o valoare artistică: dar sunt prima formă a genului la noi și merită atenție. Sunt înfiorător scrise: dar chiar lipsa stilului e semnificativă. Povestirea și nuvela s-au bazat, de la început, pe efectul de stil. Negruzzi, Odobescu sunt stiliști. Romanul se dovedește refractar stilului, sau, mai exact, își forjează unul al lipsei de stil. S-ar părea ca stilul în accepția de expresie îngrijită dispăre o dată cu speciile nobile. Nici un singur romancier din secolul XIX (cu excepția lui N. Filimon) nu figurează în *Arta prozatorilor români* a lui Tudor Vianu. Figurează în schimb toți autorii de epistole, amintiri, eseuri și jurnale de călătorie (în această din urmă calitate, și Bolintineanu). Iar capitolul despre N. Filimon începe așa: "Trebuie s-o spunem din capul locului: N. Filimon este un scriitor mult mai puțin artist decât Costache Negruzzi". Arta și romanul nu fac casă bună. Ca să fie artistic, romanul trebuie să se reapropie de povestire.

E cazul *Serilor de toamnă la țară* ale lui Alexandru Cantacuzin, carte excepțională prin maturitatea stilului, care, dacă ar fi fost terminată, ar fi semănat cu romanele lui Sadoveanu din tinerețe. Ocupă deci alt loc decât toate cele pomenite până acum. Începutul bunăoară e 64 odobescian, prin ritmul lent, rezultat din repetări și inversiuni artistic bogate și din cadența savantă, dar ca procedeu, nu este unul de roman, cum nu este formula de adresare către cititor, reminiscență a istorisirilor orale:

"Trăit-ați vreodată la țară? Fără îndoială că sunteți moldoveni și, cine zice moldovan, zice și pământean. Știți dar că la vreme de toamnă, când umbra se lățește, când frunzele cad pe pământ și nu mai cântă păsărelele de dragoste sub desimea înflorită a luncilor, când câmpul s-au dezbrăcat de rodurile toate și toloaca geme sub fierul plugului, când țarina s-au zlobozit și vântul bate mai rece de la munte; știți, zic, sau poate nu știți că atunce se naște în sufletul omului o dulce tristeță, care aduce toată a sa ființă într-o nespusă armonie cu melancolica înfățișare a naturei."

Efectul vine din abile întârzieri ale istorisirii, așa de sadoveniene în esență, adevărate ritualuri:

"Dacă vroiești, Ț-oi spune toate de la început; aprinde-ți dar ciubucul; să pun și eu două lemne în foc și pe urmă voi începe halimaua mea din vremea trecută..."

Serile de toamnă sunt așadar un fel de nopți arabe. Stilul creează opacitate, subiectul real fiind însăși limba, prin turnura ei aforistică și populară. La Kogălniceanu (ca să iau un exemplu opus, din epocă), în *Tainele inimei*, când imită pe Balzac, portretul este transparent, urmărind o eficacitate caracterologică, socială, morală: "Cei dintâi trei era: un avocat, ce-și făcuse studiile la facultatea dritului din Paris, numit N. Măcărescu, băiat bun, prieten nefățarnic, legat îndatoririlor sale etc...". La Alexandru Cantacuzin, ca la toți povestitorii, portretul are o eficacitate pur stilistică, metaforică, nefuncțională: "Ioana era frumoasă ca luceafărul când începe a răsări, era oacheșă și bălănică; părul îi ședea creț pe tâmpile, ca spicele grâului pe claie; era rumenă și albă, dreaptă ca nuihoa de alun, și avea inimă de copil, duh de femeie și minte de bărbat". În sfârșit, dacă relatarea merge drept la țintă în tot romanul de aventuri, mizând pe eveniment și folosind descrierea doar drept cadru, în *Serile de toamnă*, povestitorul mai cu plăcere ocolește, întregul farmec datorându-se acestor ochiuri de apă nemișcată ce întrerup succesiunea faptelor:

65

"Se așază oaspetul la masă, mama și noi aduceam bucatele: vinul curgea ca din leică într-un poloboc, din pahar în gura străinului; tata bea după obicei. După ce sfârșiră de mâncat, amândoi frații strângeau străchinile și paharele și mama aducea de spălat la oaspeț, purtând pe umăr un ștergători cusut cu flori la capete, că așa cerea obiceiul de pe atunce; femeia slujia de copiii pe străinul ce venea în casă și oaspetul mulțumea și era mulțămit."

Între povestire și roman a fost mereu la noi această barieră: a stilului artistic. Una din excepțiile remarcabile fiind *Craii de Curtea-Veche* al lui Mateiu Caragiale, trebuie spus că el este anticipat în chip uimitor de un roman (neterminat și neiscălit) din 1861-1862 intitulat *Don Juanii de București*, pe care-l semnalez aici și pentru scrisoarea către editor de care autorul l-a însoțit și care ne dă o înțelegere a progreselor genului la noi, de la întâile eboșe la *Ciocoi* lui Filimon. Cine e autorul? S-a crezut un timp că Ion Ghica, apoi romanul a fost atribuit fratelui său mai mic, Pantazi (căci semăna cu *Un boem*

român al acestuia), în fine, a ieșit din familie spre a reveni lui Radu Ionescu, poet și autorul mai cunoscut al unor hegeliene *Principii ale criticii*. Analogia dintre *Don Juanii de București* și *Craii de Curtea-Veche* a făcut-o întâi Mircea Zăciu, într-un studiu din 1957 și au reluat-o tacit I. Negoitescu și Al. Piru. Un pasaj din capitolul introductiv (*Ce este Don Juan*) indica de altfel limpede intenția autorului de a descrie în cartea sa Don Juani caricaturali, adevărați crai mateiucaragialești: "Am stăruit asupra acestui tip al lui Don Juan spre a nu se amesteca razele sale, strălucirea sa, amorul său, cu umbrele, cu desfrânarea unor ființe cari nu iubesc nimic în viață, decât numai pe dâșii poate, cari caută plăcerea, oriunde și prin orice mijloace...; cari caută în orgie și în desfrânare moartea urâtului ce-i usucă...". Don Juanii lui Radu Ionescu, în număr de trei, merg în formație la tripoul lui Florian, precum Craii la adevărații Arnoteni:

"Mândri, veseli și săritori, Colan, cel arătos, cu degetul cel mare atârnat de tăietura giletei de la umăr și cu capul în sus, mișcându-l la dreapta și la stânga, Palati, cu gherocul închis la piept și cu mâinile în buzunarele de la spate, Gogor, cu pălăria cam într-o parte și adusă înainte, cu gherocul dat în lături la piept și cu amândouă degetele cele mari băgate în tăietura giletei de la subțioară, intrară câte trei, unul 66

după altul, vorbind, cântând și râzând, la Florian unde mai multe persoane era strânse împrejurul unei mese."

Pirgu, Pașadia și Pantazi... Balzacian este în schimb stilul descrierii Bucureștilor de altădată, ca preambul la prezentarea personajelor caracteristice ("Acum, după ce cunoaștem bine casa în care vom veni foarte des, putem intra fără să ne temem c-altă dată n-o vom găsi"), cămătari, tineri veseli, dame, ori al înfățișării snobismului vestimentar al câte unui tânăr Don Juan, unde minuția detaliilor seamănă cu a romanelor naturaliste:

"Un răs zgomotos urmă aceste cuvinte pe care le zicea, când repede, când încet, un tânăr de douăzeci și opt de ani, răsturnat pe un pat, într-o poziție leneșă, îmbrăcat într-un costum bizar; un pantalon larg de flanelă albastră, cu bande de șnur galben zigzag, cizme de casă de saf-tian auriu, căptușite înăuntru cu blană albă de iepure și cu carâmbii înconjurați pe dinafară de trei degete cu atlas roșu, o cămașă de flanelă roșie strânsă la gât cu o legătură largă de mătase albă cu funde foarte mari; în cap, o căciulă scoțiană, tivită cu două panglici negre subțiri la spate, și de jur-împrejur cu o bandă cadrilată, alb și roșu; pe spate avea un șal scoțian de lână cu cadrilature largi, de diferite culori: albastru, verde și roșu cu abundență."

Radu Ionescu a însoțit publicarea romanului său în *Independința* de o scrisoare care reprezintă, înainte de Duiliu Zarnfirescu, lucrul cel mai temeinic scris la noi despre roman. Deși simplele imitații după autori obscuri continuau, Radu Ionescu se referă, el, la *Comedia umană ca*. la o "operă mare, colosală, în care o societate întreagă, mare, întinsă, complectă, se mișcă, trăiește, se luptă, cu toate viciurile și virtuțile sale, cu toate nenumăratele sale tipuri și caractere, cu toate mărimile și mizeriile civilizației moderne". El crede că la noi n-ar fi fiind coapte condițiile pentru o astfel de operă (să se observe că Ibrăileanu, Ralea și Călinescu vor spune același lucru despre Proust, la vremea lor), dar că romancierul român poate scrie "romante d-obiceiuri" în felul lui Thackeray ori Dickens (citați acum întâia oară). Explică apoi importanța romanului "în timpurile noastre", raportându-l la mitologie și la epopee, și observând transformarea personajului aproape în termenii de azi ai lui Northrop Frye din *Anatomia criticii*:

67

"Ceea ce era simplu la începutul societăților, astăzi s-a complicat prin civilizație; viața nu mai este supusă unei fatalități neîmpăcate, care o condamnă la cele mai crude suferințe, sau norocului puternic care o strălucea prin fapte fabuloase. Oamenii nu se mai fac lesne eroi; eroii nu mai trec lesne între zei și zeii nu mai locuiesc Olimpul. Tigrii și leii nu se mai îmblânzesc de sunetele armonioase ale lirei lui Orfeu; și rezelul nu se mai face pentru răpirea unei Elene. Copilul, legănat și uimit prin farmecul viselor, s-a făcut bărbat și caută realitatea și viața pozitivă."

În aceste condiții, romanul e modern definit ca un gen proteic: "poate lua toate formele, ne poate spune tot, ne poate descrie tot." Nu lipsește o sugestie de clasificare tematică: "Unul caută dezvoltarea vieții în studiul faptelor istorice, altul în analiza inimii omenești, cel din urmă în observarea obiceiurilor". Cu ce ar trebui să se ocupe romanul românesc, se întreabă în încheiere Radu Ionescu. Răspunsul lui este uimitor de pătrunzător:

"Oricine a observat, cât de puțin, viața noastră materială, a fost fără îndoială izbit de un mare contrast care există în puține societăți moderne. Acest contrast iese din luxul, gusturile, viața unei societăți

civilizate, în fața mizeriei, greutăților unei societăți primitive. Acest contrast din viața materială îl găsim și mai pronunțat în viața morală și intelectuală. Nu intru în amănunte, căci m-ar duce prea departe. Ce rezultă însă din acest mare contrast? O societate care se înșeală singură, silindu-se a se arăta în aparință ceea ce nu este în realitate; o stare ciudată, neînțeleasă, originală, în care găsim un amestec de civilizație și de barbarie, dar care nu este nici civilizație, nici barbarie, și în care nu vedem nici binele și răul civilizației, nici virtuțile și instinctele sălbatice ale barbariei. Voim a ieși din această stare din urmă și suntem încă legați de dânsa; voim a intra deodată în civilizație și nu suntem încă pregătiți pentru această stare. Am păstrat de la cea dintâi aplecări și instincte, și am pierdut virtuțile cele mari; am luat din civilizație multe din relele sale, fără să putem realiza și toate progresele sale însemnate. O plantă din climele calde, pusă într-o țară fără pământul în care a crescut, pierde forma, culoarea, parfumul și devine ceva care nu mai are nume, care nu mai însemnează nimic." 68

Originalitatea, deci, romanul nostru și-ar putea-o trage din zugrăvirea acestor contraste, între luxuria ce se răsfață în unele straturi sociale și mizeria altora. Nimeni n-a înfățișat până la Radu Ionescu un program sociologic atât de profund pentru romanul în curs de a se face și în care, oarecum ca și în societate, persista contrastul dintre o conștiință literară destul de avansată și o producție curentă de romane fără nici o valoare.

Această conștiință, îndeobște ignorată de istoricii literari (un studiu în curs de tipărire al lui Paul Cornea mă contrazice: *Regula jocului*), ne furnizează spre sfârșitul anului 1865 un document extraordinar, în care nu mai e vorba de ceea ce trebuie să zugrăvească romanul, ci de mijloacele tehnice de care el dispune. Într-un roman încă netipărit, ce poartă două titluri, *Catastihul amorului* și *La gura sobei*, semnalat de D. Bălăeș nu demult, autorul (neidentificat deocamdată) își intitulează al doilea capitol *Arta de a începe un roman*. Este vorba de un fel de inventar al "celor douăsprezece stiluri principale" de a începe 'un roman. Autorul lui (care joacă rolul unui vizitator inoportun în dialog cu o gazdă sastisită) observă cu ironie că, dacă nu lipsesc "conductoare", adică ghiduri, pentru comerț, geometrie și chiar pentru navigația pe Dunăre, "numai profesiunea de romancier a rămas virgină de orice indicatoare". "Și cu toate acestea, n-ar avea ea oare tot atât nevoie ca oricare alta?" Idee la care interlocutorul obiectează numaidecât în cel mai conservator spirit: "Mă ierți, domnule, nu mă poți opri de a observa inoportunului meu, dar romancierul caută să se inspire din propriile sale fonduri, iar nu de o regulă banală". Răspunsul ce-l primește ar putea fi pus în sarcina oricărui poetician contemporan: "în adevăr, domnule... Se vede că n-ai studiat ca mine, în curs de mai mulți ani, operele care compun colecțiunea romancierilor contemporani... Ei bine! Eu am executat această lucrare; din ea a rezultat pentru mine certitudinea că cineva poate nota, clasa, înregistra, toate preocupările cu cari s-au servit scriitorii stilului. Aceste procedări fiind notate, nu-mi rămâne decât a deduce din ele niște reguli formulate metodicește și însoțite de exemple spre a fi susținute". Ceea ce urmează este probabil primul tratat despre "începuturi" în roman din istoria retoricii. Stilurile identificate de misteriosul poetician de acum un secol, cu exemplele de rigoare, reprezintă un destul de corect inventar al tehnicilor utilizate de primii noștri prozatori și romancieri:

69

stilul burghez (documentat cu Bolintineanu, Aricescu și alții), istoric (nuvelele odobesciene), geografic (*Tainele inimii*), brusc (adică dialogat, înscenat, din primul capitol din *Don Juanii de București*), fantastic (al romanelor de aventuri și mistere) etc. E interesant că romanul, care nu intrase înainte în atenția retoricienilor, se bucura astfel de un tratament egal cu al altor specii, a căror admitere oficială și canonizare e mai veche. Această poetică a "începuturilor" arată că la 1865 genul se impusese. Aici se încheie, de altfel, ciclul deschis de cele dintâi traduceri și adaptări și închis de N. Filimon și Duiliu Zamfirescu: romanul românesc, creație a gustului burghez de după 1840 și a modelelor apusene, specia inferioară în război cu speciile oficiale ieșite din tradiția iluministă și clasicistă, multa vreme dominante, își dovedește relativ rapidă "canonizare", încă din faza abundenței de traduceri și de adaptări. Dacă scrisoarea lui Radu Ionescu constituie prima serioasă teoretizare, capitolul secund din *Catastihul amorului* este, în definitiv, prima lui codificare.

ORFANUL ȘI FAMILIA

Manoil dl lui Bolintineanu, apărut în 1855, este, la fel ca *Werther*, un roman în scrisori (pe care eroul principal le adresează unui prieten), întâiul roman epistolar și sentimental din literatura noastră are în centru pe Manoil, fiul unui boiernaș fără blazon, sărac (chiar dacă nu de tot) și pe deasupra poet. Exaltarea de care e stăpânit, când începe să scrie prietenului său, și-o explică singur prin trei

împrejurări: "farmecul naturii", societatea feminină și bucuriile vieții de familie pe care, ca orfan, nu le încercase. Întâile două sunt atât de firești la acest urmaș al eroilor lui Byron și Rousseau, al lui Rene sau Werther, încât nu pretind nici un comentariu. Cajsro.U.iomantic, Manoil se simte în elementul său în mijlocul naturii ("cum toate simțurile se află într-o mirare neîncetată!") și în compania femeilor ("ce femei! ce viață dulce!"). Nu s-ar putea altfel. Să precizez doar că romanul sentimental, apropiat de *novella* veche, procedează de regulă la un fel de izolare a protagoniștilor: societatea apare în forma unui model "redus". Pe cât de agitat și de populat e romanul senzațional, care caută dinadins mediile orășenești, metropola, pe atât de aristocratic-retras este romanul sentimental, preferând viața la moșie, excursiunile și vânătorile. Căci unul din orgoliile eroului său e de a socoti deșartă lupta pentru existență, în înfățișările ei comune și care l-ar sili să se adune cu alții întru atingerea scopului. În sfârșit, a treia împrejurare la care m-am referit mai sus e legată de aristocratismul orgolios al eroului romantic.

Cine e în definitiv Manoil? Autorul ne indică o origine boierească, dar dintr-o familie neînsemnata și în plus probabil sărăcită. Lucrurile nu sunt sigure. ("Le heros du roman sentimental est un aristocrate dont

71

la situation sociale n'est jamais precisee..", scrie Gaetan Picon în *Histoire des litteratures*). Când vrea să-l umilească, una din nobilele doamne de care era îndrăgostit, îl caracterizează așa: "Manoil! un om care nu știe a face decât versuri și care nu are alta decât poezia! care nu este pe potriva mea, nici după raportul nobilimei, nici după raportul bogăției". În ciuda simpatiei spontane a femeilor pentru el, Manoil stă pe o poziție socială inferioară. E vag tolerat. El însuși se simte un intrus. Chestiunile de rang joacă un rol mai mare decât acelea de avere. Economicul rămânând imprecis, secundar, în romanul sentimental, rangul se află în prim plan. Un boier se plânge de mezalianța unei nepoate, care a luat de soț un boier clucer "ce nu avea voie să poarte nici barbă", deși ea, fata, era din familia Parascovenilor, "cea mai veche din Valahia: baroni de Ilfov, conți de Râmnic, marchizi de Craiova..." Această noblețe fantezistă arată, desigur, o apreciere ironică: dar tocmai acesta e lucrul semnificativ. Un anumit spirit burghez se insinuează în roman, prin Manoil, narator și erou, o iritare surdă și, în același timp, o admirație lacomă de *paria* în fața clasei pe care o râvnește în taină. Atitudinea lui Manoil e ambiguă. Detestă pe Alexandru C. pentru abuzurile sale de mare proprietar și pentru cruzimea cu care își dezmoștenește surorile, trimițându-le la mănăstire; revolta lui utilizează limbajul liberal al boierimii tinere și al burgheziei de dinainte de 1848. Pe de altă parte însă, cinicul boier se dovedește a fi un fel de model secret pentru Manoil, care, în urma unei decepții de amor, se metamorfozează subit într-un ins destrăbălat și fără scrupule, aidoma lui Alexandru. Autorul, desigur, a vrut să satirizeze influența nefastă a femeii cochete în viața romanticului erou. Dar metamorfoza aceasta n-are pur și simplu o cauză psihologică. Într-un înțeles mai profund, ea e semnul imitației și al parvenitismului. În literatura secolului trecut, parvenirea îmbrăca de obicei două forme: a aspirației de contopire cu lumea dorită și a orgoliului plebeu: Balzac rămâne specialistul în cea dintâi, Stendhal, în cea de a doua. Dinu Păturică fiind, din acest punct de vedere, balzacian, personajul puerilului roman al lui Bolintineanu se comportă la început cu orgoliu stendhalian: al poetului. Nu se lasă lesne asimilat. Are identitate precisă în lumea pe care o frecventează. Ulterior însă, fără multe fasoane, imită pe Alexandru în concepție și în fapte, semănând bine cu orice "declasat" balzacian. Manoil se declară singur *orfan*: nu numai în sensul, existent limpede

72
în crisoarea lui, că și-a pierdut de timpuriu părinții, dar și în acela, de care Manoil n-are cum fi pe deplin conștient, de a nu avea nume nobil, ereditate, familie cu blazon. Problema e sociologică: burghezul se simte, în raport cu nobilul, orfan, căci părinții îi sunt socialmente obscuri. A fi acceptat într-o *familie* poate însemna a dobândi această ereditate absentă, prin asimilare cu noua clasă. A *avea* o familie devine atunci totuna cu a *fi* de familie: înțelesul de înrudire se confundă cu acela de clasă. Motivul superficial îl maschează aproape totdeauna pe acela profund. Adopțiunea râvnită de Manoil e o promovare socială însă învăluită ideologic: "Astăzi dl. Colescu îmi zise să rămâi totdeauna cu dânsii și să nu faci nici o deosăbire de familia sa și a mea, dându-mi cuvinte că este dator să facă tot pentru mine, căci am talent și trebuie să lucrez să dau limbei românești o vână de vieață literară" (p. 5). Manoil observă în prima clipă că "familia de la Petreni se compune mai ales din femei": parvenitul e în definitiv o variantă a seducătorului, iar parvenirea a seducției. Ea se desfășoară în două etape. În prima, este încă impregnată (și mistificată) de motive înalte, sentimentale și dezinteresate. Își are ideologia și retorica ei: una justifică, alta pune în scenă. În a doua etapă, seducția seamănă tot mai bine

cu ce este în realitate: un arivism. Acum ideologia dispare, iar retorica își schimbă caracterul: cinismul ia locul înduioșării. Problema de clasă transpare în această formă erotizată: seducătorul de inimi, poetul delicat și visător, se dovedește a fi cusut în aceeași piele cu un acaparator de ranguri, mic la suflet și calculat. Manoil este un Ruy Blas. Programul său acum se exprimă limpede: "Voi face din mătușica o Normă și din nepoata o Adalgiță. Acesta va fi un mijloc sigur ca să scap de creditori..." Finalul romanului ne rezervă însă o surpriză: îi e dată lui Manoil o a doua *volte-face*, la fel de greu de explicat ca și prima. Cuminițit tot așa de brusc cum, mai devreme, o luase razna, el se însoară cu femeia iubită și trăiește fericit alături de ea: "ai zice că este o fată de cincisprezece ani, atât inima lui s-a curățat, s-a nobilitat, lângă femeia sa" - constată naratorul care-i ia locul lui Manoil, în ultimul episod din roman.

În toate acestea, trebuie să observăm rolul sentimentului. Clasicii descoperiseră că rațiunile inimii rămân necunoscute minții: totuși ce bine știuse mintea să le asculte inima. Inima romanticului e atât de capricioasă încât mintea renunță la a o mai urma. Sentimentalismul este

73

specific literaturii burgheze romantice, așa cum moralismul era specific literaturii clasice a aristocrației. Marchează un progres și totodată un regres: progresul constă într-o caracterizare socială mai bună a personajelor, chiar dacă socialul nu e încă o cauzalitate, ci doar un soi de vas care conține tipuri specifice; regresul constă în faptul că instrumentelor clasice ale analizei "du coeur humain" - metodică, profundă, - li se preferă instrumentele - mult mai rudimentare - ale înduioșării cu orice preț. Sentimentalismul răspunde în principiu unui gust literar. Să distingem un aspect etic de unul estetic. Cititorul este la mijlocul secolului XIX altul decât înainte cu câteva decenii: și el nu vrea adevăr (acela abstract și etic general al clasicilor i-a devenit cu desăvârșire indiferent), ci amăgire. Romanul sentimental îi oferă iluziile potrivite să fie confundate cu realitatea. Una e chiar aceea a promovării sociale în maniera lui Manoil. Și chiar dacă eroul e înfățișat la un moment dat ca rătăcit de la drumul drept, am văzut că scriitorul nu poate încheia istoria înainte de a-l pune să-și răscumpere greșelile. El trebuie să ofere cititorului, care e adesea un Manoil el însuși, puțința de a se identifica până la capăt cu eroul; și cum morala mic-burghezului e ipocrită, e necesar să fie salvate aparențele. Așadar, Manoil nu poate fi prezentat ca un iremediabil viciat, ci, doar, ca un suflet nobil care a scăpat o clipă hățurile. Iluzia eticistă contează mai mult în acest realism decât adevărul. Categoria moralizării a uzurpat-o pe aceea a moralului în tot romanescul vremii. De-ar fi vorba la parvenit doar de calculul meschin, atunci identificarea nu s-ar produce, căci ar împiedica-o ipocrizia. Până la Dinu Păturică mai este de străbătut un drum lung. Acolo parvenirea e despuțată de mirajul sentimental. Însă chiar și Filimon se pliază la urmă exigențelor sentimentalismului, când, în final, își pedepsește eroul. Nu-l mai poate absolvi, în chip miraculos, ca Bolintineanu pe Manoil, și îl trimite la ocnă. Mistificația nu dispare, căci Păturică e în fond un învingător: își schimbă doar natura. Manipularea personajului este la Bolintineanu mai simplă și mai străvezie: ce altceva decât o pasiune violent contrazisă ar putea dezvinovăți pe Manoil? A iubit, a fost crud înșelat de-o femeie-demon, și-a pierdut echilibrul, părănd a cădea pe treapta cea mai de jos a mizeriei morale, dar nu, femeia-înger, care l-a vegheat discret în acest răstimp, se află acolo, gata a-i întinde grațios mâna. *La boucle est bouclée!* Sentimentalismul e deci o manipulare, în caritabile scopuri etice, a 74

personajului; dar, esențial, o manipulare estetică. Piatra de încercare pentru romanul de intenție psihologică o reprezintă transformarea totală a personajului. A lui Manoil se petrece între părțile întâi și a doua. E vorba de fapt de o ruptură, de un spațiu alb. Eludat e și procesul prin care se realizează a doua schimbare a personajului, din final: în ultima jumătate de pagină, cel ce scrie nu mai este Manoil, ci o mână necunoscută, (procedeul din *Werther*) care înșiră în acest stil sec consecința faptelor: "Manoil este înșurat. Zoe îl iubește. Ei trăiesc la țară. Nu poți să-ți închipuiești ce schimbare..." Nici nu e de închipuit, într-adevăr! Manipularea estetică de care am vorbit se face prin intermediul stilului epistolar. Roman sentimental în scrisori, *Manoil* recurge la forma epistolară nu numai din pricina tradiției wertheriene.

Celălalt roman al lui D. Bolintineanu, (*Efella*) din 1862, nu mai este de formă epistolară, sentimentalismul căutându-și soluții deosebite. Referințele istorice au fost din capul locului altele. Dacă în *Manoil era*, citat *Werther*, în *Elena* era rândul romanului lui Balzac *Le Lys dans la vallée*. Chiar și acest detaliu indică un oarecare progres, căci romanul goetheean era interpretat ca prototipul sentimentalismului, în vreme ce Balzac e mai realist. Critica a profitat de ocazie spre a vedea în *Elena* o *Madame de Mortsau*, iar în *Alexandru*, un *Felix de Vandenesse*. Însă intriga și personajele lui

Bolintineanu ne amintesc mai curând de romanele lui George Sand ("în legătură cu romanele, va trebui să vorbim de influența romantismului în formula George Sand", scrie Al. Piru în *Varia*) și anume de acele "idile aristocratice", cum le-a numit Gustave Lanson, între care *Jean de la Roche* din 1860 și *Marquis de Villemar* din 1861 sunt contemporane *Elenei*. Întâlnim la amândoi scriitorii (dacă urmărim tabloul lui Lanson pentru "idile" în general) tema dragostei oprimate de convențiile sociale, amestecul de studiu al pasiunilor și de studiu al moravurilor ("roman original de datine politico-filozofic"), umanitarismul încredințat de dispariția claselor ("voi zice că nu mai sunt clase în țară, că sunt numai români"), caracterul antitetic al psihologiei, în fine, intriga melodramatică. Însă unele note antiromantice se schițează în acest roman sentimental, la care contribuie și renunțarea la modalitatea epistolară. *Elena* vestește romanele lui Duiliu Zamfirescu, nu numai din cauza universului, atmosferei și psihologiilor feminine, ci și printr-o analiză, i-aș spune directă, a sentimentelor. Vorbăriei epistolare din *Manoil* îi iau locul aici pune-

75

rea în scenă (desigur subordonată încă vocii auctoriale unice și categorice: "Până a introduce pe cititorii în mijlocul acestui cerc de despri-vilegiați ca să le facem cunoștința bărbaților și femeilor din care era compus, să vorbim despre moșia boierească"), chiar dacă naivă, și un stil impersonal și aristocratic al sugerării interiorității. Citind *Elena* ne izbește o decență a simțirii personajelor care n-are explicație în schimbarea lumii, căci lumea ambelor romane ale lui Bolintineanu este aceeași, ci în perspectiva asupra ei. Perspectiva lui Manoil, "orfanul" în căutarea "familiei" era oarecum exterioară, a intrusului de mai joasă condiție. Indiscreția lui Manoil în materie de sentimente indică neasi-milarea lui. În *Elena* tema se inversează: avem de-a face cu o excomunicare de către "familie". Și Elena, și Alexandru vin din interiorul familiei și se supun conveniențelor ei. Toată redevabilă luptă pentru adopțiune a lui Manoil nu poate nimic când e vorba de a-și însuși cea mai severă din regulile familiei: discreția. *Elena* e scris în întregime sub semnul discreției aristocratice, observabile prin simple fapte de stil. Iată: în timpul unei cavalcade mondene, Elena cade în apa unui râu și Alexandru o scoate afară pe brațe. Manoil își salvase, la rândul său, tovarășele de plimbare din ghearele unui urs. Cele două scene au o funcție similară, cea din *Elena* fiind însă lipsită de caracterul cam tapajos al scenei, din *Manoil*. Nici comportamentul femeii nu mai este pe de-a-ntregul previzibil: "Nu era timp de pierdut; Elena se aruncă din nou pe cal astfel cum era udă și cavalcada porni înainte. Atunci ea își aduse aminte că Elescu o prinsese în apă, o scosese afară, că prin urmare el o ținuse în brațe, o strânsese poate pe inima sa. Ea simți o rușine adâncă și un fel de ură pentru acest om". Am subliniat înadins: mai importantă decât clișeul romantic *inima* rămânând organul romantic prin excelență și desemnând, printr-un soi de sinecdoză, pieptul și trupul întreg al îndrăgostitului, ea intră uneori într-un mai complex proces de metaforizare devenind semnul pasiunii), este aici sugestia complicatei reacții afective a *Elenei*, întârziată și deviată. Explicația dintre cei doi, care urmează, ne oferă alte subtilități. Elena spune: "Oricum, îți sunt obligată de acum înainte... Mi-ai scăpat viața. Poți dar să reclami viața-mi oricând vei voi". Cu șapte ani mai devreme, în *Manoil*, atâta ar fi părut de ajuns autorului. Însă acum mărturisirea *Elenei* e făcută cu jumătate de gură: ea nu vrea să fie adusă în situația de a depinde de salvatorul ei, vrea să se -decidă a-l iubi în afara unor

76 asemenea obligante raporturi. Politețea o împiedică să spună tot ce ar dori. Discuția continuă semnificativ:

- "- Astfel dar îmi permiți a-ți cere viața? (întreabă Elescu, oarecum nedumerit)
- Da, zise Elena.
- Nimic alt?
- Ce alt?
- Dacă îți ceream inima?

Elena, fără să se tulbure, răspunde:

- S-au văzut cazuri când o femeie a iubit pe acela care i-a scăpat viața... în romanuri... însă să lăsăm la o parte aceste glume... căci în adevăr nu le pot lua altfel... și să mergem înainte."

Scena din *Manoil* e repetată spre a fi, așadar, "criticată" pentru romanescul ei: pentru excesul de sentiment, care nu mai pare de *bon-ton* protagoniștilor noului roman. Autorul nu mai utilizează pur și simplu recuzita burghez-sentimentală: începe s-o ironizeze. Elescu fiind la fel de impulsiv ca și Manoil, Elena e stăpână pe sine. Ea este adevărata aristocrată. "Nu voi mai putea trăi fără să te văd!" exclamă bărbatul, ca un prăvăliaș caragialian, uitându-și, sub presiunea simțirii, condiția. Elena îi replică subțire: "După aceasta ce are să mai vie? întreabă Elena râzând. Îmi faci o declarație în formă?"

Iar când declararea în formă se produce, în limbajul înflorit de la George Sand, femeia găsește că iubitul ei are o "politețe nesuferită" inspirată de moda (citește: romanele) franțuzească. Este peste tot o luare în deriziune a procedeelelor romantice de care, pe de altă parte, romanul abuzează încă. Însă cel mai vizat e spiritul burghez care se află în spatele sentimentalismului. I se opune un spirit mai sceptic, ca o încercare de a convinge pe cititor că, oricât de ieșite din comun ar părea, lucrurile s-au petrecut în viață. Criteriul înduioșării nu mai e suficient: adevărul își cere drepturile. După o scrisoare de amor a Elenei, autorul precizează: "Această scrisoare, al cărei original există și poate fi arătat..." Romanțiosul se prevalează de documentar: dar nu, ca în scrierile de moravuri ale pașoptismului, în latură social-istorică, ci în latură psihologică. *Elena* conține o analiză a geloziei. Îndrăgostiții se chinuiesc reciproc cu felurite bănuieli. Nu e vorba încă de gelozia-obsesie, sporită fără cauză exterioară, de la Holban, Ibrăileanu ori Gib Mihăescu: dar chiar și așa, avându-și adică motivele în împrejurări exterioare, gelozia aceasta ne

77

reține o clipă. O cabală întreagă se țese prin mâna Zoei (prietena neloială a Elenei) contra celor doi (mașinațiunea din romanul de senzație) și ea sfârșește prin a degrada analiza, romanul alunecând în senzaționalul ieftin. Însă alianța de onestitate și duplicitate, la care conveniențele îi silesc mereu pe protagoniști, creează mai mult adevăr sufletesc decât în *Manoil*. După ce au petrecut împreună câteva momente, Elena, bolnavă și călcând recomandarea soțului ei de a nu ieși în grădina, îi cere grațios lui Alexandru să n-o dea de gol. N-are alt motiv decât teama de a nu-l îngrijora pe soțul ei, postelnicul. Însă zice echivoc: "Voi să te învăț a miști". În gura virtuozului femeii, fraza sună ciudat și oarecum premonitoriu. Incapabilă de înșelăciune, Elena nu-i scutită de astfel de femeiești cochetării. La unele din prietenele ei, în schimb, nici o reticență nu există. Ne întoarcem atunci la atmosfera mai puțin sofisticată din *Manoil*. Caterina e tipul femeii care nu-și mestecă vorbele. Zoe e curtezana (Marioara din *Manoil*). Senzualitatea ei provocatoare e pe alocuri bine culeasă din mărunte gesturi, cum ar fi acela al aplecării spre urechea lui Alexandru, în trăsură, când voiește a-i comunica un secret rămas pentru cei din jur (ca și pentru cititor) nedestăinuit. Paloarea ori îmbujorarea, leșinul ușor, starea de agitație și tot limbajul iubirii feminine, aflate la limita dintre patima romantică, de obicei așa de indiscretă, și incertitudinea delicată a vechiului roman de analiză, formează originalitatea cărții lui Bolintineanu. Pentru întâia oară apar penumbra sentimentului, nuanța care mai mult sugerează, nesiguranța și vagul. Sentimentul fiind în romantism elocvent și ostentativ, aici, din contra, expresivitatea e uneori extrasă din rezervă și ambiguitate. E meritul lui Bolintineanu de a inaugura în *Elena* o linie a romanului nostru ce va duce, ocolind, la *Anna*, la *Adela*, la *Ioana*, romane ce poartă, nu întâmplător, ca titlu, nume de femei: căci, după arivist, femeia este al doilea personaj constituit și specific; iar a doua temă, după aceea a parvenirii, o reprezintă jocurile dragostei și ale întâmplării.

MISTERELE ORAȘULUI

Așa-numitul roman de mistere din secolul XIX este, spre deosebire de acela sentimental, și mai puțin aristocratic, și mai puțin individualist. Nu se ocupă de "sufletul" indivizilor, ci de acela al societății înseși, văzută ca un mic babilon, agitat, violent și crud; paginile de contemplație, reverie ori analiză lasă loc celor de acțiune. "Misterul" este în ele mai puțin al inimii decât al societății: la fel de tenebros însă. Două lucruri ne atrag imediat atenția în acest roman: caracterul popular și sinteza spontană pe care o realizează între particularitățile *genului* de până la o anumită dată. Este nu numai primul roman popular, în accepția deplină a cuvântului (cel sentimental păstrează unele distanțe), dar și prima încercare de a face din roman un gen hibrid și total, în care să se topească la un loc imaginația, acțiunea, documentul social, actualitatea, istoria, duiosia, terifiantul, pateticul, realismul și grotescul. Cele două laturi se condiționează reciproc: ceea ce-i conferă caracterul popular este tocmai bogăția subiectului și inventivitatea formulei. Apare, destul de curând, în foiletonul periodicelor de mare tiraj: este favoritul și întreținutul publicului. Arta are mai puțină importanță, ceea ce contează fiind satisfacerea foamei de romanesc. "L'imagination romanesque se trouve separee du talent litteraire", observă un comentator al romanului francez de această factură. Judecata surprinde un adevăr. Niciodată, ca în cazul romanului de mistere, gustul marelui public n-a fost mai departe de gustul adevăraților scriitori. Singura "artă" pe care romancierii de acest tip trebuie s-o posede este aceea de a stârni curiozitatea pentru acțiune: pentru ceea ce "va

79

urma". Romanul popular al secolului XIX se bazează pe această formulă a așteptării mereu satisfăcute și mereu în suspensie. Adoptă tehnica serialului. E interminabil, copios, improvizat. E ingenios, nu imaginativ. Vine rareori cu lucruri noi, preferând să combine abil pe cele deja știute cititorului. Întreține un reflex de lectură. Un roman popular scurt și concentrat pare un non-sens. El trebuie să stoarcă până la extenuare biografiile personajelor și potențialul epic al faptelor: chiar cu prețul lungirii excesive. Și, dacă scriitorul, în cele din urmă, pune totuși punct serialului, se poate întâmpla să fie obligat de cititori să înceapă altul, pe o temă asemănătoare. "După *Misterele Parisului* (1842-1843) - scrie Alberes în *Istoria romanului modern* - Eugene Sue e obligat să dea *Misterele poporului* (1844-1856). Iar treizeci de ani mai târziu, pentru a întrece pe un alt foiletonist, Paul Feval, este trimis cu sila în Anglia ca să scrie, cât mai repede cu putință, *Misterele Londrei*." Firește că pentru a întreține vie flacăra unei inventivități de câteva decenii, romancierul trebuie să-și recruteze eroii și dramele din mai multe medii sociale, să diversifice planurile, să complice intriga. Și iată că din aceste suplicii la care cititorul își supune scriitorul, romanul învață ceva ce nu știa înainte: o complexitate tehnică în stare să facă față solicitărilor de tot felul. Este o biruință asupra lui însuși. Marile romane ale lui Zola, Dostoievski și ale autorilor de cronici de familie de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX datorează romanului popular cel puțin această formulă cuprinzătoare și variată. Semnalat de G. Călinescu, romanul de mistere românesc, a fost studiat cu mai multă atenție de Dinu Pillat (*Romanul de senzație în literatura română din a doua jumătate a secolului XIX*). Utilizând un material bogat, Dinu Pillat a indicat o mulțime de surse, a schițat tipologia și a remarcat schimbările suferite în timp. Primele romane de senzație ce pătrund la noi sunt câțiva clasici ai genului de aventuri din secolele trecute: *Gil Blas*, *Robinson Crusoe* ori *Don Quijote*. Spre 1850, se impun scrierile lui Sue, Dumas, Soulie, Feval și Kock. Acestea joacă principalul rol în formarea gustului pentru senzațional la Bujoreanu, Baronzi, Grandea și Filimon. În ultimul pătrar de veac, romancierii cei mai în vogă sunt Ponson du Terrail, Xavier de Monte-pin, G. F. Born și alții, prin care romanul atinge, cum spune Dinu

.

Pillat, "limita elucubrațiilor terifice". Aceștia, deși mai larg răspândiți prin foiletoanele de gazete decât predecesorii lor, nu mai influențează vreun romancier român, cu excepția (dar într-un alt context) a autorilor de romane haiducești din jurul lui 1900.

Romanul care ne interesează în primul rând aici este acela dintre 1845 și 1875. El se caracterizează prin două laturi: epicul senzațional și ideologia socială. G. Călinescu a definit-o pe aceasta din urmă, vorbind de Bujoreanu, prin patru note: "exaltarea poporului, intenția reformei sociale, realismul ușor grotesc și tipologia antitetice". Dinu Pillat a stăruit mai mult pe aspectul senzațional. Adevărul este că cele două aspecte merg de obicei împreună, chiar dacă Bujoreanu e mai atent la zugrăvirea moravurilor decât Baronzi. "Fondul - zice Bujoreanu despre ale sale *Mistere din București* (1862) - este o romanță înconjurată de diferite scene fictive pentru a biciui viciul, care scene s-ar fi petrecut în diferite epoci ale trecutului nostru social." Scopul lui, ca și al lui Filimon, este de a documenta asupra moravurilor, trezind simpatie pentru clasele de jos: intriga nu e decât, vorba lui Kogălniceanu, poleiala care face hapul acceptabil. Însă plasarea în "trecutul nostru social" e mai curând o procedură tactică: autorul se teme să nu fie recunoscute unele împrejurări cu totul contemporane. Într-o notă el revine cu o precizare asemănătoare, comentând scena mituirii unui procuror: "Scenă fictivă ca multe altele, precum s-a arătat în prefață. Sunt departe de a atinge susceptibilitatea vreunui funcționar. Intriga romanței nu mă ierta a face altfel." E la mijloc și frica de cenzură, dovadă "conclusia" în care Bujoreanu mărturisește că a omis unele întâmplări "misterioase" (și știm ce vrea să zică asta) de frica "unei legi ce a apărut de curând"; însă nu numai atât. Cu toate avertismentele, publicul nu interpreta niciodată romanele ca pură ficțiune. Are dreptate Alberes: "Pentru un public burghez era o adevărată tentație să încerce a-l recunoaște pe negustorul din colț în vreun personaj de roman". Dubla natură a romanului popular - romanescul naiv și realismul naiv - se lămurește prin interesul dublu ce i-l arată înconștient publicul său: pe de o parte, acesta are nevoie de evaziune în imaginație și senzațional; pe de alta, de iluzia că senzaționalul îl privește direct. Cititorul mijlociu refuză ficțiunea pur și simplu, după cum refuză documentul de viață neromanțat. El "vrea" să se recunoască în fic-

81

țiune și totodată să evadeze cu ajutorul ei din viața de toate zilele. Magia romanțului îi oferă o cale de a-și împăca această dorință con-tradictorie. Trăiește lucrurile cele mai neobișnuite ca și cum ar putea fi el însuși implicat în ele: are acest orgoliu pervers al participării imaginare la aventuri, crime și violuri;

refuză implicit să accepte că existența lui e banală. Nicăieri ca în romanul de mistere alianța ficțiunii cu adevărul nu e mai cusută cu ață albă: dar e în fond rețeta sigură a succesului. Din acest punct de vedere romanul nu trebuie să fie prea abil: ca să nu interzică acea confuzie dintre adevăr și înșelăciune pe care se bazează simpatia publicului. Înșelăciunea e oarecum presupusă de cititor, deși nu admisă pe față: chiar prin faptul că viața fictivă la care publicul ia parte, cu sufletul la gură, nu e nicidecum viața lui obișnuită. Dostoievski va pretinde altă educație a gustului decât maestrul lui, Eugene Sue: crimele și convertirile din *Frații Karamazovnu* anulează nici o clipă impresia de existență firească, deși o densifică până la halucinant. Romanul de mistere ascultă de o regulă diferită. El exilează banalul, cultivând insolitul. În această privință excelează *Misterele Bucureștilor* al lui G. Baronzi, în trei volume, apărute între 1862 și 1864, pe care, împreună cu romanul lui Bujoreanu, voi încerca să-mi bazez demonstrația. Ce nu găsim în aceste romane, abundente în scene tari, de groază? Personajele sunt de o mare varietate (și ca proveniență socială): călugărițe, boieri, mahalagii, țigani, funcționari, polițiști, hoți, femei pierdute, negustori, hangii ș.a.m.d. Deja *Hoții și Hangiul*, romanul lui Al. Pelimon din 1853 adună o lume foarte pestriță: subsolurile marelui oraș. Iată că la începuturile sale romanul nostru e citadin și bucureștean. Va deveni rural (creând lui E. Lovi-nescu marea problemă) prin ardeleni, în special, după 1900. Bucureș-tiul lui Pelimon, Bujoreanu, Baronzi, Grandea e o ciudată metropolă abia ieșită din ruralitate. Caracteristică este întâlnirea aspectelor urbane cu cele sătești. Lumea lor o anunță pe a lui G. M. Zamfirescu sau Eugen Barbu. Tâlharii din romanul lui Pelimon sunt organizați pe bresle, ca mafioții americani, și au în frunte un Al Capone. La "taraba Mirei" din romanul lui Baronzi sau la cârciuma lui Năstasă (un fel de Stere al lui Eugen Barbu) din *Vlășia* lui Grandea se strâng tot soiul de inși dubioși. Alt mediu frecvent este acela al tinerilor craidoni, balzacieni și mateiucaragialești, pictați în special de Pantazi Ghica și Radu 82 Ionescu. În sfârșit, salonul burghez îl întâlnim la toți. Bujoreanu descrie un astfel de salon în capitolul *O adunare de mahala*, unde avem tabloul curioasei societăți strânse în casa Nodreanu spre a juca loton. Deși Nodreanu are moșie, ca și alții din vizitatorii săi, impresia este că ne aflăm în straturi joase ale societății. Autorul însuși ne atrage atenția că în casa Nodreanu vin de la un timp necunoscuți "subt diferite nume și titluri", în realitate îmbogățiți recent ce se ascundeau sub nume de familii istorice: "Cu toate acestea se întâmplă mai totdeauna ca acele familii istorice să-și tragă origina după taraba unei măcelării sau după lavița unei cârciumi, părăsind șorțurile acestor *onorabile comerțuri* (observați cum își menajează autorul cititorii recrutați tocmai din astfel de profesii - n.ț.) ca să se introducă în societăți prin mijlocirea capitalului ce realizase în mai mulți ani". Numele semnifică aceeași joasă obârșie: domnul Gogman, doamna Bâlcioaia, familia Brunescu, domnișoarele Bărzoaie. Sunt cele din teatrul lui Alecsandri. E greu de spus în ce măsură Bujoreanu, autor și de comedie de moravuri, a intenționat să caricheze această lume în loc s-o zugrăvească obiectiv.) Fapt e că romanului său nu-i sunt străine procedeele comediei satirice. Grotescul ar fi pretins rafinamentul unui Mateiu Caragiale ori Dinu Nicodim, din altă vârstă a romanului nostru. La Bujoreanu e adesea vulgaritate pur și simplu. Domnul Gogman se adresează bătrânei doamne Bărzoaie în acest limbaj imposibil într-o societate, fie ea și de parveniți (câtă vreme urmăreau tocmai să nu se demaște): "Cucoană, te rog să-ți cauți de treaba dumitale, și fă bine de nu te amesteca în ce fac alții. Ori poate nu ești bine unde ai mâncat bucatele grase?" Iar "cucoana" răspunde: "Aferim! iaca vorbă!... Dar nu voi să mă supăr, fiindcă te cheamă domnul Gogman. Nu mi s-a întâmplat să auz în viață-mi un nume mai pocit ca al dumitale și care să se potrivească cu dumneata." Transportarea procedeele comediei în roman este o dovadă de insuficiență a genului și totodată expresia unei anumite tendințe sociale. De această tendință și-au dat seama aproape toți cercetătorii genului. Definiția lui G. Călinescu o implica. Dinu Pillat citează pe Mau-ricie Talmeyr (*Le roman-feuilleton et l'esprit populaire*, 1903) care a studiat minuțios felul cum se răsfrâng în acest roman diferitele categorii sociale. Se poate constata din articolul lui Talmeyr în ce măsură

romanul popular are o ideologie proprie, inspirată de aceea medie a claselor populare. De exemplu, clerul catolic (fiind vorba de Franța) apare de obicei în acest roman compus din intriganți și speculanți, reflex al pozitivismului și ateismului burghez. Dacă nobilii sunt infami, spoliatori și depravați (iarăși reflex al aversiunii populare față de o existență fastuoasă), militarii, întruchipând patriotismul ori mica burghezie și proletarii, prin simpatie confraternă, furnizează eroi pozitivi. *Mutatis mutandis*, această ideologie se află și în romanul popular românesc. Bujoreanu bunăoară are despre magistrați o părere

apropiată de a autorilor francezi studiați de Maurice Talmeyr. Un element oarecum particular e situația arivistului care e mereu prezent, sub diferite înfățișări, în romanul nostru de moravuri; critica parvenitismului și snobismului este evidentă la aproape toți scriitorii. Filimon, în definitiv, n-a făcut decât să sintetizeze tipul cel mai curent și să-i dea altă localizare istorică. Chiar și "eroul" romanului de pură senzație poate fi pus în legătură cu tipul arivistului, el fiind uneori o variantă eroică, idealizată, a acestuia. Problema e mutată din planul social în acela al romanescului, unde parvenitul suferă o metamorfoză neașteptată. Romanul de senzație e până la un punct varianta burgheză a romanului cavaleresc, în care luptătorul aprig pentru promovare socială, Păturică sau Manoil, este un fel de cavaler fără prihană al dreptății, ca acel Danibal de la Baronzi. Această relație indică atât obsesia unui tip caracteristic, cât și permanenta nevoie de idealitate a romanului popular. Toate misterele acestea sunt la un capăt tablouri de moravuri și satire, iar la celălalt, istorie senzațională și moralizatoare, în care cavalerul re apare sub o formă adaptată societății burgheze, ca salvator de profesie sau, ceva mai târziu, ca haiduc.

"Stilul este al persoanelor vorbitoare", pretinde Bujoreanu. Afirmarea poate fi interpretată în două feluri. Mai întâi, ca o dovadă de prudentă, cum am văzut, a romancierului temător de cenzură. Dar și ca o constatare a diferenței dintre limbajul naratorului și cel al eroilor. La Bolintineanu această diferență nu se făcea niciodată. Stilul lui Manoil din scrisori este și stilul celorlalte personaje. În *Elena*, autorul împrumută personajelor exprimarea lui cultă. Romanul senzațional, aducând în scenă medii sociale și profesionale extrem de variate, trebuie să le dea puțința exprimării pe limba lor.

Aceasta reprezintă un **84**

câștig notabil, în sensul firescului realist, cu toată stângăcia ce o observăm în diversificarea limbii: Voi distinge două împrejurări și le voi ilustra. Întâia ne arată că diversificarea nu înseamnă încă renunțarea la discursul auctorial și înlocuirea lui cu limba vie a personajelor: autorul recurge la termeni caracteristici mediului din care-și scoate eroii, la argou, de exemplu, incluzându-i însă în limbajul său și explicându-i. Acest aspect de studiu ilustrat e frapant în reproducerea de către G. Baronzi a unei conversații în argoul interlop al pușcăriașilor de la Curtea Arsă:

"- Vezi tu pe *gagica* (femeia) aia, zise el, care se joacă cu *cânepa bidiviului* (părul băiatului) ei?

- Și dacă o văz?

- Iacă ce *vrăjește* (spune) Coman: el zice că a văzut cu ochii lui *grubă (bani)* mare la dânsa, mă! numai *zgripsori* (galbeni) pitiți într-o *purcică* (lăcriță) ce o *cărăuiește* (ascunde) de ochii noștri; să ne facem *candrii* (beți) și s-adormim până i-o veni și ei *moșu Dumitru* (somnia) și-apoi să-i potrivim o *pântorcă* (lacăt) la *pițigoi(gură)*."

A doua împrejurare ne-o furnizează romanul lui Bujoreanu. Există câteva (destule) momente în acest roman în care autorul pare a transcrie vorbirea personajelor, fără nici un amestec. Un astfel de caz l-am analizat mai devreme (cearta dintre domnul Gogman și bătrâna Băr-zoaie), constatând că limba e cu totul nefirească, prin caricare, și că, altfel spus, procedeul de comedie satirică e transportat grosolan în romanul de pretenție realistă. Mai pe larg, în scena de mai jos, ce se petrece la un tribunal, vom putea observa că transcrierea vorbirii e numai aparentă, autorul urmărind nu atât să prezinte, prin limbajul specific, personaje credibile, cât să le bațjocorească modul de a vorbi. Bațjocura e implicită, însă tendința caricaturală se simte. Romanul, în prima lui vârstă, rămâne, oricâte eforturi spre obiectivare și imper-sonalizare ar face unii autori, fundamental o formă de manipulare a psihologiei (lucru vizibil în romanul sentimental) ca și a vorbirii (lucru observabil mai bine în romanul senzațional). Iată scena, în care știm că judecătorii au fost cumpărați (adică manipulați) ei înșiși:

"Judecătorul luă notiță de acest răspuns și făcu observația următoare privind pe Brânduș:

85

- Această pricină era de natură a se judeca de consistorie; cum de v-ați adresat tribunalului pe cât timp el nu este competent?

- Nu știu ce voiți să mă întrebați, domnule judecător, zise simplu Brânduș. Vorbiți cam pe sfranțozie și răposatul tată-meu nu m-a ținut la școală mai multă vreme ca să mă procopsească și pe mine cu limba asta nouă.

- Te întreb, reluă judecătorul, de ce nu te-ai plâns la consistorie, căci acolo se judecă pricinile de căsătorie ca a dumitale.

- Acum înțeleg ce voiți să ziceți, răspunse îndată Brânduș. Nu mai rămâne îndoială că vă înțeleg.

- Răspunde-mi odată, reluă judecătorul supărat.

- Iac-acu și vă rog să nu vă supărați, domnule judecător. Să vedeți cum curge întâmplarea: eu, îndată ce am sosit în București și mi-am găsit muierea măritată cu acest drăngălău...

- Domnule, mărginește-ți cuvintele, întrerupse domnul Repezeanu. Drăngălău ești tu, m-ai înțeles?

- Ba tu ești, strigă Brânduș. Spune, domnule judecător, cine este drăngălău, eu ori Repezeanu ăsta, care mi-a răpit nevasta și care a avut îndrăzneala ca să facă și un copil cu dânsa?

Toți asistenții încep a râde și judecătorul asemenea.

- Domnilor, strigă judecătorul când reuși a-și liniști râsul, aflați că într-un tribunal nimeni nu are voie a râde, nici a insulta, căci altfel voi fi silit să arestez pe turburători conform legilor. M-ai înțeles, domnule Brânduș, și dumneata, domnule Repezeanu?

- Am înțeles, domnule judecător, răspunseră într-o voce Brânduș și Repezeanu."

Pe latură tehnică, scrierile de acest fel reprezintă triumful deplin al romanescului: fermecător și naiv. O structură se poate desprinde, în ciuda contradicțiilor și stângăciilor: sau măcar cele câteva *locuri comune* în materie de intrigă și de psihologie. Intriga generală intră în formula crimă și pedeapsă; are deci două pante, una ascendentă, alta coborâtoare: mașinațiunea infernală (prin care învinge provizoriu Răul) și revelarea adevărului (prin care Binele e repus în drepturi). Ambele implică, în planul subiectului, anumite elemente stereotipe: persecuții și răzbunări; răpiri, sechestrări și evadări; lovituri de teatru. Și încă: violențe (otrăviri, înjunghieri, bătăi etc.) și abilități (travestiri, mituire, tragerea cu urechea): cu alte cuvinte un plan fățiș al acțiunii și unul secret, din întâlnirea cărora rezultă factorul de surpriză care este totdeauna esențial. În această structură se cuprind toate romanele de mistere ale epocii care sunt niște variații pe temă. Există apoi în funcție de intrigă o tipologie la fel de stereotipă: "eroul" protector și salvator; victima inocentă; persecutorul și instrumentele lui. Psihologia fiind de obicei antitetică, mai important este să observăm că ea nu e niciodată direct investigată, ci numai "semnalată" prin procedee specifice: sub acest raport, romanul senzațional se opune romanului de analiză. Aceste procedee sunt un fel de stereotipii (de privire, de mimică, de gest) care au aproape funcția unor semnale. Sunt, spre a-și atinge scopul, imediat expresive: un fel de simboluri în care sensul s-a solidificat asemeni fizionomiei într-o mască. Am putea spune chiar că personajele poartă măști, variabile, însă limitate ca număr: una demonică, alta angelică; una candidă, alta perfidă; una pânditoare, alta stupefiată. Psihologia e în felul acesta exhibită și deopotrivă codificată. Plăcerea cititorului nu vine din adevăr ori, măcar, din verosimil, ci din jocul ca atare al măștilor, care-i atrag luarea-aminte prin expresivitatea lor tangibilă, aș zice, materială, și-l silesc la o decodare extrem de simplă (dat fiind numărul redus de "figuri" manevrate), care nu e menită să-i creeze perplexități, ci să-i confirme o așteptare; bucuria e în fond a recunoașterii. În filmele proaste, fondul muzical subliniază (dublează) anumite scene: de la primele note, știm că urmează o catastrofă sau, din contra, o înseninare a acțiunii. Tot așa, un gest ori o mimică a personajului din romanul de mistere avertizează pe cititor: îi întărește impresia. Procedeele, desigur, un uriaș pleonasm. Oboseala cititorului de acest schematism de intrigă și de psihologie atrage, spre sfârșitul secolului XIX, o variantă autohtonă a romanului senzațional: romanul haiducesc. G. Călinescu l-a raportat la scrierile picarești. Într-adevăr, haiducul este un picard, dar raportul e insuficient de edificator. Romanul haiducesc apare la noi o dată cu tendința țărănească și națională. Dacă romanul de senzație de după 1860 era esențial burghez, orășenesc și reformist, romanul haiducesc e țărănesc, rural și anarhist. Acțiunea se mută din metropolă, din suburbia marelui oraș, din mediile proletariene și mic-burgeze, în codru, la sate, pe moșii și pe la hanuri. Haiducul ia locul eroului salvator: Tunsu ori

Jianu pe al lui Danibal ori Alexandru Dăngescu. (În aceeași epocă (1868) s-a ocupat de haiducie (brigandage) - ca fenomen social - într-o carte foarte serioasă, Pompiliu Eliade: *De Vinfluence française sur Vasprît public en Roumanie*, făcând și un frumos portret-robot al haiducului.) Schema epică este în mare aceasta: nedreptățirea eroului, care ia calea codrului și se face haiduc, răzbunându-se pe bogați și împărțind averi la săraci; în final e uneori ucis, alteori iertat de domnitor. Mijloacele de subiect nu diferă esențial de ale romanului senzațional, nici tipologia: haiducul fiind eroul salvator, victima e de obicei o femeie ori un țăran batjocorit de boierul-persecutor ajutat de arnăuți. Diferă tendința ideologică. Eroul romanului de senzație apăra de obicei o idee generală de dreptate; haiducul e mai direct implicat social: lovește în bogați și ajută pe săraci. Opoziția etică bunrău se complică aici cu una de clasă: țăranboier. Dacă romanul senzațional părea adesea tradus, prin localizare sumară și nume ușor adaptate (la Bujoreanu, de exemplu, căci la Baronzi numele sunt de rezonanță franc străină:

Oros, Silvani, Amlet, Telma, Danibal, Orosin), romanul haiducesc e mai colorat istoric, recurge adesea la documentare. N. D. Popescu, principalul lui promotor, era un om onest și informat. Viziunea e naționalistă adesea, exaltând nu pui și simplu pe omul simplu, ci pe țăranul cu obârșie veche, cu obiceiuri neschimbate de secole.

E instructiv să spun în încheiere ce ecou au avut aceste romane -senzaționale ori haiducești - deși nici unul nu se ridică peste o valoare mijlocie. G. Călinescu n-a luat în considerare vreunul, convins fiind de dezinteresul scriitorului român pentru aventuros, senzațional și fantastic. Dinu Pillat e de aceeași părere, citând în sprijin un articol al lui Al. Philippide despre *Romanul de a venturi și societatea românească* unde se spune că în lipsa "marelui oraș", labirintic, surprinzător, aventurii i se răpește la noi locul privilegiat de desfășurare; ea devine interioară; mai mult, crede autorul, o "inaptitudine a firii naționale pentru asemenea producții" le va ocoli, chiar și când, de exemplu, Bucureștiul va deveni un oraș cosmopolit ca Parisul lui Dumas și Sue. Totuși, o sumară privire istorică ne-ar arăta că numărul romancierilor atrași de formula senzațională (cu toate variantele ei: aventură, fantastic, teroare, polițism) e relativ mare: L. Rebreanu (*Adam și Eva*), Cezar Petrescu *Baletul mecanic* și altele), I. Minulescu, Ionel Teo-88

doreanu (*La porțile nopții*), Gib Mihăescu, Felix Aderca, V. Eftimiu, M. Eliade, Oscar Lemnaru, Al. Philippide, Mateiu Caragiale, Theodor Constantin, M. H. Simionescu, L. Fulga, Leonida Plămădeală, Mircea Ciobanu și alții. La rândul lui, romanul haiducesc a pătruns în sămănătorism influențând pe Sadoveanu și pe ceilalți. El corespunde mai bine gusturilor epocii din Jurul lui 1900, căci mulțumește și ideologia, și nevoia de intrigă bogată. Romanul mai vechi de mistere e gustat până azi, rafinat în formula așa-numitului roman romanesc. Nu trebuie să neglijăm rolul lui în construcția romanului modern, pe mai multe planuri, cu sute de personaje și fire complicate. Din Bujoreanu, Baronzi și Granda, romancierii secolului XX puteau învăța o întregă tehnică. Dar, desigur, un rol îl joacă și latura de inventivitate, insolit, grotesc șocant. Rafinat, gustul cititorului modern nu respinge niciodată senzaționalul, nici chiar pe cel foarte ieftin. Scriitorii adevărați reiau parodic genul, delectându-se să-i pună în relief farmecul naiv. G. Călinescu va utiliza multe elemente de roman senzațional în *Bietul Ioanide* (scena din cimitir) și *Scrinul negru* (refugierea lui Remus Gavrilcea în munți; exercițiile de tir ale ofițerilor naziști care comandă lagărul; deportarea evreilor). Gratuitatea și artificul se accentuează până la absurd. Citind în acest spirit pe un Baronzi, nu numai că stângăciile, neverosimilul, scenele picante ori tari nu ne supără, dar tocmai ele sporesc valoarea exemplului. Mașinăria de produs mistere, mecanica tehnicitate, învâr-tindu-se în gol, din grozăvie în grozăvie, scenele de amor, crimele incredibile, în loc să înfioare, înduioșează. Cititorul cu oarecare instrucție se întoarce la romanul de senzație ca la copilăria genului favorit, preferându-l uneori romanelor serioase ale epocii, azi depășite și plicticoase.

ROATA NOROCULUI

într-un fragment din a doua parte, proiectată și nerealizată, a memorialului său de călătorie, Nicolae Filimon își mărturisește predilecția pentru observarea "fețelor umane":

"Obiceiul meu când călătoresc este a mă ocupa mai totdeauna de persoane decât de lucruri. În deligență esaminez mai mult pe companionii mei de călătorie, decât frumoasele peisaje ale localităților prin care trec. Ajungând la ospelerie, în loc să mă ocup de camera mea, din contra, toată atențiunea o pui asupra ospelierului, a camarierilor și femeilor de serviciu. La masă prefer mai mult pe conmeseni decât bucatele și vinul. Privirea unei fețe umane e mult mai interesantă pentru mine decât grămezile de pietre ce le numim orașe sau cetăți, decât acele înălțimi de pământ sau de calcari ce le numim munți, sau acele desimi de copaci ce le numim forestele."

Singurul lucru, în această timpurie (1861) profesie de credință realistă, verificabil până la capăt de *Escursiunile în Germania meridională*, este lipsa simțului naturii. Cel puțin în această privință, Filimon nu se înșela. Memoriile lui ("artistice, istorice și critice") ocolesc sistematic natura ce nu poartă în sine amintirea unui eveniment semnificativ. Natura e istorizată, în sensul romantic, populată adică de monumente și personalități ale trecutului. Ochiul vede rareori ceea ce memoria actualizează la tot pasul. *Escursiunile* seamănă pe alocuri cu un diletant *Baedeker*, hrănit de curiozitatea autodidactului. Fără educația artistică a lui Odobescu, Filimon n-are nici vioiciunea de impresie a lui Alecsandri sau senzualitatea lui Bolintineanu din *Pe Dunăre și 90*

în Bulgaria. Dar observat ea "fețelor umane", cu care se laudă? Specialitatea lui N. Filimon rămân acele mici istorioare, de care jurnalul e presărat, întâmplări de călător, dar nici în ele nu e de remarcat o intuiție propriu vorbind realistă a omului. Natura morală este, ca și peisajul, generală, deformată 'de reflecții puțin originale asupra fizionomiei etnice ("Ca să ajungem la ținta noastră, adică la definiția defectelor morale ale nației în chestiune, câtă să observăm mai întâi fizicul ei, căci toate calitățile și defectele morale își au sorgintea lor din calitățile și defectele fizice"). Mai aproape de omul moral abstract al secolului XVIII decât de acela realistic observat, la care se referă pasajul citat inițial, astfel de definiții conduc la o psihologie cu totul generală. Și pe care, fapt esențial, nu experiența practică o alimentează; din contra, această psihologie este aceea care, orientează interesul călătorului spre câteva tipuri posibile. Criteriul e jtnai puțin al verosimilității decât al conformității față de un model: și, dacă slujește viitorului scriitor, este în măsura în care el găsește în realitate o materie gata prelucrată și, până la un punct "literaturizată". între imaginație și natură - fizică sau morală - intervine literatura ca un rezervor de situații și personaje. Impresiile călătorului sunt deviate, ca acul busolei, de zăcămintele romantice: atât selecția evenimentelor, cât și tipologia aparțin, în această primă carte a lui Filimon, romantismului. S-ar putea spune că el nu vede ceea ce zugrăvește, n-are reacții spontane, ci zugrăvește tocmai acea realitate pe care cultura l-a învățat s-o vadă. Lucru, de altfel, perfect valabil pentru orice artist: realitatea însăși este clasică pentru clasic, realistă pentru realist și romantică pentru romantic. Realistul nu coboară în stradă pentru că strada i s-ar părea mai "reală" decât un castel cocoțat în vârful unui munte, ci pentru că strada ocupă, în modelul imaginației lui, locul pe care, în universul romantic, îl ocupă castelul solitar. Ochii tânărului Filimon sunt, la început, deschiși către teme și personaje romantismului. *Excursiunile* sunt mai degrabă o "încercare" a scriitorului decât una a călătorului. Se constituie din tatonările celui dintâi, care își face așa zicând mâna: și totdeauna un scriitor își face mâna pe un model literar: experiența lui fundamentală este de natură estetică. Ceea ce Germania și apoi Italia îi revelau călătorului Nicolae Filimon este amintirea romantismului: sensibilitatea, motivele și procedeele lui.

91

Vizitează de exemplu câmpul bătăliei de la Wagram: și, în loc să-l descrie, preferă să relateze povestea tinerei ungueroaice care a impresionat pe Napoleon prin vitejia ei. La Viena, fantezia îi e pusă în mișcare de legenda lui Vlad Nicoară și a convorbirii cu regele Sobietcki. într-o mănăstire florentină, ascultă istorisirea unui călugăr care a cunoscut pe Mateo Cipriani, iar la Schonbrunn descoperă un manuscris conținând relatarea vieții lui Friedrich Staaps. Toate acestea seamănă, desigur, cu găsirea unui manuscris într-o sticlă: dar nu adevărul lor (căci sunt inventate sau apocrife) contează, ci pretextul pe care-l oferă. De câte ori se aplică să descrie un muzeu, o expoziție de pictură, un oraș, o biserică, un loc oarecare, călătorul recurge la imagini stereotipe de ghid turistic. Ce deosebire între el și Odobescu! însă, contrar propriilor declarații, nu pierde multă vreme cu realitatea: sticlele pe care valurile întâmplării i le scot în cale conțin, din fericire, naive și admirabile povestiri din biblioteca romantismului.

Iată-le pe acelea despre Staaps și Cipriani, întâile nuvele ale viitorului romancier. Psihologia personajelor seamănă în chip izbitor. Ele țin de tipul "carbonaro". Din orgoliu plebeu și din patriotism, urăsc pe tirani. Teroriști inocenți, preferă sclaviei moartea. Sunt entuziaști, fanatici și cu vădite înclinații sinucigașe. Staaps se repede asupra gărzilor napoleoniene strigând că vrea să ucidă pe înrobitorul Germaniei. Nici un calcul nu intră în vederile lui. Cipriani e atât de, cum să zic, copil, încât, în loc să omoare pe delatorul iezuit pe care-l vânau toți patrioții, îl omoară pe gonfalonierul cetății. Nu e, pentru această confuzie, judecat rău de tovarășii săi. Eroismul contează ca act în sine și eroul e neapărat un bine intenționat, care-și declară pe față mobilurile. I se opune "iezuitul" (la propriu, iezuitismul e demascat într-un capitol din *Mateo Cipriani*), omul combinațiilor și al mașinațiunilor tenebroase. Și Staaps și Cipriani și-ar putea salva viața (căci tiranul se poartă, la rândul său, cavalereste, prețuind curajul), dar preferă să meargă cu fruntea sus înaintea plutonului de execuție și să rostască superbe tirade. La mijlocul secolului trecut, astfel de tragedii optimiste (și cam sfărăitoare) aveau o tradiție bogată. Poemele lui Byron sau *Cronicile italiene* ale lui Stendhal exaltau același sentimentalism plebeu, nutrit de disprețul tiraniei. Când scrie Filimon, ele încep să fie simțite artificiale însă: principalul defect constă în faptul că apar într-o epocă în 92

care tipurile caracteristice erau altele. Mitologia glorioasă a romantismului se stinge în dezamăgirea generală în care sfârșeau revoluțiile secolului. Iuri Tinianov are o pagină sugestivă în *Moartea ambasadorului* despre prăpastia care separe, în Rusia, pe oamenii deceniului trei (decembriștii) de

oamenii deceniului patru: "Mai târziu - scrie el -prin mulțimile celor din deceniul al patrulea, ei, oamenii deceniului al treilea, izbuteau totuși să se recunoască; avea uri fel de semn masonic, o anume privire, dar mai ales un surâs pe care alții nu-l pricepeau. Era aproape un surâs de copil. De primprejur le ajungeau la urechi un alt soi de vorbe; se străduiau din răputeri să le înțeleagă, de pildă cuvântul *Kammer-junker* sau cuvântul *arendă*, dar la rândul lor nu izbuteau să le priceapă. Uneori plăteau cu viața o asemenea necunoaștere a vocabularului folosit de copiii și de frații lor mai mici. E ușor să mori pentru *fetișcane* sau pentru *societatea secretă*, dar, să-ți pierzi viața pentru un *Kammerjunker* e, desigur, cu mult mai greu." Același sentiment îl încercau probabil, după 1848, și alții. Resuscitarea eroilor într-o epocă de iezuitism nu e totuși fără sens: literatura nu era chemată să respecte adevărul și uneori își inventa eroii, cu nimbul lor fals, în scopul de a preda lecții romanțate de istorie. Ceea ce conta era exemplaritatea, nu realitatea, și, ca să învie pe toți acei eroi minunați care se numeau Brutus, Wilhelm Tell sau cine știe cum altfel, după fantezia scriitorilor, nici nu era nevoie ca să fie respectată: biografia apocrifă avea chiar mai multă culoare. Vorba lui Filimon însuși: "Adevărul poate să fie altfel, dar nu ne privește. Noi facem romanț, iar nu istorie".

Oricum ar fi, istoria dă buzna peste romanțuri. Cam o dată cu nuvelele romantice din *Escursiuni*, Filimon scrie prima lui fiziologie: a slujnicarului. "Slujnicăria - spune el - este o societate secretă ca a francmasonilor, carbonarilor și sansimonienilor." Slujnicarul păstrează vestmintele și limbajul cărbunarului, dar a pierdut sentimentele înalte și patriotismul. Fanaticul s-a prefăcut în cinic, Staaps sau Cipriani în Mitică Rămătorian, precursor și al lui Rică Venturiano și al lui Corio-lan Drăgănescu. E ari-vist, josnic, fără principii. Dar ca să poată înfățișa această nouă mentalitate, trebuie ca nuvela romantică și tragică sași schimbe factura. *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala* este o "fiziologie", specie curioasă de studiu al moravurilor, rece

93

ca o operație chirurgicală. Să nu ne grăbim s-o numim realistă: căci e aproape clasică. Adevărul moral e oarecum anterior poziției sociale a personajelor, care se nasc slujnicari, cum Staaps și Cipriani se nascu-, seră eroi. Pe de altă parte, arivismul lor e la fel de precar descris în termenii unei sociologii, ca și, înainte, eroismul cărbunarilor. Ridicolul s-a substituit pateticului, însă îi păstrează caracterul de "idealitate", așa cum slujnicarul păstrează "mantaua tăiată după moda carbonarilor". Acesta e un element esențial: idealismul moral al reprezentării. Satira, foarte crudă, nu e scutită de nostalgie. Realistul rămâne un moralist clasic și scrie nu numai din dorința de a zugrăvi moravurile, ci și din aceea de a le îndrepta. Ca și eroul, slujnicarul este exemplar: fiziologia satirică, întocmai ca și nuvela tragică, predă o lecție de istorie.

Și cum acest lucru pare de nerealizat, deocamdată prin descrierea lumii așa cum este, în mizeriile ei imanente, scriitorul își oferă subterfugiul unei transcendențe de natură morală. Lumea lui Filimon în *Nenorocirile unui slujnicar* are - și va continua să aibă în *Ciocoii vechi și noi* - o structură dublă, sugerată până la un punct de simetriile tipologice din roman: real-ideal sau adevăr-moral. O moralitate abstractă veghează la căpătâiul realității concrete. Răul își are simetricul: binele. Personajele se grupează pe cupluri: Păturică - vătaful Gheorghe sau Chera Duda - Măria. Crima e urmată de pedeapsă. Aici e în fond toată ambiguitatea acestui realism plin de reminiscentele clasice și romantice: necesitatea pare a aparține legii morale, care plutește undeva deasupra indivizilor reali și a societăților istorice, în vreme ce toate actele lor, minciuna, violența, ticăloșia, par accidentale și provizorii; căci, în final, armonia lumii e totdeauna restabilă în drepturi printr-o misterioasă și salutară intervenție. Pe lângă lecția de istorie, această proză predă și o lecție de morală.

Ciocoii vechi și noi nu numai deschide o epocă în romanul nostru, dar încheie una. El vine la capătul unui șir de merituoase eforturi din care a învățat atât cât era necesar ca să poată face un mic pas - dar ce important! - mai departe. E o sinteză: a problemelor, tipurilor și mijloacelor. Un roman popular și senzational ca factură, istoric și de moravuri ca temă, cum nu sunt puține după 1860, dar care are norocul 94

primului personaj excepțional din istoria genului la noi: Dinu Păturică. G. Călinescu l-a caracterizat superb: "Dinu Păturică e un Julien Sorel valah... Oricât de enormă ar fi comparația, Păturică nu e un simplu și vulgar vânător de avere, ci un însetat de toate senzațiile vieții..." Există, în adevăr, la eroul lui Filimon o poftă de a trăi, o capacitate de adaptare și un spirit inventiv care fac din el simbolul unei întregi clase în ascensiune și totodată un individ în sine memorabil. E ticălos, dar ticăloșia lui încheie în ea o lume. Filimon a vrut să scrie o fiziologie la sfârșitul căreia să putem exclama: "iată tipul

ciocoiului...!" Cu alte cuvinte, un soi de manual al perfectului arivist, reprezentând în acest domeniu ceea ce *Principele* lui Machiavelli sau *Curteanul* lui Castiglione au reprezentat în ale lor. Dinu Păturică e un monstru, însă unul exemplar, credibil și excesiv, realist și simbolic. *Ciocoii* e, înainte de orice, un roman paradigmatic, o ilustrare.

Imagine a unui tip, dar și a unei lumi, documentar liber romanțat al vechiului regim feudal și fanariot, încheiat după 1821 cu primele domnii pământene. Ceea ce se ține cel mai bine minte, în afară de eroului principal, sunt tablourile și scenele de epocă, instructive ca niște gravuri, în care vedem, cu mare claritate, moravurile sociale, instituțiile, locurile publice, casele, străzile, echipajele, costumele, bucatele și vinurile de pe masă, cosmeticele, teatrul, muzica și limba. După indicațiile autorului, un arhitect ar putea reconstrui epoca, așa cum s-a întâmplat cu picturile unui Caravaggio. Iată un exemplu din atâtea:

"Pe spațiul de pământ ce se coprinde astăzi între casele lui Resch giuvaerghiul și vechea sală a lui Momolu, era clădită pe vremea lui Ca-ragea noua reședință domnească, ce înlocuise pe cea veche din Dealul Spirei, arsă la 1813.

Pozițiunea topografică a acestui palat era astfel: pe locul unde se află astăzi casele lui Bassel era clădit palatul domnesc, compus dintr-un șir de case cu două rânduri, ce începeau din ulița Mogoșoaiei și se terminau dinaintea caselor generalului Herăscu, pe ulița numită a Școalei.

Arhitectura acestui palat *efa*. vagă și nedeterminată; era o zidire sau o grămădire de material în care se vedeau mai multe ordine de arhitectură, imitate în ce au ele mai grosolan și mai neregulat. Fațada ce privea către Podul Mogoșoaiei avea un balcon în formă de chioșc

95

turcesc, mobilat cu divanuri și lavițe tapetate cu catifea roșie, în care venea adesea principele de-și lua cafeaua și ciubucul privind pe trecători.

Pe partea dinspre Momolu era un șir de odăi în formă de chilii călugărești, în care ședea idicliii, neferii și iciolanii domnești. Fundul curții, sau partea dinspre Herăscu, era consacrat grajdurilor unde se țineau armăsarii de Missir și Arabia, cu care se servea domnitorul la solemnități și în preîmbărilor sale, iar în fața Podului Mogoșoaiei, pe o lungime aproape de una sută stânjani, era un zid simplu, care închidea în întregul său marele pătrat-ce compunea reședința, și o poartă numită Pașa Capusi, ce servea de intrarea principală."

Ca mai târziu Camil Petrescu, în *Un om între oameni*, Filimon jiu-și ascunde, ci își exhibă documentația. Sunt capitole întregi cu valoare arheologică și istorică. În note de subsol, ni se explică termenii ieșiți din uz sau funcționarea instituțiilor de odinioară. Sunt copiate acte și inventare. Ficțiunea e situată în mijlocul unei istorii reale. *Ciocoii* e, din acest punct de vedere, nu numai întâiul nostru roman memorabil, dar și întâiul roman istoric adevărat.

Aici se ridică o problemă: cadrul minuțios zugrăvit ca decor al "ascensiunii și căderii unor ciocoi ne face impresia unui decor pentru spectacol pe care, colorându-l pitoresc, nu reușește să-l explice. Nu numai că rădăcinile ambiției, luptei și eșecului lui Dinu Păturică se află în afara acestui cadru: dar, chiar când apelează la factorii sociali și istorici, de el însuși puși în scenă cu multă grijă, ca la niște posibile rațiuni ale destinului personajului său principal, scriitorul nu izbutește să ne furnizeze decât false motivații. "Realismul" *Ciocoilor vechi și noi* stă pe acest paradox.

Să pornim de la o scenă de obicei trecută cu vederea: în pragul atingerii scopurilor, Dinu Păturică scrie tatălui său aceste cuvinte: "Am oprit roata norocului; n-am să mă mai tem de nimic". E o metaforă potrivită pentru ce se întâmplă în roman: în adevăr, roata norocului se învârtește un timp în profilul ambițiosului tânăr; apoi, deodată, parcă stă pe loc și se urnește în sens contrar. O vreme, toate îi ies lui Păturică de minune: cucerește bunăvoința lui Tuzluc și inima Che-rei Duduca; moșiile postelnicului trec, una câte una, în mâinile lui; proiectele cele mai ambițioase i se realizează fără greș. Ca să explicăm

96
această ascensiune vertiginoasă, nu ne rămâne decât să invocăm noțiunea de șansă. După cum numai o neșansă la fel de mare poate să explice căderea nu mai puțin vertiginoasă a personajului. De data aceasta, nimic nu-i mai reușește lui Păturică: prietenii îl părăsesc, țărani se răscoală, domnitorul care-l proteja se schimbă. Fatalitatea cea mai implacabilă acționează din umbră. Norocul și nenorocul se amestecă și în destinul Cherei Duduca ori al lui Andronache Tuzluc. Sărăcit peste noapte, atotputernicul de până mai ieri postelnic se plânge ma-• relui spătar de "nenorocirea" care l-a lovit. Răspunsul spătarului e semnificativ: "Nenorocire! Și chiar la d-ta care ești cel mai mare prieten al norocului! Asta nu e de crezut!" Firește: oricâte elemente ar fi adunat autorul ca să justifice evoluția

personajelor sale, evoluția a-ceasta este atât de desăvârșit simetrică încât pare de necrezut, fără intervenția unei mâini din afară. O divinitate favorabilă întoarce, ca pe un ceasornic, roata norocului lui Dinu Păturică; până în clipa în care personajul însuși crede a fi acela care-și stăpânește soarta; și atunci aceeași mână nevăzută împinge ușor roata înspre cealaltă parte. Pământul îi fuge de sub picioare lui Păturică: se cascadează și îl înghite. Az-vârlindu-și personajul în ocnă, Filimon a sugerat un sens metaforic conflictului, fără măcar s-o știe: la început, ticăloșia ciocoiului se răsfăța nesupărată pretutindeni; la sfârșit, nu mai există nici un colțisor de pământ care s-o îngăduie, așa încât nu-i mai rămâne autorului decât să-și scufunde personajul în infernul de dedesubt. Aici nu încap tranziții. Roata norocului iubește extremele. Dintr-un *alazon*, personajul devine *pharmakos*.

Romancierul nu ascunde faptul că destinul personajului său este, într-un fel, dinainte stabilit. Romanul e în fond mai curând o parabolă a arivismului decât o descriere realistă a lui. Iar socialul nu e, pentru Filimon, mai puțin misterios decât pentru Baronzi. De aici fatalismul, invocat conștient de scriitor, care se întâmplă să-i sufle la ureche îngâmfatului său erou (și, implicit, și cititorului) câte un avertisment, însă poate fi Păturică determinat să asculte? (Tot hazul avertismentelor este că se deplasează cu o viteză inferioară aceleia a evenimentelor anunțate și ajung la destinație în urma Ier.) Naivul Tuzluc, convins că Păturică îl slujește cu credință, chiar în clipa în care acesta îi vinde pielea, îi face această suspectă urare: "Bravo, Dinule, aferim co-

97

pilul meu! Cum îngrijești tu de averea mea, așa să îngrijească Dumnezeu de tine." Filimon adaugă: "Aceste binecuvântări de al căror înțeles echivoc *un om cu frica lui Dumnezeu* s-ar fi înspăimântat, nu făcură nici o impresie în inima ciocoiului". Păturică nu este un om cu frica lui Dumnezeu: și tocmai asta îl va pierde. Am văzut că pretinde a nu se teme de "nimic", căci a oprit roata norocului. Dacă ar spune: de "nimeni", n-ar greși așa de mult. Pericolul nu-i vine, în adevăr, de la nici una din victimele urâtei lui ambiții. Îi vine însă de la Dumnezeu care nu iubește (în concepția lui Filimon) pe cei care nu-i știu de frică. Să recitim blestemul tatălui, în care toate elementele acestei ordini transcendente, menite a restabili armonia universului, sunt invocate, ca și ritmica perfect simetrică a destinului lui Păturică: "Dumnezeu, care cunoaște și vede toate, să nu-ți ajute, fiu blestemat ce ești! El, care te-a înălțat atât de mult, te va pogori mai jos decât unde te aflai". Putem oare trece peste *sensul propriu* al acestor cuvinte? Și încă: "Cum mă gonești tu pe mine, să te gonească îngerul domnului toată viața". Este exact ce se va întâmpla.

Îngerul domnului e o metaforă pentru legea morală. Ideea mistic fatalistă despre societate a lui Filimon este prin urmare aceasta: o roată nevăzută mișcă norocul și nenorocul omului; ea este cauza ridicării și căderii lui. Mecanismul social real este înlocuit printr-unul divin: o divinitate de natură morală ce presupune o ordine de lucruri incontrollabilă (de către om) și tinde a menține binele și răul în echilibru, în sfârșit, ca să-și realizeze scopul, închipuie o structură simetrică a lumii. Am fi tentați o clipă să credem că această dublă față a lumii se leagă de o reprezentare a forțelor sociale aflate în conflict. Există două capitole în roman care descriu societatea "etajat" sau în "oglinză", ca și cum ar voi să indice în imitație un factor de stimulare al schimbării. Unul este capitolul petrecerii în care slugile își imită stăpânii: "Să părăsim *partea de sus* a caselor postelnicului, căci nu mai are nici un interes pentru lectorii noștri, și să coborâm în *partea de jos*, sau mai bine în beciuri, ca să vedem ce face Dinu Păturică. Acest ambițios ciocoi, nevoind a se lăsa nicidecum mai jos decât stăpânul său, pregătise și el o cină, la care invitase pe câțiva din cei mai aproape amici ai săi." Al doilea este capitolul în care, stăpânii fiind în sala teatrului, slugile stau într-o cameră alăturată, așteptând, dar în poziții 98 care reflectă fidel ierarhia celorlalți: "Feciorii de pe la boierii cei mari, plecând de la această regulă de distincțiune, ocupau în paturi locurile cele mai bune, iar ceilalți ședeau unul lângă altul, înghesuți ca sardelele în butoaie". Însă la o privire mai atentă descoperim că mecanismul schimbării nu e imanent, ci transcendent, în *Ciocoi*. De pildă, sfârșitul firesc al arivistului ar fi putut eventual să fie ruina: prin ambiția altui arivist sosit din urmă, ca acel messer Ottaviano la sfârșitul *Princepelui*. Un alt Dinu Păturică luând locul lui Dinu Păturică. Etajele inferioare ale societății tind totdeauna să înlăture pe cele superioare. Păturică a înlăturat pe Tuzluc, alt ciocoi va înlătura pe Păturică. Repetarea de către slugi a ordinii stăpânilor nu e simplă maimuțareală, ci mijloc de cunoaștere mai bună. Însă Filimon gândește în termeni morali, nu sociali. El pune în funcție mecanismul schimbării, care e însă un *deus ex machina*. Are pregătită și o echipă de schimb pentru Păturică, Duduca, Tuzluc, Caragea: pe vătaful Gheorghe, Măria, banul C. și domnitorul Ghica. Diavolii sunt așadar alungați de îngeri. Chera Duduca azvârlită de gelozia turcului în mare, Chir Costea Chiorul ținuit la stâlpul infamiei, cortegiile funerare

ale lui Păturică și Tuzluc petrecându-se cu acela triumfal, de nuntă, al fostului vătaf Gheorghe, acum spătar, și căsătorit cu Măria - ce incredibile coincidențe! Nici Dumnezeu n-ar fi potrivit mai bine lucrurile. Să tragem o linie și să facem adunarea. Răii cu răii și bunii cu bunii, desigur: dar cum să nu te întrebi cui rămâne de fapt mica și penibila împărăție pământească din *Ciocoi*? Căci o lume coruptă și vicioasă, ca aceea al cărei implacabil cronicar este Filimon, nu poate aparține acestor fantome ale virtuții care o iau la sfârșit în stăpânire. Nu, ea aparține celorlalți, geniilor răului în carne și oase, pe care îi merită și care la rândul lor o merită, căci este alcătuită după chipul și asemănarea lor. Nu este ea în definitiv o lume pentru Dinu Păturică?

"Romanțul" propriu-zis e curat senzațional, nu mult mai bun decât ale lui Bujoreanu sau Baronzi, și în orice caz cu o acțiune mai puțin complicată. Aceeași facilitate a intrigii și a psihologiei: este destulă naivitate în această latură, câteodată cu tot dinadinsul infernală, a romanelor de mistere. Înă e momentul să precizăm un lucru: romanele de acest fel nu-și propun să facă analiză psihologică. Am putea numi modalitatea la care recur (și de care mă voi ocupa în continuare)

" 99

analiză fizionomică. Este marea lor descoperire. Cum procedează? Autorii, Filimon însuși, alcătuiesc, în spirit romantic, un întreg sistem de echivalențe între firea personajelor și ceea ce li se citește pe chip. Mecanica fizionomică este în secolul XVIII și XIX ceea ce era automatismul umoral în secolul XVI, la un Matteo Bandello, de pildă. În fond, jocul fizionomiei ține loc de observare a psihologiei nu numai în romanul popular (deși e domeniul lui prin excelență). Ca orice limbaj convențional, el își creează cu timpul niște stereotipii, nu numai relevante, dar perfect plauzibile pentru cititorul obișnuit. "Nu știm care va fi fost adevărata impresiune ce produce în- spiritul ciocoiului aceste versuri...: știm numai că un zâmbet de fiară sălbatică apără pe buzele sale și se pierdu cu iuțeala fulgerului." Dacă în locul expresiei stereo-tipe, scriitorul ar fi încercat să spună în ce consta "adevărata impresiune etc", cititorul ar fi fost întâi surprins și pe urmă plictisit. Psihologismul pretinde altă educație. Legătura acestor indicații de fizionomie cu presupusele stări interioare cărora le corespund nu e, apoi, deloc facultativă; repetarea a transformat-o într-o regulă generală. Cele din urmă au fost definitiv substituite prin cele dintâi. Scriitorul popular, nepriceput în a citi în suflete, a devenit în schimb expert în citirea pe chipuri. O recunoaște, de fiecare dată, foarte onest: "Până a nu pune piciorul pe treptele scării, stătu puțin pe loc și se gândi. *Nu știm care vor fi fost gândurile ce-l preocupau; știm numai că trăsăturile feței sale uneori deveneau crunte, alteori pline de îndurare și câteodată un zâmbet dulce apărea pe buzele sale pălite; dar dispărea ca fulgerul, lăsând loc unei melancolii adânci.*" Onestitatea mărturisirii e, desigur, orientată retoric. Autorul are aerul de a se lăuda că nu e competent în problemele sufletești, ca și cum ar situa această competență mai prejos de aceea în fizionomie. În adevăr, nu numai își cunoaște cititorul - care ar fi fost neplăcut surprins de o analiză psihologică - dar merge pe mâna lui și a epocii până la capăt. Să notăm și cât de complexă și de nuanțată vrea să pară această analiză fizionomică: în clipa cât a stat cu piciorul în aer, deasupra treptei, chipul lui (căci de banul C. este vorba) a luat mai multe înfățișări, variate și chiar contradictorii. Ele exprimau nehotărârea, greutatea de a face un anumit pas. Punând în fine piciorul în pământ, banul C. urcă în camera fiicei sale unde are loc următoarea conversație: 100

"După ce tata și fiica își *schimbară între dânșii câteva priviri de o iubire indescrribibilă*, șezură pe o sofa de postav roșu cu ciucuri albi de Veneția, iar după câteva momente de tăcere și de contemplațiune, bătrânul zise copilei:

- Mario, tu te faci din zi în zi mai frumoasă și te deschizi întocmai ca un trandafir la razele soarelui. Eu cată de acum înainte să mă gândesc la fericirea ta, să-ți caut un tânăr de treabă să te mărit.

Frumoasa Măria, auzind aceste cuvinte, *se roși și își îndreptă ochii către pământ.*

- Ai, ce zici, draga mea copilă? adăugă bătrânul cu nerăbdare. Ce, nu-mi răspunzi? Te temi oare de bătrânul tău tată?

Mana nu răspunse nimic la aceste din urmă cuvinte. *Confuziunea și marea întristare ce acoperise fața ei făcură pe bătrân să crează mai multe lucruri deodată și, ca să poată pătrunde în secretul care făcea pe juna copilă să sufere atât de mult, hotărî să vie de-a dreptul la chestiune.*

- Știi, dragă Măria - urmă el - că măria sa doamna și toate cocoanele nu mai vorbesc decât de frumusețea ta? Știi că vodă a și ales pe viitorul tău soț?

Aceste cuvinte *făcură pe Măria să tremure*; dară după ce-și reluă putere, ea *privi pe bătrân cu ochi rugători...*"

Fața Măriei era ca o carte deschisă în care citim împreună cu bătrânul. Sentimentele nu sunt decât

accidentai numite, ele sunt sugerate prin intermediul acestui adevărat alfabet de zâmbete, priviri, palori, a cărui lectură seamănă cu ghicitul în palmă sau în cafea. În romanul lui Filimon convorbitorii își pândesc neconținut obrazurile. Expresivitatea fizionomică, pentru a sugera ceea ce autorul dorește, trebuie să aibă o anumită "brutalitate" sau, în orice caz, să nu fie echivocă. Nu numai o simțire clară, dar și una mincinoasă trebuie exprimată direct: "pe față". Când e nevoit să-și ascundă gândurile, personajul trebuie doar să întoarcă fața de la cel cu care vorbește. Cititorul văzând-o - ca într-un *aparte* de teatru - înțelege ceea ce interlocutorului fictiv îi rămâne necunoscut. Analiza fizionomică este una "pe față": atât în sensul că se exprimă cu ajutorul mimicii, cât și în sensul că e fără secrete.

ÎN ABSENȚA STĂPÂNILOR

Întâiul lucru ce se constată în romanele lui Duiliu Zamfirescu este atitudinea autorului față de propriile personaje: le iubește și le detestă prea pe față, pentru ca echilibrul ficțiunii să nu sufere. Raționamentul cam teoretic al lui M. Dragomirescu privitor la Tănase Scatiu este în esență exact: "Să nu uităm că e vorba de un roman, nu de o comedie clasică, că e vorba de a ni se arăta *un om brutal*, iar nu *ridicolul brutalității*, că e vorba adică de a urmări însuși principiul unui caracter, viața lui intimă, ce se manifestă la fel în toate faptele lui, fie simpatice, fie antipatice". *Duiliu Zamfirescu* interpretat de...) E de precizat apoi că Duiliu Zamfirescu își iubește sau își detestă personajele mai puțin din rațiuni etice decât estetice. Oare ce-l supără la grobianul Scatiu: ticăloșiile, ingratitudea, sau trivialitatea gesturilor și a vorbirii? În mai mare măsură, aceasta din urmă. Față de inși ca Scatiu, Duiliu Zamfirescu repetă, până la un punct, atitudinea Antoniei Buddenbrook față de domnul Permaneder, pe care îl părăsește șocată fiind nu atât de a-l fi surprins frecându-și mustața de obrazul unei tinere servitoare (scenă pe care nu se sfiește s-o relateze, după divorț, tuturor), cât de cuvântul grosolan pe care bărbatul i l-a adresat în focul discuției (și pe care Antonia îl va ține secret multă vreme). Autorul *Annei sau ceea ce nu se poate* are aceeași reacție: la cuvânt, la gest, la comportament, înțelege ca forme de expresie; așadar, la semnificativul estetic mai mult decât la semnificativul etic. Slavici (pe care nu-l poate suferi) e un moralist destul de rudimentar, un puritan și un pedagog naiv, dar ce solid instalate în tragediile lor îi sunt personajele! La Duiliu Zamfirescu nu e loc 102 pentru tragedie, căci personajele, ca și autorul, sunt prea "fine". Esteti-zarea existenței ocolește tragicul.

(Remarcabil e faptul că Duiliu Zamfirescu și-a dat de la început seama de originalitatea structurii sale și și-a definit foarte limpede scopurile! Încă din prefața la *Novelele* din 1888 își declară intenția de a zugrăvi realist societatea românească. Deoarece "arta stă tocmai în alegerea adevărului", revine fiecărui artist datoria să găsească acest adevăr. Și acum urmează lucrul cel mai interesant: prin Slavici, spune Duiliu Zamfirescu, literatura română a oglindit "stratul cel mare al țaranului" iar prin Caragiale pe acela "al mahalalelor și al orașelor de provincie"; în ce-l privește, se arată preocupat de "stratul de deasupra", al boierilor, și înțelege să fie interpretul simțirii lor. O primă idee caracteristică este că "sufletele simple" sunt "ca neantul, fără evenimente" și nu pot intra, ca indivizi, într-un roman. Țăranul nu există ca individualitate - pretinde Duiliu Zamfirescu într-o scrisoare către Maiorescu - ci colectiv, căci e o abstragere din psihologia masei. Cum se poate vedea, chestiunea imposibilității romanului psihologic cu eroi din lumea țărănească se pune la noi cu mult înainte de Camil Petrescu. Atenția scriitorului va merge, prin urmare, către "oamenii care nu fac nimic" și care devin prin vegetare economică apti de complexități sufletești. Intervine însă la Duiliu Zamfirescu o discriminare, care e a epocii și va culmina în sămănătorism. El e patriot, în sensul conservator, speriat de ruina tradițiilor. Viața adevăraților boieri, de neam, ca Dinu Murguleț, e roasă de ridicarea arendașilor ca Scatiu. Lui Duiliu Zamfirescu îi place să creadă că răcoalele țărănești de la sfârșitul secolului au fost îndreptate exclusiv contra acestor "discuți, și prin urmare liberali", ce au devenit "conservatori" pe măsură ce "își măreau averile". Însă, punând această sociologie în paranteză, nu se poate să nu observăm că, în nuvele, dar și în *Viața la țară*, atmosfera idilică, cu ogrăzi forfotind de orătănii, cu livezi parfumate, cu familii de mici boieri provinciali ce trăiesc printre tabieturi și vechituri sentimentale, evocă locurile și întâmplările copilăriei scriitorului. E deci un caz tipic de ideologie sentimentală, cel puțin la început. Aristocratismul scriitorului, ce stă la baza literaturii lui convenționale și estetice, e o sensibilitate întoarsă într-un program. Nu eticul ori aptitudinea pentru tragic lipseau eroilor lui Slavici și Caragiale, ci spoiala, sno-

bismul, "frumusețea". Iar Duiliu Zamfirescu, suflet delicat, fricos de viață, tocmai de acest lucru superficial are nevoie, ca să se apere. Există la oamenii din această categorie o teamă de a nu fi agresați, care le explică aerul vag arogant, politețea rece, distantă. Cu timpul, la Duiliu Zamfirescu, această firească rezervă a devenit ca un fel de a doua natură și aristocratismul lui și-a căutat justificări absurde. Nu un Zamfir, plugar, oarecare, ci comiși, stolnici, boieri de clasa a doua își va fi închipuit fiul arendașului de la Plăinești că-i formează ascendența, care, și aceștia, vor lăsa finalmente locul Lascarizilor, ca mai demni înaintași ai bătrânului scriitor.

Mai în general privind lucrurile, constatăm la Duiliu Zamfirescu o alunecare de la moral la estetic, romancierul fiind în definitiv un idealist. O spune singur, mai târziu, în articolul despre Tolstoi: "Propria-mente vorbind, lucruri morale sau imorale nici nu există în natură; există numai lucruri frumoase sau urâte. De aceea și trebuie să ne preocupăm, în artă, de a lăsa morala imediată a lumii la o parte, și a da numai frumosul imediat, spre a ajunge la sentimente estetice complete, cari ne ridică în sfere ideale." Cum să zugrăvești, cu o astfel de concepție, pe adevărații urmași ai lui Dinu Păturică? Tănase Scatiu reprezintă excepția (elementul de contrast) de la o regulă care impunea romancierului să se consacre urmașilor, frumoși la -suflet și la chip, ai banului C, ai lui Gheorghe și ai Măriei. Iată-l pe Duiliu Zamfirescu părănd a-l urma pe autorul *Ciocoilor* din punctul unde acesta își lăsase tocmai acele personaje, pe care, printr-o viclenie, le înstăpânise asupra lumii lui Păturică. Însă dacă la Filimon era vorba doar de a face puțină ordine în finalul romanului său, la Duiliu Zamfirescu descoperim o întregă reacție, de natură estetică, la literatura instinctelor brutale, a prozaismului luptei pentru existență, a arivismului și grosolăniei. Idilicul joacă un rol de pavăză contra agresivității realului: în fond, a urâtului din viață. Valeriu Ciștea a analizat în *Alianțe literare* această particularitate a prozei din ciclul Comăneștenilor, reținând că personajele autorului se abat în chip semnificativ de la linia pe care se înscriu majoritatea eroilor noștri de nuvelă și de roman, de la Dinu Păturică la Darie și de la Lică Sămădăul la Ion. Duiliu Zamfirescu ar fi urmărit să-și ridice propriul personaj "peste nivelul cruzimii, al dorinței de parvenire, al setei de pământ sau al snobismului steril", dându-i în 104 acest scop cu bogăție sufletească și cu "sentimente înalte". (Criticul a identificat aici o tendință spre "romanul total" capabil "să reflecte armonios lumea și omul", care se va realiza într-o capodoperă abia cu *Moromeții*, însă pe care *Viața la țară* îl conține în germene. El scrie în concluzie: "Primit cu mult tact și grație de Tincuța (*Tănase Scatiu*, cap. VIII), ministrul care îi onorează casa, «copleșit de preocupări prozaice, se simți ridicat deodată într-o atmosferă senină simpatică». E tocmai atmosfera în care pătrundem când, obosiți de lectura unor scriitori prea copleșiți de «preocupări prozaice», deschidem una din cărțile bune ale lui Duiliu Zamfirescu." Putem admite că lucrurile stau așa: dar cum poate fi vorba de un "roman total" când e limpede că interesul pentru latura de puritate și de seninătate din om a pus-o între paranteze pe cealaltă, izvorâtă din tradiția socială și literară a unui secol al promovării prin orice mijloace? Exploatând un univers sufletesc, pe care alții l-au ocolit, Duiliu Zamfirescu a ocolit, la rândul lui, o întinsă zonă morală ce formează obiectul unei părți din proza românească. În definitiv, spre a nu lungi inutil polemica, Valeriu Cristea are dreptate să atragă atenția că transformarea romanului lui Duiliu Zamfirescu într-un receptacol al sentimentelor nobile, oricât ar primejdiu dramatismul moral al confruntării, merită o mențiune prin caracterul ei de pionierat. Într-o proză a instinctelor sociale cele mai aca-parante, investigația aspectelor mai pure ale sufletului individual nu e lipsită de interes.

Tentativa de limitare a realului la aspectele frumoase nu e, mai întâi (reluând ce am scris în *Utopia cărții*), fără legătură cu acea reacție sentimentală ce marchează literatura noastră în ultimele decenii ale secolului XIX și în primele decenii ale secolului XX constând în câteva predilecții de ordin ideologic și artistic cum ar fi: oroarea de burghezul spoliator brutal și incult; simpatie pentru clasa boierească deposedată, obosită, însă plină de bun-simț și chiar rafinată; identificarea poporului cu țărănimea, socotită clasa fundamentală și păstrătoarea vechii culturi materiale și spirituale. Explicația acestei ideologii, care e a majorității scriitorilor epocii, au dat-o mai mulți. E. Lovinescu afirmă că procesul de prefacere a societății românești în secolul XIX (numai în secolul XIX?) a fost atât de rapid încât a dus, într-un scurt răstimp, la o "civilizație hibridă": înainte ca vechile structuri să

105

fi fost înlăturate, s-au creat altele, deosebite; burghezia rurală s-a substituit proprietarilor funciari în chip brutal, încercând să le preia din mers nu numai averile, dar și obiceiurile, și, firește, nereușind decât să le degradeze. M. Ralea a scris o pagină sugestivă despre felul cum, între 1840 și 1880, structura capitalistă a "bruscat" vechile rânduiești. Un lucru e sigur: impresia generală este de decădere

a moravurilor. Nu numai fiindcă noua clasă este avidă de bogăție și amorală, dar și fiindcă nu e încă pregătită pentru cultură și rafinament: știe să administreze pământul pe care l-a dobândit aproape cu forța, dar nu știe să se poarte; are bani, dar nu știe să se îmbrace, să mănânce, să trăiască; locuiește în conacele foștilor stăpâni, între mobilele, covoarele și obiectele lor de preț, dar nu se pricepe să le admire, i se par accesorii firești ale bogăției dar cu care nu știe ce să facă. Evident, scriitorii vor fi printre primii gata să condamne pe acești barbari care au ocupat Roma și-i pun în pericol monumentele. Oroarea lor de Scatii, de arendași și de "tâmpită burghezime", cum va spune Macedonski, se motivează, ca și nostalgia după boierime, prin rămânerea în urmă a valorilor afective în raport cu cele economice. Lovinescu are dreptate: schimbările bruște nu convin scriitorului. E limpede că noua realitate îl dezgustă. Nu s-a obișnuit cu ea. Se teme de ea. Începe prin a o disprețui și sfârșește prin a o nega. Nu-i acceptă legitimitatea. Idealismul romanului nostru de la 1900 are la origine nu o pură cecitate, dar o dorință de a trăi în iluzie.

Toate acestea sunt evidente și la Duiliu Zamfirescu. Însă la el este ceva mai mult decât atât: o mare consecvență în epurarea lumii de elemente dizgrațioase, de vulgaritate. Nici un prozator n-a întrucipat mai decis la noi un ideal estetic al vieții decât autorul Comăneștenilor. Să aruncăm o privire asupra lumii romanelor și a nuvelor. Ea se compune din tineri, din femei și din bătrâni: o lume în absența stăpânilor. Lipsesc personajele cele mai obișnuite ale prozei noastre de ieri și de azi, luptătorii, ariviștii, parveniții, brutele. Tipologia romanului românesc e în general aceea a bărbaților la maturitate ori a femeilor energice. (Mara, Vitoria). La Duiliu Zamfirescu predilecția pentru tipurile feminine e izbitoare. Bătrânii lui (de la Alecu Zăgănescu la Dinu Murguleț) sunt neajutorați, abstrăși, slabi de înger. Tinerii (locotenentul Sterie, cei doi Comăneșteni, Mircea din *Lydda*) sunt firi sfioase, feminine, frivole sau abulice. Când a vrut să scoată din acest 106 material eroi pentru războiul din 1877 ori pentru acela din 1916, scriitorul s-a lovit de dificultatea de a și adapta personajele altor scopuri decât acelea mondene. Cariera armelor este pentru Comăneșteni avantajoasă mai cu seamă întrucât le permite cuceriri erotice. Ultimul roman, proiectat, al ciclului n-a mai fost scris și din cauză că, oricât ar fi răscolit în volumele anterioare, scriitorul nu ar fi găsit un personaj potrivit să fie aruncat în marea bătălie pentru unitate națională. Ce putea face cu Alexandru Comăneșteanu, soțul improvizat din *îndreptări* și amantul perpetuu din *Anna*, mai mult sedus el însuși de femei decât apt să le seducă? Nici eroul din *în război*, Mihai Comăneșteanu, nu e din altă speță: bravura lui e romanțioasă, menită să placă femeilor ce nu-i dau pace. Eroul de la Grivița n-are anvergură. În sfârșit, ce de femei: Sașa, Tincuța, Dadiana, Anna, Elena Milescu, Lydda! Sunt primele din proza noastră (alături de Persida lui Slavici ori de eroinele unora din nuvelele acestuia) zugrăvite în specificitate psihologică și oarecum în afara condiției sociale. Gelozia Annei, devotamentul Lyddei ori seninătatea perfectă a Sașei sunt posibile doar în măsura în care aceste personaje sunt libere de greutatea imediată ale vieții. În "stratul de deasupra" al societății, romancierul descoperea disponibilități întinse pentru o afectivitate așa zicând în stare pură, ce merita analize infinitesimale. Defectul major al acestei literaturi nu provine numai decât din aristocratismul mediilor (ar fi să-l condamnăm pe Proust), ci din modici-tatea conflictelor. Tipologia lui Duiliu Zamfirescu e, de altfel, una artistică, nu una morală. Femeile lui (și prin contaminație și bărbații) trăiesc mai mult în imaginație decât în realitate. Liviu Petrescu a semnalat (*Realitate și romanesc*) unele consecințe interesante. Toate sunt firi romanțioase, predispuse la visare, cu lecturi nimerite a le stimula această înclinație. Viața lor seamănă cu un roman. Pe bărbat îl urăsc sau îl idealizează: nu există cale de mijloc. Idealizându-l, îi pretind de obicei mai mult decât poate el da. Alexandru Comăneșteanu, banal *courew*, e, în ochii unei femei așa de fine ca Elena Milescu, un erou național *in spe*. Femeile lui Duiliu Zamfirescu pun pe viață și pe oameni o privire transfiguratoare. Dacă nu ocolesc lupta, este pentru a dobândi fericirea alături de bărbatul iubit. Trăiesc, de altfel, exclusiv pentru iubire. Războiul, eroismul, ideea națională sunt pentru ele sti-

107

mulente afective, nu realități în sine. Cu excepția Miei din *îndreptări* și *Anna*, ce prelungeste tipul slavician al Persidei, celelalte eroine sunt dotate numai pentru iubire, invidie sau generozitate sentimentală. Sașa, cea mai grațioasă dintre toate, e încă o moșierică plină de spirit practic, dar până la urmă viața ei se împlinește tot într-o fericire casnică. Anna și Urania n-au, ele, alt scop decât de a place lui Alexandru, în jurul lui Mihai, eroul fragil de la 1877, roiesc femeile delicate și iubitoare. Lydda are suflet de artistă. Tincuța se stinge alături de grosolanul Scatiu ca o biată lumânare. Oroarea de pragmatici creează în romanele lui Duiliu Zamfirescu o abundență de idealști. De la o prefață așa

de ambițioasă cum era aceea la *Novelile* din 1888, prozatorul ajunge să recunoască, după un sfert de veac, în prefața la *Anna* că romanul său "e scris pentru sufletele nenumărate ce suferă; pentru tinerele culte, care în artă, vibrează la tot ce e sincer, tresare la adierea frumuseții". Și încă: "El mai este scris pentru femeile delicate care vor înțelege pe Anna, vor ierta pe Urania și poate chiar pe Berta pentru sinceritatea simțirilor lor. În fine, el e scris pentru Elena Miles-cu, pe care nu o cunosc, dar care trebuie să existe undeva, în sufletul colectiv al femeilor superioare, în cari simțământul patriei - cel mai înălțător din toate - va regenera ceea ce este bolnav în turpitudinea momentului. Cu acest simțământ vom pregăti viitorul poporului nostru..." Se știe ce planuri mărețe făurește, în *Anna*, Elena Milescu. Iată, deci, că, în absența stăpânilor, până și rolul de a primeni viața socială și de a construi viitorul țării revine femeilor.

E limpede că există la Duiliu Zamfirescu o disproporție între concepția despre roman - foarte înaintată, în unele puncte - și mijloacele de care dispune. Ca, mai târziu, la Camil Petrescu, avem de-a face cu o opera de ambiție slujită doar parțial de înzestrarea scriitorului. Faptul că se compara cu Tolstoi (și anticipa fără să clipească obiecția că *Anna* seamănă cu *Anna Karenina*) nu e atât de scandalos cum pare. Când Maiorescu citează pe Bret Harț și pe Fritz Reuter, Duiliu Zamfirescu are cel puțin meritul de a se referi la Dostoievski și Tolstoi, și în cu totul alți termeni decât o făcea criticul junimist când își amintea de "pretenșii realiști Flaubert - Zola - Maupassant." Introducând în romanul *în război* după autentice ordine de zi își atrage dezaprobarea lui Maiorescu, care nu pierde pe de altă parte prilejul de a incrimina 108

"realismul dezgustător" al unor scene din *Tănase Scatiu*. Între actele de curaj artistic ale lui Duiliu Zamfirescu să nu uităm încercarea de roman ciclu, visat ca un fel de epopee modernă a neamului. Nereușita e ușor de explicat. Îi lipsea, întâi, autorului înțelegerea pentru anumite categorii sociale, fără de care tabloul nu se putea constitui. Este la Duiliu Zamfirescu un soi de rigiditate englezească în contactul cu "plebea". Pe țăran îl privește convențional în *Tănase Scatiu* sau de-a dreptul idilic în *Viața la țară*. Burgheziile lui sunt doar mitocani. Peste scenele de război, care pretindeau anvergură epică, trece repede. În sfârșit, ardelenii (din *îndreptări*) sunt studiați de un om care nu fusese încă dincolo de munți, dar avea suficiente cunoștințe istorice și etnografice. Totuși, căci instinctul e viu la Duiliu Zamfirescu, preotul Moi-se Lupu, cu intoleranța lui pozitivă și temeinic informat, anunță pe intelectualii lui Agârbiceanu și Rebreanu, ca și fata lui, Mia, modestă, cu picioarele pe pământ, cultivată, în ciuda aerului "paysan", care induce în eroare, personaj reluat de asemenea, în variante, de Rebreanu și de alții. În al doilea rând, Duiliu Zamfirescu, bun observator de aproape al momentelor psihologice, creator de instantanee, n-are simțul epic al transformării indivizilor. Orice personaj urmărit mai îndelung se sfârșeamă. Romanele lui nu formează de aceea un ciclu, ci doar o suie, cu stângace înnodări ale firului. Valeriu Cristea spune: "Concepția lui Duiliu Zamfirescu e statică, devenirea de obicei îi scapă, nu-i este la îndemână. Personajelor care trec dintr-un roman în altul le lipsește fie discontinuitatea, fie, dimpotrivă, continuitatea. Ele sunt adică, când reapar, sau neschimbate sau de nerecunoscut". Pentru primul caz, criticul oferă exemplul Armei Villara, pentru al doilea, pe al lui Matei Damian. Intriga romanelor se dezvoltă "dintr-o *întâmplare*", adaugă criticul. Predomină coincidențele, situațiile absolut neverosimile (căsătoria lui Alexandru din *îndreptări*), dar din care autorul are apoi naivitatea să tragă consecințe importante. În aceste condiții, întâiul roman de familie din literatura noastră rezistă prin câteva episoade luate în sine.

Iată, de exemplu, în cel mai bun roman al ciclului, *Viața la țară*, toate acele scene care înfățișează idilica (la suprafață) existență cotidiană de pe moșiile Murguleț și Comăneșteanu. Scriitorul e un pictor al intimității erotice și al domesticității pașnice. Sosirea lui Damian și

109

drumul de la gară în trăsuri are atmosfera fină a unei nuvele de Tur-gheniev, pe care le regăsim în scena vizitei lui Damian la Sașa, cu stângăcia ei delicioasă. Minai și Tincuța plimbându-se în barcă alcătuiesc un tablou în tonuri delicat-impresioniste ca la Renoir: "Umbreluța îi căzuse din mână și soarele de toamnă ardea deasupra lor". Promisiunile de fericire erotică sunt mereu mai izbutite decât realizările lor, unde apare dulcețarea. Femeile introduc repede în roman o atmosferă de sensiblerie și romantizitate. Preambulurile îi reușesc mai lesne, căci e vorba de a analiza o psihologie pregătitoare, care suspendă acțiunea. Pentru acțiune, nici unul din acești eroi nu e potrivit. Apariția lui Scatiu în *Viața la țară* strică brusc echilibrul atât de subtil al romanului: ciocoii e prea brutal și detestabil ca să fie, literar, credibil. Ieșind din sfera lui de investigație, spre a descrie revolta țăranilor ori necinstea autorităților, eternul conflict dintre boier și arendaș, Duiliu Zamfirescu pune în circulație clișee extrem

de rezistente într-o literatură ce urca prin sămănătoriști până la Sadoveanu din *Pastele blajinilor* și din altele. În romanul al doilea, romancierul își adună pentru o clipă forțele (și își înfrânge sila) ca să zugrăvească și lumea *cealaltă*: și, parțial, reușește. Tribulațiile lui Scatiu, grobian erou de sursă balzaciană, gata de mari lovituri, calculat și mojiic, sunt înfățișate cu destulă șansă artistică. El aruncă, într-un moment de furie, pe vizitiu din trăsură, își consacră diminețile afacerilor (suntem în plin Balzac: polițe compromițătoare, doamne ce intervin discret, tineri cheltuitori), organizează vizita ministrului în urbe, împușcă un cal nesupus, joacă la petrecere, după retragerea oaspetelui, desculț, mitocă-nește, de trosnesc podelele, se văietă la înmormântarea Tincuței, în sfârșit, aleargă să aducă pe fugarul Murguleț înapoi: de la un capăt la altul, personajul e memorabil. Dispărând din cadru Scatiu, Sașa, Matei, Murguleț, Tincuța, romanele ce urmează nu mai izbutesc aproape nimic. E aici încălcată o regulă a genului. Ca să poată ocupa la un moment dat primul plan un personaj trebuie pregătit din timp. Duiliu Zamfirescu renunță prea ușor la personajele pe care le-a rotunjit și nu mai e capabil să le înlocuiască cu altele. Mihai, eroul din *în război*, e o apariție palidă în primul volum al ciclului și absolut inexpressivă în al doilea. În loc să crească, scade. A-l face protagonist, în aceste condiții, în volum, e foarte greu. *în război* amestecă, apoi, reportajul istoric și 110

intriga sentimentală, într-un chip greu de aprobat. Îndrăzneala de a se folosi de nume reale de la 1877 și de a cita documente istorice nu e ajutată de o creație de tipuri ori de evenimente pe măsură. În *îndreptări*, singurul lucru notabil este romanul apropierei sufletești dintre Mia și Alexandru, în călătoria la Roma, tot restul fiind diluat sau exterior. Nimic nu se încheagă epic: când autorul pare a-și fi aflat tema (în analiza stânjenitorului voiaj de nuntă), o abandonează. *Anna* putea fi, la rândul ei, romanul geloziei. Cel puțin aici romancierului nu se mai complică în intrigi laterale. Dar puterea de observație psihologică s-a redus alarmant. Toate femeile iubesc pe Alexandru, copie a eroului de la 1877: de la amorală Berta până la foarte morală Elena Milescu. Micile scene mussetiene, elanurile tânărului căpitan către Urania ori chinurile geloasei Anna nu fac o narațiune constituită.

De aceeași factură, dar mai ambițios, este romanul *Lydda* început în 1898 și încheiat în 1904, fără legătură cu ciclul Comăneștilor, și compus din două părți: una epistolară (scrisorile unui tânăr, Mircea M., către tutorele său, Filip A., boier savant și mizantrop); alta, un jurnal al lui Filip, Seris după moartea tânărului. Cel mai interesant personaj nu e Lydda, ci Filip. Modelul lui e în *LeDisciple* de Bourget, atât prin prisma temei educative, cât și prin ideea de a urmări punerea de acord a unei doctrine filosofice cu viața trăită. O parte din demonstrarea inferiorității femeii e alimentată de ideile lui Schopenhauer. *Lydda* e și un roman camilpetrescian prin îmbinarea analizei psihologice cu expunerea unor puncte de vedere filosofice. Lydda, englezoaică, artistă, de familie bună, se compromite ca o cunoscută eroină a lui Henry James, abuzând de compania unui tânăr pe care spiritul victorian al părinților ei îl refuza. Dar cea mai frumoasă parte din roman e aceea consacrată relației dintre socru și noră, după dispariția lui Mircea. Filip e misogin și citește fetei din Platon ca să-și lămurească teza. întreaga dezbateră recurge la exemple ilustre. Însă Lydda nu e o Fanny Ronchivecchi și nici măcar o Daisy Miller, așa încât bătrânul vede cum convingerile filosofice îi sunt subminate de simpatia crescândă pentru admirabila lui noră. La ora ceaiului de seară, Filip citește din *Banchetului* Lydda ascultă. Numele poezilor și filosofilor preferați plutesc prin aburii ceaiului și cele mai înalte speculații se îmbibă de atmosfera blândă a casei boierești (ca și aceea a lui Murguleț), de

111

zângănitul linguriței în ceașcă. În astfel de momente ale perfecte intimități Duiliu Zamfirescu e neîntrecut.

Până la Duiliu Zamfirescu nu existase, în romanul românesc al secolului XIX, decât o singură manieră de a zugrăvi acțiunile și personajele. Ea nu diferă, decât prin precizia tot mai mare, de la *Tainele inimei* la *Don Juanii de București* și de aici la *Ciocoi vechi și noi*. Să schițăm câteva comparații, luând ca exemplu romanul lui Filimon, cel mai constituit dintre toate. Iată cum începe un capitol:

"Să lăsăm pe ambițiosul nostru ciocoi în pace a-și face planurile sale pentru exploatarea averii stăpânului său și, în loc d-a-l întrerupe din visările sale ambițioase, să facem cunoscut lectorilor noștri pe postelnicul Andronache Tuzluc. Acest fanariot venise din Constanti-nopole în suita domnitorului George Caragea și făcuse meseria de cihodar în curtea aceluia principe etc."

Persoana întâi plural la care vorbește naratorul este la origine aceea a memorialistului: scriitorul se adresează direct cititorului peste capul eroilor. El *se declară* de la început, ca prezență atotștiutoare, e drept, în afara narațiunii, dar rezervându-și puteri suverane asupra ei. E o voce *din off* prin intermediul căreia luăm act de conținutul cărții. În aceste condiții, narațiunea constă esențial într-o relatare la trecut

a evenimentelor: stilul evocator este presărat cu dialoguri și scene, ca și cum, altfel spus, tabloul moravurilor ar fi ilustrat, după voința autorului. E la mijloc un evident *monologism*, definit de M. Bahtin (*Problemele poeziei lui Dostoievski*) astfel: "Orizontul său (al scriitorului) nu se intersectează nicăieri și nu se ciocnește în dialog cu orizonturile-optici ale eroilor, cuvântul său nu simte nicăieri împotrivirea unui eventual cuvânt din partea eroului, care să arunce o lumină diferită, o lumină proprie asupra aceluiași obiect, să-l prezinte prin prisma adevărului său." Cel ce vorbește fiind exclusiv scriitorul-narator, el nu face nici un secret din intriga romanului său: îi cunoaște (și ne-o spune) din capul locului finalul. A imaginat-o astfel ca să dovedească teza ciocoiului uzurpator. A precedat-o de o dedicație și de un prolog, în care-și expune teza. Procedează în consecință metodic: prezintă pe rând pe protagoniști (portret, elemente biografice), fixează ca Balzac locul și timpul acțiunii, avertizează asupra evenimentelor ulterioare. 112

Din poziția aceasta privilegiată, naratorul vede deodată totul, citește nu numai trecutul, dar și viitorul: "într-o dimineață din luna octombrie, anul 1814, un june de 22 de ani, scurt la statură, cu fața oacheșă, ochi negri plini de viclenie, un nas drept cu vârful cam ridicat în sus, ce indică ambițiunea și mândria grosolană, îmbrăcat cu un antieru de șamalgea rupt în spate... un astfel de june sta în scara caselor marelui postelnic Andronache Tuzluc, rezimat de stâlpii intrării și absorbit în niște meditațiuni care, reflec-tându-se în trăsăturile feței sale, lăsau să se vadă până la evidență că gândirea ce-l preocupa nu era decât planuri ambițioase ce închipuirea lui cea vie îi puneau înainte și obstacole ce întâmpina în realizarea lor."

Planurile ambițioase și obstacolele eventuale, acestea nu sunt date ca supoziții, ci ca pure certitudini: naratorul joacă, într-un fel, cu cărțile pe față. Nu este nevoie de mai mult de un capitol pentru a ne introduce în tema romanului său:

"Dinu Păturică dete o privire repede și disprețuitoare camerei sale... iar după o reflecție de câteva minute, zise în sine: «Iată-mă în sfârșit în pământul făgăduinței; am pus mâna pe pâine și pe cuțit: curagiu și răbdare, prefăcătorie și iușchiuzarlăc, și ca mâne voi avea și eu case mari și bogății ca ale acestui fanariot.»" Aici e totul: scopul final și strategia atingerii lui. Un astfel de stil suveran și bazat pe certitudini poate fi numit *stil auctorial* și el e comun majorității romanelor noastre din secolul XIX. Să-l analizăm prin câteva exemple scoase din romanul lui Nicolae Filimon. În cartea sa despre retorica romanului, Wayne C. Booth s-a referit la ceea ce el numește "vocea auctorială" sau "comentariul auctorial", distingând mai multe funcții și conchizând că nu există nici un roman atât de deplin obiectiv încât să nu putem identifica în el vocea autorului. Criticul american include în această denumire următoarele artificii epice: adresările directe către cititor și comentariile atribuite nemijlocit autorului, oricât de restrânse; privirile introspective ("în viață asemenea priviri nu pot fi dobândite"); nararea însăși a evenimentelor; în fine, ordonarea capitolelor, selecția faptelor, construcția. Dar, în aceste condiții, noțiunea nu devine prea largă spre a mai fi utilizabilă? În ce privește stilul auctorial, el este numai acea formă a comentariului în care prezența autorului se manifestă constant și în

113

detrimentul prezenței personajelor. Vocea autorului o acoperă pe aceea a personajelor. E deci o noțiune mai ușor maniabilă. Putem observa chiar modul în care, Ha Duiliu Zamfirescu de exemplu, acest stil auctorial este înlocuit de un stil al aparenței, în care naratorul adoptă punctul de vedere al personajelor. În acesta din urmă, ca și în acela impersonal, al absenței naratorului, se tinde de regulă spre reducerea la minimum a comentariului atribuit autorului, și ale cărui rămășițe nu mai vizează decât faptele, cadrul acțiunii sau personajele, sub raport informativ, în vreme ce în stilul auctorial, comentariul vizează evaluarea, într-o formă sau alta, a informațiilor. Când Rebreanu scrie în *Ion*: "Duminică. Satul e la horă. Și hora e pe Ulița din dos, la Todosia, văduva lui Maxim Oprea", e limpede caracterul informațional al comentariului său. Oricâte abateri de la pura informație ar fi în *Ion* (și sunt câteva flagrante, chiar în continuarea pasajului din care am citat, din primul capitol), sensul nu e orientat în general spre aprecierea informației, ci spre comunicarea ei pur și simplu. La scriitorii impersonali, comentariul cuprinde în mod obișnuit, pe lângă furnizarea faptelor și a celorlalte elemente narative, descrieri de cadru, rezumate, incursiuni în trecut, anticipații, portrete și prezentarea stărilor sufletești. Toate acestea nu ne sunt aduse la cunoștință doar prin procedeul amintit; alte procedee, de "redare" directă, de "înscenare" și dialog, sunt la fel de frecvente. În stilul auctorial predomină evaluarea și ea se referă la mai multe categorii de elemente. Cele mai izbitoare sunt acele formule de adresare a autorului către cititor. În *Ciocoi* sunt foarte numeroase: la începutul unor capitole, în scrisoarea către ciocoi (dedicația), în prolog, și în două capitole, cele despre muzică și

teatru, care seamănă cu mici studii de specialitate. Autorul comentează direct comportarea sau gândurile personajelor, însoțind fiecare episod al acțiunii de lungi aprecieri lămuritoare. Capitolul al șaselea începe cu considerații despre "toaleta femeilor cochete din zilele noastre" ca să continue cu toaleta Cherei Duda. Aici, autorul nu numai nu-și ia nici o precauție, dar, vorbind în nume propriu, profită de împrejurare spre a ne furniza elemente de moravuri sociale de la începutul secolului trecut. Altădată, el descrie în același spirit un interior (capitolul XV). Făcând descrierea, cât și portretul aparțin stilului auctorial și sunt în funcție de necesitățile *discursului*: ele sunt intercalate și rămân, în 114 *subiectul* romanului, ca niște corpuri străine pe care cititorul modern are tendința de a le sări. În romanul impersonal asemenea pasaje fac corp comun cu restul iar în cel comportist sunt de obicei legate de impresiile personajelor. Discursul fiind suveran în stilul auctorial, nu firescul epic contează, ci necesitatea retorică. De altfel, de la "dedicație" și "prolog" la romanul propriu-zis, trecând prin titlurile capitolelor, retorica e învederată. Să amintesc și comentariul venit a sugera ordinea capitolelor, construcția adică a romanului, de felul celui deja citat de la începutul capitolului al doilea: "Să lăsăm pe ambițiosul ciocoi..." N. Filimon nu urmărește numai (sau mai ales) iluzia de viață, care ar implica discreția procedeelelor, ci documentarea cu ajutorul unei ficțiuni. Stilul auctorial presupune (și respectă) în cazul lui un contract prin care actorul și-a asumat sarcina (și cititorul a acceptat-o) de a informa în mod agreabil despre instituțiile și moravurile epocii fanariote. Personajele, biografiile lor, felul de a se îmbrăca, modul lingvistic nu sunt substanțiale, "adevărate", ci ilustrative. În sfârșit, stilul auctorial este unul al persuasiunii cu ajutorul enunțului direct: nu doar personajele fictive sau istorice sunt manipulate de autor, ci și cititorul.

! Cel dintâi care renunță la avantajele (riscante) ale acestui stil este Duiliu Zamfirescu. La prima vedere, în *Viața la țară* și în celelalte, continuă a vorbi, în numele său propriu, autorul; dar această impresie e repede corectată de aceea că naratorul a devenit mai discret, aproape impersonal, și că el nu se mai manifestă decât rareori în chip nemijlocit în narațiune. Felul în care începe romanul lui Duiliu Zamfirescu va rămâne în linii mari același în tot realismul obiectiv de până la Rebreanu:

"Cum ridici priponii Ciulniței, în pragul dealului, dai de casele boierului Dinu Murguleț, case bătrânești și sănătoase, cum nu se mai întâlnesc astăzi pe la moșiile boierești. De sus, de pe culme, ele văd roată împrejur până cine știe unde, la dreapta spre valea Ialomiței, la stânga, pe desigurul pădurii de Aramă, iar în față pe cotiturile ulițelor strâmbe ale satului.

Toată curtea boierească trăiește liniștită și bogată, cu cârduri întregi de găște, de curci și de claponi; cu bibilici țiuitoare; cu căruțe dejugate; cu argații ce umblă a treabă de colo până colo - și seara, când

115

vine cireada de la câmp, cumpăna puțului, scârțâind neunsă între furci, ține isonul berzelor de pe coșare, ale căror ciocuri, răsturnate pe spate, toacă de-ți iau auzul. Fără a fi risipă și zarvă, curtea boierească pare populată și bogată."

°Sunt aici de notat câteva lucruri. Întâi: descrierea de departe spre aproape și, așa zicând, de sus în jos. Ochiul care înregistrează (ca un obiectiv al camerei din cinema) peisajul e situat aproximativ la înălțimea caselor boierești. Perspectiva nu mai e indiferentă ca la Filimon; începe să aibă semnificație. Apoi: natura fizică precede ce-lei omenești, ca un cadru menit s-o cuprindă. Generalul e particularizat treptat și sistematic. În sfârșit: cu excepția unei singure propoziții, care este oarecum explicativă, celelalte sunt pur constatative. Romanul face la Duiliu Zamfirescu pasul important de la relatarea la trecut la zugrăvirea nemijlocită. Tocmai "reprezentarea" - în dialog, scenă, - pretinde un alt stil. Jecăt acela auctorial de la Filimon și anume un stil comportist. Ne putem da seama citind pe Duiliu Zamfirescu cum noul stil se degajă, nu fără dificultate, din cel vechi. Exemplul cel mai potrivit îl găsim în *Tănase Scatiu*, în pasajul tăierii cu foarfecă de către Murguleț a ciorapilor. Se amestecă pe tot parcursul pasajului o manieră auctorială, de motivare și comentariu destul de tendențios al acțiunilor, și o manieră impersonală, ce înfățișează parcă nemijlocit gesturile și împrejurările. Am subliniat ceea ce aparține primei maniere:

"În momentul acela, conu Dinu *ura pe toată lumea, pe Tincuța deopotrivă cu ceilalți. Furios, se sprijini de pat, de masă și ajunsese până la scrinul cu rufe, pe care îl deschise, îl răscoli, până ce dete de teancul de ciorapi, așezați cu îngrijire și legați cu o panglică de mătase. El nu văzu și nu pricepu nimic din dragostea cu care erau toate așezate la locul lord smuci teancul de ciorapi și se puse să-i taie cu foarfecile.*

După ce stârpi toată încălțăminte din scrin, reveni la loc cum putu, își întinse cu mare greutate

piciorul din nou pe scaun, își caută ochelarii, ce-i atârnau *totdeauna* peste halat în sân și se puse să răsfoiască actele...

Când intră Tincuța *să-și ia noapte bună de la el*, îl găsi cu capul ciutură, căzut de pe rezemătoarea fotoliului, cu ochelarii intrați în obraz răsufând cu greutate și horcăind cu zgomot, de părea că se înecă la fiecare înghițitură. *De la piciorul gol, la ciorapul căzut jos și* 116

tăiat, de la actele răsfoite pe scânduri, la scrinul întredeschis, ea înțelese ce se petrecuse cu bătrânul. O milă nespuse o cuprinse..."

Dacă omitem comentariile auctoriale (care-și au, cum se vede în penultima frază, retorica lor), scena senilității lui Murguleț capătă o expresivitate destul de modernă. Ca și scena durerii lui Scatiu la înmormântarea Tincuței, dacă închidem ochii la inabilitatea scriitorului ce urmărește prea insistent sa compromită pe ciocoi ("La fiecare răspântie, Scatiu *se credea dator* să sperie lumea cu gemetele": naratorul își însușește aici punctul de vedere al *lumii bune* care participă la ceremonie): *J*

"Matei enervat îl strânse de braț:

- Nu mai striga așa!

Glasul lui poruncitor păru că sugestionează pe Scatiu. El tăcu deodată: luă o mână de pământ înghețat și o aruncă în groapă. Când totul se sfârși, plecă repede spre sanie, încovoiat și tăcut. Se înveli cu tartanul pe picioare, dând din cap:

- S-o ia dracu de viață!... Apoi, adresându-se vizitiului:

- Haide, băiete."

Sugestia suferinței la un individ cu Scatiu, grobian exprimată, e mai valabilă în plan estetic decât continua lui caricaturizare prin arătarea cu degetul a falsității emoțiilor, așa cum procedau, cu eroii lor, Bujoreanu sau Baronzi. Dar acest stil comportist dă rezultatele cele mai uimitoare în zugrăvirea "clipelor de extaz erotic", cum spune G. Călinescu, ori a intimității născânde, încărcate de promisiuni, dintre personaje. E cazul capitolului din *Viața la țară* în care Matei face o vizită neanunțată Sașei. Ea îi iese în întâmpinare zicând simplu: "Ce plăcută surpriză!" Naratorul adaugă: "Pe când vorbea, își strângea părul la tâmple, râzând." Notarea gestului ce însoțește replica e foarte bogată în sensuri. Întreaga pripeală emoționată a tinerei femei, luată pe neașteptate, poate fi ghicită în gestul strângerii părului, în timp ce vorbește (căci n-a avut răgaz înainte), sau în râsul puțin stingherit. Stările sufletești decurg din comportament fără a mai fi utila intervenția naratorului, ce se mărginește a plasa o cameră de luat vederi care filmează scena. Locul unde se află postată camera e interesant de știut:

117

scena e relatată din perspectiva lui Matei Damian. Pe el nu-l vedem: nu știm nici cum e îmbrăcat, nici ce gesturi face când își spune replicile. Cel care vede joacă rolul unui focalizator. (O focalizare externă, în termenii lui Genette, căci naratorul spune mai puțin decât știe personajul.) În schimb, tot ce se petrece cu Sașa e vizibil, pus, așa zice, sub semnul aparenței: "Ea, servindu-l, *părea* a se gândi¹ la ceea ce vrea să-i spuie". Sau: "Ea rămase locului, nedomirită, *părând* a se gândi". Stilul comportist este neapărat al aparenței, căci, desfășurând o mimică sau o gestică sub formă obiectivată, fără să ne arate rațiunile lor sufletești, înlocuiește certitudinile stilului auctorial cu conjecturi. Putem (și trebuie) să bănuim cauzele interioare ale acțiunilor; ele nu sunt dezvăluite direct, ci prin intermediul a ceva care *apare*. G. Călinescu a semnalat aici începutul analizei în romanul nostru: "Deși tratarea rămâne exterioară, apare aici întâia oară pagina analitică, întrucât obiectul scriitorului nu e omul, ci o stare în sine, studiată monografic". Nu înțeleg prea bine concesiva: e vorba de superficialitatea analizei, sau de constatarea unghiului exterior din care se realizează observația? Probabil criticul face o judecată de valoare. Interesându-ne de perspectivă, ea este exterioară, datorită faptului că naratorul se identifică provizoriu cu câte un personaj participant la acțiune; obiectul nu mai e omul (integral: social, biografic, fizionomie, moral) de la Filimon, ci starea lui de moment, însă nu atât studiată monografic, cât schițată în sine, în modul apariției ei. Zâmbetul satanic al eroului lui Filimon, în clipa când săvârșea o faptă, era lipsit de ambiguitate, căci nu "reflecta" o simțire, ci i se substituia, ca un număr de inventar obiectului desemnat; zâmbetul Sașei sugerează, echivoc, nesigur, fluctuant, o simțire la care nimeni - nici naratorul - nu are acces direct.

DORICUL

SĂRACA VĂDUVA CU DOI COPII

Iată celebra frază cu care începe romanul lui Slavici: "A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei, dar era tânără și voinică și harnică și Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc." Tudor Vianu a atras atenția asupra oralității de tip popular la Slavici iar G. Călinescu, exemplificând prin *Popa Tanda*, a făcut observația că "împrumutând graiul eroilor, scriitorul deschide nuvelele printr-un fel de acord stilistic". Chestiunea ce se ridică și în cazul frazei inițiale din *Mara* este: cine vorbește? cu alte cuvinte, cine este naratorul? Vorbitorul necunoscut, care o căinează pe *săraca* văduvă cu doi copii, *sărăcuții de ei*, folosește de fapt înseși cuvintele Marei, lucru de care ne dăm seama după două pagini, când o auzim pe Mara închinându-se să mulțumească Domnului pentru reușita unei afaceri și chemându-și copiii cu vorbele: "închinați-vă și voi, *sărăcuții* mamei!" Și, imediat, se atribuie Marei motivarea interioară a acestei formule stereotipe: "Sunt săraci, *sărăcuții* că n-au tată; e *săracă* și ea, *c-a rămas văduvă cu doi copii*". Stilul indirect liber din acest pasaj indică în Mara pe cea care gândește astfel. Să conchidem că este ea naratorul? Cu siguranță nu, căci, folosind expresiile Marei, ca și cum și-ar însuși punctul de vedere, naratorul rămâne totuși distinct de personaj. Intră, cum ar spune Bahtin, în orizontul lui, dar nu se confundă cu el. Distanța care-i separă pe unul de altul se manifestă, și ea, de câteva ori, în acest prim capitol. O surprindem ca pe o ironie: vocea naratorului trece pe nesimțite de la identificarea cu limbajul văicăreț și prefăcut al

121

săracei femei la dezvoltarea, ca din întâmplare, a adevăratei ei situații materiale. "Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc", ni se spune încă în prima frază. Dăm atenție acestui adaos la portret, abia când vocea urmează astfel:

"Nu-i vorba, Brânzovanu, răposatul, era, când a fost, mai mult cârpaci decât cizmar și ședea mai bucuros la birt decât acasă; tot li-au mai rămas însă copiilor vreo două sute de pruni pe lunca Murășului, viuța din dealul despre Păuliș și casa, pe care muma lor o căpătase de zestre. Apoi, mare lucru pentru o precupeață, Radna e Radna, Lipova e numai aci peste Murăș, iar la Arad te duci în două ceasuri."

Să notăm perfidia: "tot li-au mai rămas copiilor..." Mara plângându-i pe sărmanii copii, dezvoltarea e fără echivoc. În sfârșit, pe lângă noroc, este la Mara și destulă întrepiditate negustorească: femeia știe când și unde să-și scoată "șatra și coșurile pline", având program perfect adaptat locului și zilei de târg:

"Dar lucrul cel mare e că Mara nu-ți iese niciodată cu gol în cale; vinde ce poate și cumpără ce găsește; duce de la Radna ceea ce nu găsești la Lipova ori la Arad și aduce de la Arad ceea ce nu găsești la Radna ori la Lipova. Lucrul de căpetenie e pentru dânsa ca să nu mai aducă ce a dus și vinde mai bucuros cu câștig puțin decât să-i «clocească» marfa."

Acest joc între identificare și distanță permite naratorului să caracterizeze, oarecum insinuant, personajul Marei, din două puncte de vedere, alternativ: din acela exterior, să-i zicem al obștei de care aparține; și din acela interior, al motivațiilor proprii. O dată este Mara așa cum apare celorlalți; altă dată, așa cum ar dori să apară sau așa cum se închipuie apărând. Nici identificarea, nici distanța nu sunt absolute: e vorba mai curând de o confruntare permanentă, fără ca vreunul din termeni să fie privilegiat decisiv. O perspectivă, aceea din afară, e de natură etică; a doua, cea dinăuntru, e de natură psihologică. Simplu spus, colectivitatea apreciază și judecă ceea ce individul face ca urmare a impulsurilor sale naturale. Naratorul "cuprinde" în sine ambele laturi, atât instanța supraindividuală, care reglează sistemul ("gura satului"), cât și psihologia, instinctul, imaginația fiecărui personaj, care îi motivează acțiunile. 122

Inedit, în raport cu proza anterioară, este modul identificării. Traducerea frământărilor interioare ale personajelor se realizează cu ajutorul stilului indirect liber (prezent accidental în *Elena* lui Bolintinea-nu, ca și necunoscut lui Filimon). O pagină ca aceasta conține una din primele încercări de realism psihologic la noi, prin urmărirea fluxului gândirii, surprins "pe viu":

"Seara apoi, după ce rămase singură și-și făcu socoteala, ea stete foarte mult pe gânduri.

Era mare lucrul pe care voia să-l facă, mare și greu. Nu-i vorba, câștigul podului ar fi fost destul de mare ca să plătească pentru Persida și să-i mai și rămână pentru cheltuielile ce voia să-și facă cu Trică. Ba mai și rămânea ceva pe deasupra.

Ea a luat însă arânda podului din banii Persidei: cum putea să-i facă parte și lui Trică? își nedreptătea fata!"

Procedul lui Filimon era, în astfel de cazuri, monologul interior, introdus prin "își zise în sine", care presupunea, în continuare, o transcriere fidelă a vorbirii personajului. Stilul indirect liber, mai modern, manifestă o perspectivă subiectivă decisă, înlăturând neajunsul vorbirii interioare prea coerente: limbajul se mulează pe o psihologie, izvorăște dintr-o reacție trăită, păstrându-i intactă șovăiala confuză. Ar fi fost greu, dacă nu cu neputință, să fie exprimat în limpezi fraze mo-nologate caracterul dilematic al reflecțiilor Marei din pasajul citat, alternarea tonului interogativ cu acela peremptoriu, mișcarea vălurită a unei gândiri impregnate de simțire. Limbajul naratorului este totdeauna la Slavici contaminat de limbajul personajelor. Personajul însuși nu mai seamănă cu manechinul inert, mânuit după voie, de la Filimon. El e o prezență densă, ireductibilă, de care perspectiva autorului trebuie să țină seama. La Filimon, naratorul era un cronicar îndepărtat și autoritar; progresul consta, la Duiliu Zamfirescu (acolo unde era sesizabil, nu pretutindeni, inconsecvent și fragil) în impersonalizare: naratorul devenea un ochi discret; la Slavici, el este un martor. Nu are autoritatea primului, îngăduindu-și doar să fie ironic, perfid, insinuant, să corecteze punctul de vedere al personajelor, fără a-l putea totuși schimba; nu are nici capacitatea de abstragere a celui de al doilea, pentru că ascunde în sine un moralist. E martor și deopotrivă *raj'so-nneur*. Dacă în *Viața la țară* impersonalitatea nu se realiza până la

123

capăt, Ilaubertian, de vină era stângăcia manevrării unei tehnici prea de curând învățate. Aici cauza este tocmai în dubla funcție, deliberată, a naratorului. Stilul auctorial din *Ciocoii* era în esență romantic. Acela comportist de la Duiliu Zamfirescu era aristocratic realist: fin, subtil, aplicabil mai ales sentimentelor în stare să transpară într-un comportament și excluzând (iarăși: în ipostaza ideală, pe care autorul lui Tănase Scatiu rareori o realizează) orice apreciere. În sfârșit, realismul lui Slavici este unul popular, care pretinde numai decît o justificare etică. (Măcar în privința caracterului popular al acestui realism, Duiliu Zamfirescu nu greșea scriindu-i lui I. Negruzzi în 1894 la apariția *Marei* în *Vatra*: "Ori noi ne-am făcut pretențioși, ori scriitorii populari ca Slavici și-au trăit traiul...") Însăși problema *Marei* este, cum vom vedea, aceea a raporturilor dintre o supraindividualitate exigentă, constrângătoare și la nevoie (deși rareori) represivă, și libera afirmare a individualității umane. Este, într-un stadiu incipient, problema mai generală a romanului burghez. Atât tensiunea cât și rezolvarea, existente în subiect, se pot depista, iată, și la nivelul stilului narativ: prin dubla întrebuintare dată naratorului, care se deplasează continuu între planul protagoniștilor (al personajelor ce trăiesc și acționează) și acela al martorilor (invizibilă, dar sesizabilă, prezență a Celorlalți): între actorii și corul tragediei. Stilul *Marei*, indecis aparent între aceste două perspective, o împacă finalmente pe prima în ultima, printr-un fel de sacrificiu care seamănă bine cu împăcarea, la nivelul subiectului (mai exact al celor trei subiecte paralele), a aspirațiilor de revoltă ce frământă pe Națl, Persida și Trică, în resemnarea filosofică pe care obștea o recomandă iar Mara o practică în felul ei.

Dacă celelalte romane ale lui Slavici sunt fără valoare *Cel din urmă armaș* transferă unele probleme din *Mara* în clasa boierească din vechiul Regat, fără însă vreo pricepere a psihologiei specifice iar *Din bătrâni* evocă, înainte de Sadoveanu, episoade din istoria de demult a "muntenilor", adică a retrașilor în munți, într-o narațiune stângace, cu elemente romantice de *Atala*, *Mara* trebuie considerată prima capodoperă a genului la noi. De la N. Iorga, care a crezut că titlul potrivit ar fi fost *Copiii Marei*, la Magdalena Popescu ("De ce *Mara*? Personajul, central ca frecvență a aparițiilor și intensitate a preocupărilor, este

124
Persida") mulți comentatori au părut mirați de titlu. În realitate romanul este mai ales romanul Marei, Persida însăși nefiind decît o Mară juvenilă, pe cale de a lua cu vârsta, obiceiurile și înfățișarea mamei sale, ca și Națl pe ale lui Bărzovanu. În afara lor, puține mai sunt personajele individualizate.

Personajele secundare sunt toate tipuri, alcătuiind fundalul: Hubăr și Hubăroaie, maica Aegidia, Codreanu, Marta, Bocioacă și ceilalți. Bandi e un "caz", o exemplificare naturalistă a glasului sângelui, crima lui din final mai mult stricând cărții. De îndată ce un personaj stă mai mult timp în atenția lui Slavici, el se individualizează psihologic; așa se întâmplă, de pildă, într-un târziu, cu Trică, pe care-l credeam sacrificat în favoarea Persidei. Duiliu Zamfirescu, am văzut, izbutea în instantanee; când prelungea observația, personajul se estompa în loc să devină mai pregnant. Stilul comportist e unul al "viziunii" fulgerătoare, al aparenței de-o clipă, care, ca blitzul fotografic, permite fixarea imaginii. Din contra, la Slavici, se constituie o reprezentare complexă, tridimensională, a personajului, observat atent din mai multe unghiuri, ceea ce implică o lungire a timpului de expunere. Acest realism meticolos va atinge apogeul la Re-breanu, unde iluzia existenței complete, sesizate pe mai multe căi

(gest, comportament global, psihologie, socialitate), va fi desăvârșită, ca un *trompe l'oeil*. Din aceste patru personaje, care alcătuiesc grupul protagoniștilor, se aleg cele două narațiuni principale ale cărții: "romanul" zgârceniei grijului a Marei și romanul iubirii dintre Persida și Națl. Mult mai scurt, episodul revoltei lui Trică ar fi putut constitui, la rândul lui, un roman. Toate au ca element comun studierea așa zicând pe viu a mecanismelor care reglează comportamentul indivizilor în colectivități restrânse și oarecum închise ca acelea din Slavici. Spre deosebire de marile nuvele, unde lumea era aproape exclusiv țărănească, în *Mara* ea se compune din târgoveți, breslași, adică negustori și mică burghezie. Avea dreptate Iorga, nu Călinescu: nu e vorba de zugrăvirea "sufletului țărănesc de peste munți", cum zice al doilea, ci de acea lume pestriță și totuși omogenă de târg transilvănean, care i-a atras atenția celui dintâi încă de la apariția romanului. D. Vatamaniuc a susținut că *Mara*, deși obiectul său nu-l formează satul, e tot un *Bauemroman*, înrudit cu scrierile germane ale lui K. Immermann, pe motiv că lumea provinciei și a micului oraș zugrăvită în el are, ca și

125

aceea rurală din nuvele, caracter închis, familial, arhaic. Tradiția joacă rolul esențial prin legile ei nescrise, iar încălcările ei produc cataclisme.

Însă între nuvele și *Mara* există câteva diferențe semnificative, care ne-ar putea determina să vedem în aceasta din urmă mai curând un roman burghez decât unul țărănesc. Dacă mulți eroi slavicieni sunt preocupați de avere, în *Mara* averea se materializează în bani. Știm că în *Comoara* banul era încă ochiul dracului iar în *Moara cu noroc* filo-sofia scriitorului se exprima prin aceea a bătrânei:

mulțumește-te cu ce ai, mult-puțin, nu provoacă soarta. Tragedia izbucnește, în aceasta din urmă, în parte datorită setei de bani, în parte datorită forțării soartei. Pentru prima oară în *Mara*, autorul vede, fără dubiu, în ban o valoare pozitivă iar în energia întreprinzătoare a eroinei un fapt foarte stimabil.

Vechiul tip de tragedie nu mai e posibil. *Mara* poate fi, cum spune Călinescu, "tipul comun al femeii mature de peste munți și în genere al văduvei, întreprinzătoare și aprige" la care apare cu desăvârșită artă "proporția aceea de zgârcenie și de afecțiune maternă, de hotărâre bărbătească și de sentiment al slăbiciunii femeiești", dar ea nu rămâne mai puțin un tip din afara sferei social-morale a satului.

Precupeța *Mara* e prima femeie capitalistă din literatura noastră. Pe ea n-o interesează avuția financiară, ca pe Dinu Păturică ori Tănase Scatiu, față de care înfățișează un moment ulterior: scopul ei fiind să strângă bani, întreaga întrepredare îi este canalizată în afaceri. E o *businesswoman*. Acest fapt ne explică două lucruri: de ce ea se consideră săracă și se tânguie, având, cum am văzut, vie, livadă și casă; și felul însuși al ei de a achiziționa și de a se lansa în afaceri. *Mara* nu e pur și simplu zgârcită: este și extrem de calculată. Și transformă totul în bani. Are stofă de cămătar, preferă să împrumute cu dobândă altora, decât să investească. Pentru copii, pune bani la ciorap (fiecare copil cu ciorapul său). Ea teaurizează, se află deci în stadiul acumulării primitive a capitalului. Avera Marei crește proporțional cu acest capital monetar, investit cu prudență (arenda podului, apoi afacerea cu pădurea și carnetele). El reprezintă totul pentru *Mara*, mai mult (paradoxal) decât reprezintă înșiși copiii: face orice spre a se sustrage de la plata pensiunii Persidei la maici și nu dă nici un ban ca să scape pe Trică de recrutare. Când băiatul i se plânge că nu vrea să fie "robul" lui Bocioacă 126 și mai ales al nevestei acestuia (ei îl răscumpăraseră de la armată), *Mara* îi ține o lecție absolut uimitoare de cinism, încheind astfel: "Nu dau nici un ban! răspunse *Mara* îndărătnică. Dacă te vei încurca atâta pagubă! Ce pierzi?! Nu e rușinea mea, nici a ta, ci a ei! Vorba e să nu-ți umble gura". La botezul copilului Persidei, când e din nou "pace și liniște" în inimi, după multă vreme, Hubăr dăruiește copilului un pumn de galbeni iar Hubăroaia îl înzestrează cu cinci mii de florini. *Mara*, simțitoare la aspectul social, nu poate rămâne mai prejos și se gândește să dea în sfârșit lui Națl zestrea Persidei. Scena este extraordinară, prin intuirea exactă a zbuciumului Marei între dorința de a se arăta demnă de stima celorlalți și greutatea de a se despărți de bani. Teaurizarea a ajuns o curată manie. *Mara* are peste treizeci de mii de florini, banii Persidei, strânși adică pentru ea. încă o dată se vede că zgârcenia Marei e iubirea de ban a cămătarului. Să-i dea lui Națl, pe toți, e prima ei pornire:

"Pare însă că erau prea mulți bani așa, deodată... Era destul să-i dea treizeci, douăzeci și cinci ori douăzeci de mii. Ceilalți tot ai ei rămân, dar sunt mai bine păstrați. Ea luă în cele din urmă zece mii. Tot era mai mult decât ce dăduse Hubăroaie, poate chiar prea mult, și îi venea Marei să se întoarcă din drum".

În cele din urmă chemă pe Națl deoparte și, foarte emoționată, îi dă opt mii de florini.

Sentimentalismul Măriei e vizibil condiționat de bani. Cum Națl se sperie de atâta bănet, *Mara* e bucuroasă să-i păstreze ea și pe mai departe. Însă vrea ca lumea să știe ce zestre are Persida:

"Nici că se uitau însă oamenii ca mai nainte la dânsa. Las' că banul te ridică și în sufletul tău, și în gândul altora, dar banul agonisit e o dovadă de vrednicie, și mesenii toți înțelegeau de ce Mara sade în scaun ca pusă într-un jeț și vorbește rar și apăsător. Poate chiar și Hubăr, care adunase și el destul, se uita cu un fel de mirare la dânsa, căci era femeie neajutorată."

Banul aduce împăcare și respect: știe Mara ce știe. Grija ei de copii este, în schimb, mult mai mică decât a fost de obicei considerată. Desigur, Mara își iubește odraslele și se mândrește cu ele. E preocupată de năzbâtiile lui Trică, la școală, ori de faptul că Persida se face peste noapte mare și frumoasă. Însă nu se omoară cu firea. Dragostea

127

ei are, pe de o parte, o latură demagogică, menită să-i atragă compătimirea lumii. Mara exploatează, din instinct, atât foarte relativă ei sărăcie, cât și greutatea în viață ale unei văduve singure cu doi copii, sărăcuții de ei! Îi cam lasă de capul lor, nu-i îmbracă, nu-i controlează să se spele, să se pieptene. Maica Aegidia are mari probleme cu Persida din acest punct de vedere. Trică sperie pe cei în ale căror case intră. Pe de altă parte, copiii sunt copii și orice s-ar întâmpla, de vor avea puțin noroc, vor izbuti în viață. Aici Mara se arată brusc fatalistă. Ea, energica și silitoarea cămătăreasă, se lasă, măcar în această privință, în seama Domnului. Aflând de fuga Persidei cu Națl, Mara ar trebui să fie zdrobită, dacă s-ar confirma ideea că ea simbolizează maternitatea absurd grijulie. Nimic din toate astea: în locul -deznadejzii că "duse erau, pierdute pentru totdeauna gândurile frumoase pe care și le făcuse despre viața fiicei sale", Mara e cuprinsă de o ciudată mândrie. Dovadă că acele planuri ale ei erau nu prea importante și că Mara știa bine că fiecare om își face singur viața lui; legea triumfă cu toate accidentele inevitabile; toți trecem prin aceste crize. Aceasta fiind filosofia fatalistă a Marei, e instructiv să aflăm că mândria ei în fața gestului Persidei se explică prin reve-lația asemănării fiicei cu mama. Persida are stofa Marei, încăpățănarea ei de om care, când își pune în gând o afacere, nu se oprește până n-o duce la bun sfârșit: "Mara se uită lung la el (Trică) și începu să râdă. Tot n-avea nimeni copii ca dânsa; dacă și-au pus ei odată ceva în cap, nu-i mai scoate nimeni din ale lor". Ce naște din pisică, șoareci mănâncă. Aceeași reacție aparent paradoxală o are Mara când Trică, deși răscumpărat de Bocioacă, se predă singur spre a se face cătană. La Persida, revolta e a dragostei, e criza sângelui tânăr așa de obișnuită în romanele lui Sado-veanu; la Trică revolta e a bărbatului care vrea să ia viața în piept fără cocoloșeală. Și dacă Mara nu-l cocoloșise cine știe ce (am văzut cum îl îndeamnă să se încurce cu femeia lui Bocioacă numai ca să nu fie silită a plăti ea răscumpărarea), alții, Bocioacă de exemplu, dorindu-l de ginere, erau gata la orice. În fine, Trică își ia lumea în cap, în felul lui, și se duce la recrutare. Mara, împreună cu Persida, îl întâmpină pe proaspătul soldat. Iată magistralul pasaj:

"Cum ar fi putut ea să creadă că tocmai acum i se strică toate planurile? 128

A început să râdă cu hohot când a văzut spaima Persidei, care înțelegese numai deocâț hotărârea fratelui său.

Era o nebunie! Împărăția, după ce a luat o dată banii, nu mai avea nici un drept asupra lui. Ea râse din nou când Persida îi spuse că Trică are să-și capete banii înapoi. O treceau fiorii când se gândea că feciorul ei o să primească deodată atâta sumă de bani; dar nu credea că împărăția o să fie atât de proastă ca să-i dea banii după ce-i are o dată.

Așa, râzând, mereu, a trecut Murășul, și mai vârtos râdea când l-a văzut în sfârșit pe Trică cu șapca pe ureche. Ah! ce bine îi ședea! Ah! ce fecior! Nu era nici unul ca dânsul.

Trică se cutremură din tot trupul când le văzu. Apoi, cuprins de o pornire dureroasă, făcu câțiva pași spre mumă-sa, o îmbrățișa lung și o sărută de mai multe ori în vreme ce Persida începu să plângă, și plângeau toți văzând-o pe dânsa plângând.

Ca să scape, Trică se desfăcu, ridică iar sticla cu vin și, cu lacrimi în ochi, începu să chiuiască din nou încât răsună orașul.

- Muzica! să cânte muzica! - strigă Mara ca ieșită din fire - și începu să bată din palme.

Tot n-avea nimeni fecior ca dânsa! Și pornit alaiul înainte, ea mergea în frunte alături cu feciorul ei, sărind mereu ca în joc, chiuind din puteri și bătând mereu din palme, luată de vârtejul din care nu putea să-și scoată feciorul."

Criticii au înclinat să vadă în Mara un fel de forță a naturii: desigur, ea este cu adevărat una, femeie vitală, harnică, neobosită, dar nu este mai puțin o forță socială: condiționată și putându-se exercita într-o anumită societate. Ea este o parvenită, ca și Păturică ori Scatiu, însă cea dintâi căreia ideologia autorului nu-i răpește, printr-un act arbitrar, biruința. Biruitoare, văduva devine o femeie onorabilă,

prin bogăție, dar și prin exemplul pe care chiverniseala ei îl oferă altora. A scos bani din afaceri și și-a crescut copiii: ce altceva i s-ar putea cere? Nimeni, în lumea ei, nu are alte preocupări, în afară de a se îmbogăți și de a-și căpătui odraslele. Modul ironic în care naratorul se referă la prea chivernisită femeie denotă o anumită indulgență a obștei: nimic reprimant nu intervine; e vorba doar de a corecta excesele, pentru ca armonia dintre individ și colectivitate să fie respectată. Acestea fiind scopurile principale, dragostea e de obicei suspectă. Fata nu trebuie să

129

iubească spre a se mărita. Părinții sunt aceia care-i aleg soțul potrivit și la vreme. Pentru orice Persidă se găsește totdeauna un Codreanu. Iubirile flăcăului n-au importanță socială nici cât călătoria rituală în care se inițiază în meserie. De obicei, încălcarea acestor reguli tacite duce la crize, dar nu la tragedii. Uciderea lui Hubăr de către Bandi, în final, este excesivă. Bandi rămâne de altfel singurul irecuperabil dintre răzvrățiții din roman. Raportul însuși dintre obște și individ - care e în *Mara* o formă a toleranței - e în cazul lui inexplicabil încălcat. Per-sida și Națl, deși trag atâția ani din greu, ajungând să se urască unul pe altul, fiindcă s-au căsătorit împotriva voinței părinților, nesocotind conveniențele obștei, sunt totuși iertați; tinerețea le justifică în parte greșelile. Mulți tineri au trăit criza lor, s-au cumițit pe urmă și au ajuns oameni de nădejde. Întregul destin al acestor personaje - de la *Mara* la *Persida* - e fundamental optimist. *Persida* devine o *Mara* și ciclul se reia de la capăt. Nimic nu pare a opri mersul lucrurilor înainte. Chiar și din acest punct de vedere, *Mara* e mai curând un roman burghez decât unul țărănesc, ținând de epoca dintâi a ascensiunii acestei clase, în care toate visele par a se împlini, toate marile eforturi sunt răsplătite iar cei puternici și neobosiți înving. Multe *Ba-uemromane* de la noi fiind tragice, nostalgice, expresie a degradării lente a unei clase vechi, sau, ca în *Moara cu noroc*, expresie a neîncrederii în ban, *Mara* e o scriere optimistă, în care transpare sentimentul siguranței de sine al unei clase noi. Furtunile inerente n-o clatină. Elementele de disoluție nu s-au ivit încă. În totul, e o lume solidă și în progres (*Mara* o simbolizează), ca una din acele familii aflate încă pe panta urcătoare pe care le-au descris Galsworthy și ceilalți autori de cicluri romanești de după 1900. Putem compara ideea din *Mara* cu aceea din *Cel din urmă armaș*: aici o familie în urcare, dincolo una în declin. Dar în *Mara* familia aceasta e burgheză, în *Cel din urmă armaș*, boierească. Înainte de a introduce în proza noastră epopeea vieții țărănești, ardelenii au propus prin *Mara* un solid roman al vieții de târg, cu bresle organizate ireproșabil, cu negustori, mici burghezi, afaceriști, arendași și cămătari. La nivelul ambițiilor, reușitele nu sunt scandaloase. Suntem încă în inocența paradisiacă a începuturilor. Valori ce vor fi socotite negative mai târziu sunt deocamdată acceptate în deplină pozitivitate. Reușita e încă un criteriu stimat. Societatea, ca 130

o familie, își păstrează intact prestigiul. Breslele sunt ele înseși organizate ca niște familii. Exploatarea e relativ blândă, ca pentru o deprindere cu greul vieții a tânărului ucenic. Revoltații nu sparg unitatea societății. Sunt reauși mai devreme ori mai târziu la ascultare. Trică, ispitit de nevasta patronului său, evită adulterul, care ar fi fost un lucru mai greu tolerabil și decât zgârcenia Marei, și decât fuga Persidei cu Națl. O societate triumfătoare izbuteste să mențină în sânul ei pe toți indivizii, căci ei nu au descoperit deocamdată pericolul manipulării, depersonalizării ori chiar mutilării.

Romanul dragostei dintre *Persida* și Națl, extraordinar în sine, confirmă la rândul lui aceste ipoteze. *Persida* e o fată naivă și totuși cu un instinct al realului în care putem recunoaște pe fiica Marei, timidă și decisă, sinceră și disimulată. Iubește pe Națl de cum îl zărește de la fereastra deschisă a camerei mănăstirești. Această iubire seamănă cu o boală împotriva căreia se luptă. E felul de a iubi în mai toată proza ardelenilor. Bolnave de dragoste sunt atâtea din eroinele lui Agârbi-, ceanu (din *Jandarmul*, de exemplu) sau Rebreanu (Laura din *Ion*, face rituala criză). Febra crește în absența iubitului, scade în prezența lui. Destul de lucidă ca să-l cunoască, *Persida* se va dărui fără rezerve slabului Națl. Toate revederile lor, după lungi despărțiri, sunt de o mare finețe psihologică, la fel ca spovedania Persidei către *Mara*, dintr-un moment de cumpănă, ce are stilul simplu și candid-prefăcut al poeziei erotice a lui Coșbuc:

Într-o zi - urmă apoi liniștită - o suflare de vânt a izbit una din ferestrele de la chilia maichii Aegidia și a spart câteva geamuri. Am alergat și l-am văzut pe el uitându-se uimit la mine. M-am uitat și eu la el, fiindcă nu-l mai văzusem, și mi-a venit mai întâi să râd, apoi să plâng, de necaz. Maica Aegidia, intrând și ea, și văzându-l m-a dat iute la o parte. Acum știu de ce, dar atunci mi-am făcut de lucru prin casă și, după ce maica Aegidia a ieșit, am deschis, ca să-i fac lui în pizmă, fereastra din fața măcelăriei, și am stat în ea, ca să-l văd și să mă vadă. Iară el, mamă, mi-a făcut semn să închid fereastra: tu vezi că el nu e de Vină."

Povestind, Persida își ușurează inima. îl căinează pe Națl, se căinează pe ea. E un mod de a-și mărturisii o iubire care o chinuiește și pe care n-ar voi s-o recunoască. Plângerea ei crește, într-o desăvârșită

131

gradare a sentimentului de dureroasă fericire, până la exclamația finală:

"- Luni, apoi - urmă Persida - a trecut în patru rânduri prin fața casei lui Claiici, marți tot așa, tot așa miercuri și joi. Eu voiam să nu-l bag în seamă, dar astăzi, după ce ați plecat cu «toți la târg, nu m-am mai putut stăpâni, ci i-am ieșit în cale, ca să-l întâlnesc. Nu mai pot, mamă: mi-e milă de el și mă muștră cugetul!

- Vai de sufletul lui! grăi Mara suspinând.

- Cum a rămas el? urmă Persida deznădăjduită. Ce face el acum? Ce are să facă mâine? Cum are să-și petreacă zilele vieții? O să afurisească ceasul rău în care m-am ivit în calea lui, ca să stric tot rostul vieții lui!"

Iubind pe Națl și fugind cu el, căci e de altă religie și ca să ajungă unul la altul, ar trebui să încalce legea nescrisă a obștei, Persida are totuși perfectă stăpânire de sine și nu-și pierde capul. Când se ivește Codreanu, pretendent serios, îl respinge fără jigniri inutile, cu o abilitate neașteptată de femeie cu experiența vieții. Persida se poartă în această împrejurare ca o adevărată domnișoară:

"- Și dacă eu te-aș ruga? întrebă el sfios și cam cu jumătate de gură.

Ea se ridică și rămase stând dreaptă și cu ochii în jos.

- D-ta, știi că țin mult la d-ta și n-aș putea să zic nu! răspuse ea încet. Dar ții și d-ta la mine și nu ești în stare să-mi faci silă. Mai târziu: nu-i așa?

- Da! răspuse el ridicându-se.

- îți mulțumesc, grăi dânsa întinzându-i mâna. El apucă mâna și o sărută.

- Ai să mai treci pe la mama? întrebă ea.

- Nu! răspuse el hotărât.

- îți mulțumesc - grăi iar dânsa - și la revedere!

El sărută încă o dată mâna, apoi dânsa se retrase și peste puțin intră sora bătrână, înaltă și slabă, ca să descuie ușa pe care avea să plece Codreanu."

Cu aceeași finețe psihologică, sunt relatate alte două întâlniri ale Persidei cu Națl. Una se petrece la Arad, unde Persida a fost trimisă de maică-sa. Dând din întâmplare acolo peste Națl, Persida, deși abia îl 132

văzuse înainte, are inexplicabila impresie că sunt vechi și buni prieteni. Magdalena Popescu explică admirabil acest sentiment și încă din punctul de vedere care mă preocupă aici. Ea spune că modificarea impresiilor fetei se datorează schimbării *locului*: "Variațiile unui psihic sunt cel mai adesea, puse la el (la Slavici) în funcție de alternanțele între medii marcate prin factorul de constrângere și medii indiferente la acest factor. Chiar grupele mari de personaje se pot împărți în cele care caută *un loc al coerenței prin oglindirea într-o obște* și cele care fug de asemenea determinări, preferând spațiile unei libertăți necontrolate. Persida face parte din prima categorie și fiecărei dezlănțuirii sentimentale - care o încearcă doar în spațiile nesupravegheate - îi va alătura întoarcerea reparatoare printre ai săi, unde redevine «ea însăși»." Citatul în sprijin este elocvent:

"Era, sărmana de copilă, cuprinsă de spaimă aici, în mijlocul acestei lumi, unde nimeni nu i se punea împotriva. O, Doamne! câte n-ar fi făcut ea dacă n-ar fi fost în apropierea ei Trică? și ce ar fi făcut când s-ar fi văzut singură, de capul ei?

Nu! omul nu trebuie să fie niciodată singur.

Voia să meargă acasă, unde toți o cunosc, toți se simt în drept a-i sta în cale, unde privirile tuturor o muștră, unde nu poate să umble de capul ei."

Așadar, revolta prin iubire a Persidei e ținută în frâu, reprimată de "gura satului". Întreg zbuciumul ei este cuprins între respectarea valorilor generale, obștești, impuse de tradiție, și simțirea pentru Națl, egoistă, individualistă. Existența frânei ne asigură oarecum că un om ca Persida nu poate greși; sau că, de va greși, își va răscumpăra greșeala și, după purgatoriul de rigoare, va fi reprimată la sânul obștei. E semnificativ și episodul, decisiv, în care, aflând că Națl și-a lovit tatăl, Persida îl cheamă și are cu el o discuție. Deci Națl a întrecut măsura: furia lui arată o tulburare apropiată de nebunie. Cel puțin așa judecă prudenta Persida, plângându-se maicăi Aegidia, căinându-și mama și abia apoi mergând să vadă de Nalt. Scena decide viitorul relațiilor lor:

"- Ce e, Ignatius? grăi dânsa. Ce s-a întâmplat? Cum a căzut o atât de groaznică nenorocire pe capul

tău?

Era în acel Ignatius pe care nu-l mai auzise de la nimeni, în tonul în care vorbise ea, în întreaga ei fire, atâta căldură, atâta inimă deschisă,

133

o atât de curată iubire, încât el rămase cuprins de uimire și uitându-se la ea ca la o ivire mai presus de fire."

Urmează explicațiile dostoevskianului Națl și hotărârea Persidei:

"- Asta e o boală fără leac, un blestem pe capul meu: nu-mi mai sta în cale; lasă-mă să mă duc gonit de soarta mea și fugi de mine și nu te mai uita-napoi și-nchide ochii, ca să nu mă mai vezi, și alungă-mă din gândul tău. Tu ești prea bună pentru mine, strigă el deznădăjduit, și sufletul tău cel curat se spurca însuși pe sine prin gândul de mine! Fugi!

Uitându-se cu ochi mari și înduioșați la dânsul, Persida prindea una câte una vorbele de pe buzele lui, și cu cât mai mare era deznădejdea lui, cu atât mai senină se făcea fața ei:

- Nu! grăi dânsa în cele din urmă cu liniștită hotărâre. N-am să mă înspăimânt, n-am să fug, n-am să te părăsesc - zise - și-i apucă mâna și se alipi de el și-și trecu gingaș brațul peste gâtul lui. 'Ah! - urmă apoi ca dusă-n altă lume - ce ademenitor e gândul că am să te scot din întunericul în care ai căzut, să-ți luminez viața, să te văd... iarăși voios ca odinioară. Am eu, eu am să te scot, să te luminez, să te văd. Uite-te la mine și râde cum ai râs atunci când ne-am întâlnit pe pod, Ignatius! adaose privind cu nebiruită stăruință în ochii lui.

El se uita râzând cu ochi scăldați în lacrimi în ochii ei plini de văpaie."

Pasiunea e un purgatoriu ca și suferința. Căsătorii și plecați în lume, reîntorși, dar încă izolați de oprobriul public, Persida și Națl vor fi fericiți, când lumea va descoperi că legătura lor este solidă și respectuoasă de conveniențe (se cununaseră de la început, ascunzând faptul, ca să nu compromită pe preotul nesupus). Din păcate acest admirabil roman erotic este izbutit doar în prima lui parte, căzând apoi în vulgaritate. Paralel, se produce și o degradare a stilului narativ ce redescoperă procedeele stângace ale rezumatului de autor, comprimând mari intervale de timp, plutind pe deasupra lucrurilor. Ceea ce înainte se sugera, în însăși mișcarea imprezibilă a existenței, acum e spus de-a dreptul, motivat sumar și în afara oricărei expresivități artistice: "Femeie greu muncită, (Persida) pierduse încetul cu încetul înfățișarea ei aleasă și gingașe; ridicând ciuberele de apă și oalele de la foc, mutând mesele de la un loc la altul, punând mâna la toate, ea se făcuse mai 134

voinică, mai țepăună, dar totdeodată și mai nodoroasă oarecum, ca copacul încă tânăr, dar mult bătut de vânturi." Retorica stilistică e aici la fel de regretabilă ca și simplificarea psihologiei: "Trăind mereu cu slugi proaste și cu lume adunată la cârciumă, ea pierduse încetul cu încetul și gingășia sufletului". Națl, care se ticăloșise, se schimbă subit când are un copil și săruta mâna lui Hubăr ridicată să-l lovească. Mărturisind Națl că e însurat după lege cu Persida, Hubăr îl iartă de tot și merge la botez. Această parte a romanului e fără interes, ca și complicația lui Bandi, fiu din adulter al lui Hubăr. Mult mai semnificativ este episodul revoltei lui Trică, atunci când, cu ocazia Verboncului, se lasă dus la armată ca să scape de nevasta lui Bocioacă.

Maia este romanul socialității învingătoare pe toate planurile în confruntarea cu indivizii, luați în parte, pe care natura și vârsta îi împing vremelnice la nesupunere. Colectivitatea face legea pe care individul e ținut s-o respecte; el nu simte deocamdată în această necesitate supraindividuală caracterul opresiv. O primește ca și cum legea tuturor ar fi bună și pentru el. Acesta e până la urmă comportamentul și al Persidei, chiar dacă își înfruntă mama, și al lui Națl, care începe prin a-și bate tatăl. Confruntarea nu devine ireductibilă, antinomică. Finalul nu poate fi decât împăcarea deplină a conștiințelor celor mai neliniștite. Mentalitatea calmei și perfect adaptatei Mara învinge până la urmă. Realismul romanului lui Slavici constă în zugrăvirea acestui echilibru, doar provizoriu tulburat, dintre viața oamenilor și valorilor care le conduc, prin consimțământ aproape, destinele, dintre adevărurile particulare ale eroilor și acel unic adevăr general în care se topesc toate. Dubla funcție a naratorului, de care am vorbit, la început, este reflexul stilistic al acestei viziuni, prin care vocile individuale și distincte ale personajelor celor mai variate sunt, în fiecare clipă, reunite într-o voce înțeleaptă și mai presus de ele, care, putând fi a fiecăruia, este în fond a tuturor și a nimănui.

DRUMUL ȘISPÂNZURĂTOAREA

Relatând dificultățile pe care le-a întâmpinat în scrierea lui Liviu Rebreanu își amintește de o noapte din august jgând a așternut pe hârtie "întregcapitolul întâi, cel mai lung din roman, și începutul celui

de-al doilea", nimerind, în sfârșit, după multe încercări "ritmul și tonul" romanului său. "O explicație a acestei rodnicii excepționale cred că aş putea oferi acum, după consumarea lucrurilor, spune el în cunoscutele *Mărturisiri* din 1932: aproape toată desfășurarea din primul capitol este, de fapt, evocarea primelor amintiri din copilăria mea. Voi adăuga însă imediat că nici prin gând nu mi-a trecut, când am scris capitolul acesta, să-mi scriu amintirile copilăriei; și cred că nimeni nu ar putea descoperi, în zugrăvirea obiectivă a tuturor celor ce se petrec acolo, note subiective. Și totuși! Acțiunea se petrece în satul Prislop, de lângă Năsăud; în roman *Pripas*. Pentru a situa locurile, pornesc cu cititorul pe șoseaua națională, mă abat, din sus de Armadia, pe o șosea laterală care trece Someșul; apoi prin satul Jidovița, ajunge la *Pripas*". Și adaugă: "Descrierea drumului până la *Pripas* și chiar a satului și a împrejurimilor corespunde în mare parte realității". Cum a trecut însă biograful în imagină și au devenit romanești amintirile din copilărie? Despre Mramu' djg. la începutul lui Ion s-a spus. că face legătura între lumearajjitate și ficțiunii: urimndu-T, intrăm și oare el ciudata călătorie a eroului lui Alain Fournier, care a rătăcit drumul spre Vierzon și s-a pomenit într-un ținut inexistent pe hărți și ignorat de localnici? Locul aventurii lui Meaulnes se. află în alt plan 136

decât locurile vieții lui de până atunci, iar drumul pe care a ajuns aici nu este un drum ca toate drumurile. Ca și cum la un capăt al lui ar fi realul (școala, șoseaua spre Vierzon, harta) rar la celălalt imaginarul (Castelul, Yvonne de Galais, serbarea copiilor): două lumi asemănătoare și diferite, vecine și totuși iremediabil despărțite. Ceea ce le desparte este ceea ce le leagă: drumul. Există pe șoseaua spre Vierzon o discontinuitate a spațiului. Să recitim prima pagină din *Ion*: este drumul spre *Pripas* unul și același cu drumul spre Prislop? aparține romanului sau biografiei autorului? e inventat sau evocat? Ne apare deocamdată ca un personaj, cel dintâi din roman, tânăr, sprinten și nerăbdător să ajungă la destinație:

"Din șoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărășind Someșul când în dreapta, când în stânga, până la Cluj și chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece râul spre podul bătrân de lemn, acoperit cu șindrilă mucegăită, spintecă satul Jidovița și aleargă spre Bistrița, unde se pierde în cealaltă șosea națională care coboară din Bucovina prin trecătoarea Bârgăului.

Lăsând Jidovița, drumul urcă întâi anevoie până ce-ți face loc printre dealurile strâmtorate, pe urmă, însă înaintează vesel, neted, mai ascunzându-se printre fragii tineri ai Pădurii-Domnești, mai poposind puțin la Cișmeaua-Mortului, unde picură veșnic apă de izvor răcoritoare, apoi eotește brusc pe sub Râpele-Dracului, ca să dea buzna în *Pripasul* pitit într-o scrântitură de coline."

Cinci sute de pagini jBaidejMctellejdeleni il străbat în sens invers, părăsind definitiv satul. Senzația-de-trecere a timpului este foarte vie. Ultimul personaj al romanului va fi același "drum", înfățișat însă la o altă vârstă: bătrân, bătătorit, încolăcindu-se leneș "ca o panglică cenușie în amurgul răcoros" pe care uruie roțile trăsurii "monoton-monoton ca însuși mersul vremii":

"Drumul trece prin Jidovița, pe podul de lemn, acoperit, de peste Someș, și pe urmă se pierde în șoseaua cea mare și fără început..." -Viața fictivă s pWrip. în ajcfla. laehrfunyiata cea mare și fără început. Romanul fiind un univers închis și rotund, el seamănă) cu un succedaneu artificial al realității deschise și infinite: pare a se vărsa, și la un capăt, și la altul, în viață; dar e complet izolat de ea("Realitatea a fost pentru mine numai un pretext - scrie Rebreanu în

—.....— 137'

aceleași *Mărturisiri* - pentru a-mi pulea.crea o altă lume, nouă, cuje-gile ei, cu întâmplărilor.e.ei." între aceste lumi, o cale de acces; drumul. Dar el nu numai leagă, ci și izolează această lume nouă, cu legile și cu întâmplările ei. Sugerează o lipsă de granițe, deși este o graniță, o jTamă și un constiti l enLalimagarului. Să ne întoarcem încă o dată la începutul lui Ion:

"Satul parcă e mort. Zăpușeala ce plutește în văzduh țese o tăcere năbușitoare. Doar în răstimpuri fâșâie alene frunzele adormite prin copaci. Un fuior de fum albăstrui se. oprintește să se înalțe dintre crengile pomilor, se bălăbănește, ca o matahală amețită și se prăvale peste grădinile prăfuite, învăluindu-le într-o ceață cenușie.

În mijlocul drumului picotește câinele învățătorului Zaharia Herde-lea, cu ochii întredeschiși, suflând greu. O pisică albă ca laptele vine în vârful picioarelor, ferindu-se să nu-și murdărească lăbuțele prin praful uliței, zărește câinele, stă puțin pe gânduri, apoi iuțește pașii și se furișează în livada îngrădită cu nuiele, peste drum.

Casa învățătorului este cea dintâi, tăiată adânc în coasta unei coline, încinsă ca un pridvor, cu ușa spre uliță și cu două ferestre care se uită tocmai în inima satului, cercetătoare și dojenitoare. Pe prichiciul

pridvorului, în dreptul ușii, unde se spală dimineța învățătorul, iar după-amiaza, când a isprăvit treburile casei, d-ra Herdelea, străjuiește o ulcică verzuie de lut. În ogradă, între doi meri tineri, e întinsă veșnic frânghia pe care acuma atâră niște cămăși femeiești din stambă. În umbra cămășilor, în nisipul fierbinte, se scaldă câteva găini, păzite de un cocoș mic cu creasta însângerată.

Drumul trece peste pâraul Doamnei, lăsând în stânga casa lui Alexandru Pop-Glanetașu. Ușa e închisă cu zăvorul; coperișul de paie parcă e un cap de balaur; pereții văruiți de curând de-abia se văd prin spărturile gardului.

Pe urmă vine casa lui Macedon Cercetașu, pe urmă casa primarului Florea Tancu, pe urmă altele. Într-o curte mare, rumegă, culcate, două vaci ungurești, iar o babă sade pe prispă, ca o scoabă, prăjindu-se la soare, nemișcată, parc-ar fi de lemn...

Căldura picură mereu din cer, îți usucă cerul gurii, te sugrumă. În dreapta și în stânga casele privesc sfioase din dosul gardurilor vii, aco-perindu-și fețele sub streșinile știrbite de ploii și de vite. 138 Un dulău lățos, cu limba spânzurată, se apropie în trap leneș, fără țintă. Din șanț, dintre buruienile cărunțite de colb, se repede un cățel murdar, cu coada în vânt. Lățosul nu-l ia în seamă, ca și când i-ar fi lene să se oprească. Numai când celălalt se încapățânează să-l miroasă, îi arată niște colți amenințători, urmându-și însă calea cu demnitatea cuvenită. Cățelul se oprește nedumerit, se uită puțin în urma dulăului, apoi se întoarce în buruiene unde se aude îndată un ronțait căznit și flămând...

"De-abia la cărciuma lui Avram începe să se simtă că satul trăiește. Pe prispă, doi țărani îngândurați oftează rar, cu o sticlă de rachiu la mijloc. Din depărtare pătrund până aici sunete de viori și chiuituri..."

La începutul romanului *Adam Bede* de George Eliot, pe drumul spre Hayslope vine un călăreț: pe drumul spre Pripas nu vine nimeni la începutul romanului lui Rebreanu. 'Satul'păreirrrCTmprejurimile pustii. E o tăcere înăbușitoare. Urechea noastră nu percepe nici măcar picurai apei de la Cișmeaua-Mortului. Doar la răstimpuri fâșâie franzele în copaci. Nemișcarea aceasta și liniștea sunt o intuiție remarcabilă a romancierului: ele sunt ca o pauză, în marele spectacol al lumii, care permite instaurarea unei durate imaginare. Într-un realist 1 obiectiv, ce pare a conștientiza în hijg, djrecl viața, de la, apogeul dorii- cului, astfel de pauze sunt absolut necesare, deși ele rămân în genere insesizabile urechii comune. Câteva clipe timpul vieții e suspendat: începe timpul ficțiunii. În acest interval se produce discontinuitatea: privim în jur și totul ne este familiar deși avem impresia că am greșit dramul; veneam de la Cârlibaba spre Prislop, dar satul inert, toropit de căldura după-amiezii de vară, este și nu este Prislop; ne e cunoscut și străin. Ca o spirală a lui Mobius, drumul ne-a scos pe o altă față a realității, asemănătoare până la cele mai mărunte detalii cu aceea din care am pornit, totuși complet diferită. Suntem în puterea unei iluzii. Romancierul realist îi plac rolurile de iluzionist. Un câine picotește în drum, un altul se apropie în trap leneș, un al treilea roade oase în buruieni. O pisică albă ca laptele calcă grațios prin colb. Două vaci rumegă, culcate, iar sub merii din grădină se scaldă în praful fierbinț câteva găini. Casa învățătorului privește cercetător prin două ferestre spre inima satului. Pe o frânghie atâră niște cămăși femeiești iar pe prichiciul pridvorului străjuiește o ulcică verzuie de lut. Natura fizică,

139

animalele și lucrurile premerg oamenilor, care întârzie să-și ocupe locul în mijlocul lor. Baba de pe prispă, "parc'ar fi de lemn", face parte din inventar, împreună cu tot ce o înconjoară. De-abia la cărciumă începe să se simtă că satul trăiește. Așadar, romancierul își ia în stăpânire universul Iară intermediari, zugrăvind-l meticolos, populându-l de ființe și de obiecte. Nu se întreabă cine vede locurile, casele, câinii, găinile și ulcica de lut. Toate acestea *sunt put* și simplu acolo, de când lumea: -Ochiul în care se reflectă este la fel de cuprinzător și de obiectiv ca ochiul lujjunjngzeu. Secretul obiectivității romancierului (și al iluziei pe care o întreține) nu e străin de acest mod de a privi lucrurile ficțiunii sale ca și cum ar exista independent de cel ce le privește, absolute și eterne: pentru autorul lui *Ion*, luit

eni n-odj5coperă, nimeni n-o inventează. Dacă putem vorbi de creație, în acest caz, ea nu seamănă cu aceea biblică, fiindcă presupune o anterioritate. Romancierul, spre deosebire de Dumnezeu, nu are a face cu haosul primordial; nu încearcă să ne convingă că el a făcut tot ce există. A devenit mai abil, și-a perfecționat tehnicile de sugestie: jurria M gștgăfQJfđ^d totdeauna. Atât și nimic mai mult. Cea jaai puternică asemănare cu lumea, reală de aici provine. Un aspect nu îndeajuns relevant este bogăția toponomiei și a Onomasticii. Locurile și oamenii ce populează tabloul, există din prima clipă cu numele lor cu tot. În această simultaneitate e ufa din convențiile centrale ale narațiunii omnisciente. A

crea un univers din haos și îi da un nume: a-ți introduce cititorul într-un univers deja existent înseamnă a "recunoaște" lucrurile o dată cu numele lor. Drumul spre Pripas înaintea printre nume de locuri. În romanele lui George Eliot sau Hardy, în eposurile nordice (bine știute lui Rebreanu, care așează, odată, pe norvegianul Johan Bojer lângă Proust), la Balzac și Tolstoi, acțiunea "se rupe" totdeauna dintr-un timp și dintr-un loc anumit, ca dintr-un punct originar: pe care autorul îl identifică, fără a-l crea, îl localizează într-o eternitate a lumii ce vine de dincolo de el și se continuă după el. Romancierul doric, oarecum facil asemănat Creatorului, își ascunde în definitiv ambiția de a crea o lume în spatele ambiției de a o face isă semene, ca două picături de apă, cu lumea reală. Aici este însă ceva mai mult decât spirit de imitație. Romanul țintește un *trompe d'oeil*, în 140 care importantă nu este atât impresia că ficțiunea repetă viața, cât aceea că viața prelungește, într-o parte și în cealaltă, ficțiunea. Cititorului i se inculcă întâi o iluzie: că e de ajuns să întindă inocent mâna ca să atingă relieful de pe pânză; apoi este împins să caute imaginile de pe pânză în realitate, firește, rămâne la fel de nedumerit ca eroul lui Malcolm Lowry din *Sub vulcan* dându-și seama că marea șosea americană se sfârșește într-o misterioasă potecă mexicană. Thomas Hardy a fost mirat să constate că numele de Wessex, folosit de el pentru a desemna o geografie pur romanescă, a trecut în limbajul curent pentru a desemna comitatele sud-vestice ale Angliei din epoca reginei Victoria. Pe urmele eroilor lui Rebreanu au mers multe generații de curioși care au vrut să verifice "la fața locului" fiecare episod din romane. "Am primit într-o zi reproșul unui moșier - mărturisește Rebreanu în legătură cu o scenă din *Răscoala*, în care Grigore Iuga îi arată lui Titu Herdelea «pământurile» - care-mi spunea că am greșit scriind că: din satul Izvora se vede Rociu..." Romancierul doric se poate oricând aștepta la asemenea surprize, căci el este un cartograf urmărind să ne convingă că *Joknapatawpha* lui este deplin reală: consemnată în atlase și în istorii. Acesta este în definitiv un element esențial al poeziei naturale, tridimensional sau, r.n. jjiijpgjvjlg_p"fiHian Tnt secretul romancierului este de a obține similaritatea desăvârșită, folosind scara de 11. E vorba însă de a copia tot așa de puțin cum e vorba de a inventa: pro-

cedeul seamănă mai degrabă cu o treptată descoperire; doar că lucrurile se descoperă oarecum de la sine. Un drum pustiu, la început, ne conduce el însuși în miezul imagioaxului. Acest drum © o metaforă a romanescului. Să ne amintim că el îndeplinește un rol dublu: asigură o continuitate firească între lumea "din afară" și cea "dinăuntru"; și realizează o convergență a acestuia din urmă. Cu alte cuvinte, deschide și închide o lume. Paradoxul drumului reflectă în fond un paradox al romanului: acela de a se lăsa în voia similarității, situându-și lumea fictivă în marele flux al lumii reale și de a se construi totodată ca un duplicat, relativ autonom, condus de legi proprii. Și convergent. Altfel spus, romanul e o *imago*. nufcfiojtoicțură o felie de viață, cum pretindeau zoliștii, și un substitut al creației. Cel mai important lucru este că, datorită acestei structuri logice și convergente, modelul """".....' 141

lumiineagare. xăternat în roman. În procesul structurării imaginare se produce o inversare de semn: în vreme ce viața reală este o desfășurare rară și conține cauzele și își ignoră scopurile, viața fictivă dintr-un roman e o desfășurare, care își ignoră cauzele și își conține scopurile. Această răsturnare e valabilă pentru toate operele umane dotate cu structură; căci structura înseamnă sens prestabilit. Însă în realismul doric ea e mai vizibilă decât oriunde.

Întâi: în locul unor obiecte și ființe caracterizate de o pură existență, avem personaje și acțiuni caracterizate de o anumită semnificație; nu sunt individualități, ci tipuri; înainte de a fi prezențe particulare, ele manifestă înțelesuri generale. Societate și istorie, istoria sau ereditatea alcătuiesc, într-un astfel de roman, adevărata cauzalitate: care explică ceea ce personajele sunt sau înfăptuiesc, și care e transcendentă în raport de existența și de actele personajelor. Romanul tradițional nu e, din acest punct de vedere, o imagine, ci o interpretare: căci un personaj sau o acțiune sunt efecte, indicii sau simptome; ro-măfitfl realist e o simptomatologie a realului mai curând decât o oglindă a lui. Nu spunea Engels că a învățat de la Balzac mai mult decât de la economiștii sau istoricii timpului? Există un coșmar al cauzalității în romanul de acest fel (ca să folosesc o expresie a lui Borges pentru proza fantastică): nimic, nici o frântură de ființă, nici un fragment de realitate, nici o singură particulă a universului uman sau obiectual pe care îl inventează realistul nu e relevant în sine însuși, în libertatea lui deplină și intrinsecă de a fi, ci numai ca "întrupare" a unei generalități extrinseci. Romanul doric ilustrează generalul prin particular, exemplifică legea istoriei economice. Nu e romanul

individului numit Biroteau, ci al mării și prăbușirii lui: în spatele parfumierului, purtându-i masca, se află Mucenicul cinstei comerciale. Rastignac, Rubempre nu sunt ceea ce sunt, ci ceea ce ilustrează: provinciali ambițioși, în luptă cu Parisul. Iar loevj-aiiui2bsed.ățde pământ.

În al doilea rând: transcendentalizând cauzalitatea, romanul imantizează finalitatea. Mâna romancierului e dirijată de intenționalitate, căci el așează totdeauna sfârșitul înaintea începutului. În loc să sesizeze realitatea ca pe o succesiune sau ca pe o confuzie de evenimente - inexplicabile și imprevizibile - o privește ca pe un proces încheiat - explicabil și previzibil; universul lui nu e real, ci logic. E un 142

Creator ce pornește de la cauzele ultime, o divinitate finalistă. Orice realitate, cum spune Camus în *L'homme revolte*, este pentru cei care o trăiesc o curgere nesfârșită ca a apei lui Tantal spre o gură de vărsare necunoscută. Romancierul clasic oprește cursul de apă al lui Tantal, dându-i o gură de vărsare: el transformă viața personajelor sale în destin. Camus atribuie această însușire tuturor romanelor, nu numai celor dorice, ca și tuturor personajelor, căci, în concepția lui, arta realizează forma absolută. Vorbind de personaje, de Kirilov, de Julien Sorel, el spune: "Măsura lor o întrece pe a noastră, fiindcă ei desăvârșesc ceea ce noi nu încheiem niciodată". Și ajunge la această definiție: "Ce este în fond romanul dacă nu acel univers în care acțiunea își găsește tiparul, în care cuvintele de la sfârșit sunt spuse, ființele încredințate ființelor, în care întreaga viață împrumută chipul destinului?" însă pe de o parte, nicăieri ca în romanele realist-dorice acest lucru nu este mai evident iar, pe de alta, romanul a învățat și a dorit mai târziu, dacă nu să înlăture, măcar să mascheze finalismul. În aceasta constă schimbarea lui cea mai importantă. Revenind la romanele realiste și naturaliste, ele sunt desigur mai degrabă imagini ale destinului decât ale vieții. Naratorul omniscient este divinitatea centrală a unui sistem teocentric. În raport însă cu personajele, se află pe o poziție îndepărtată și excentrică, în sensul în care centrul vieții umane nu coincide niciodată cu centrul destinului uman. Își are sediul în acesta din urmă. Citește în cartea destinului. Eroii lor sunt predestinați. Și aproape nimic nu există în sine, ci în vederea unui scop știut de autor. Semnele predestinării sunt pretutindeni în jurul eroului, în biografia, în faptele sau în trăsăturile lui. El nu, a Ubejianipulat. I se interzic hazardul, accidentalul, excepția, în fond singularitatea: căci împlinirea destinului îi impune legea, necesitatea, generalitatea și în fond media. E o victimă a fatalității. În acest roman, nimic nefiind întâmplător, totul devine necesar: este o tiranie a semnificativului. Totul anticipează, avertizează. Nu e o lume a oamenilor, ci una a semnelor. Fiecărui erou (dar și cititorului) "i se tac semne". Romanul este această lume răsturnată: cea mai familiară și cea mai stranie dintre lumi. Absurdă prin inumană ei coerență: infernul nu e în definitiv o lume a cauzelor transcendente și a scopurilor imanente? Bucuria cea mai mare a diavolului nu e de a "zgrăvi", nici de a "inventă", ci de a

143

"construi". El e marele constructor de lagăre concentraționare. Decât cu Dumnezeu, romancierul epocii dorice seamănă mult mai bine cu diavolul.

În *fâigcMia*. Herdelea dă mâna cu Petre Petre: "Mâna lui Petre era grea și aspră pământul". O strângere de mână care nu e o simplă strângere de mână. Nadina schimbă o privire fugară cu același. O privire care nu e o simplă privire. În prima pagină a romanului, Ilie Rogojinaru spune: "D-voastră nu cunoașteți țărâna română, dacă vorbiți așa". Rebreanu însuși va socoti această frază "salvatoare", deoarece "pentru mine chinul cel mai mare este prima frază și primul capitol" (*Cum am scris "Răscoala"*). În fond, fraza lui Rogojinaru trebuia găsită, la început, pentru ca personajul să poată spune, la sfârșit: "Nu vă spuneam eu că țărâna sunt ticăloși?... V-duceți aminte?" O frază, deci, care nu e o simplă frază. Dificultatea de a începe - prima frază, primul capitol, - este, »la Rebreanu, dificultatea de a sfârși: celui dintâi acord trebuie să-i răspundă, neapărat, peste sute de pagini, un altul. Finalurile exercită o puternică presiune asupra restului. Acest lucru se observă mai bine în *Răscoala* decât în *Ion*. Grigore Iuga se desparte de Miron: "Ieșind pe poartă, Grigore întoarse capul. Bătrânul era în același loc, ca un stâlp înfipt în pământ..." Nu e o despărțire pur și simplu: e despărțirea definitivă. În frazele scriitorului răsună mereu o muzică prevestitoare: știm, din încordarea lor ori din alte indicii, ceea ce va urma. Știm că mâna aspră ca pământul a lui Petre e un simbol al revoltei celor fără pământ. Știm că Teceice o privește pe Nadina o iubește și o va ucide. Știm că Miron Iuga va muri. Nu am în vedere a doua lectură, căci aceste indicii ies la iveală de la cea dintâi.

Aici e cazul de a lămuri o chestiune. Autorului i s-a recunoscut mereu o suverană obiectivitate în descrierea răscoalei. Dacă interpretăm noțiunea din punct de vedere etic, atunci Rebreanu este neîndoiește un artist obiectiv. Nici unul dintre înaintașii săi nu a fost capabil de atâta abstragere. La

Slavici, există permanent o "voce" a obștei care apreciază evenimentele; identificabilă uneori cu vocea unor personaje, cum ar fi, în *Moara cu noroc*, soacra lui Ghiță. Agârbiceanu, mai puțin artist, recurge frecvent la comentariul auctorial (vocea *din off*, cum am numit-o), ca să judece, chiar și în *Arhanghelii*, romanul său cel mai obiectiv. La Rebreanu, cruzimea observației nu devine caricaturală, 144

lipsind moralismul. Înainte de Marin Preda, nimeni n-a înfățișat în romanul nostru cu o mai rece obiectivitate pe țărani, decât autorul *Răscoalei*, de exemplu, în scena celebră a furtului de porumb. Acest sens, al noțiunii de obiectivitate e mai degrabă etic decât estetic și s-ar putea traduce prin imparțialitate. Vorbind până aici de realism obiectiv la Rebreanu, am avut însă în vedere o accepție retorică a termenului, prin care el desemnează capacitatea naratorului de a nu influența direct ficțiunea, de a-și lăsa personajele ș.a. prezinte singure în acțiune, "în romanul doric, această obiectivitate este o țintă mai veche a romancierilor. A fost numită și impersonalitate. Romancierul vrea să creeze impresia că e un observator (atât și nimic mai mult) al lumii; un observator omniscient, desigur, dar lipsit de voce proprie. Comentariul auctorial, ca manifestare a unei astfel de voci, din *Ciocoii* lui Filimon bunăoară, dispare aproape cu desăvârșire în *Ion*. Dar el continuă să fie prezent cu alte sarcini.) Cea mai importantă ține de "construirea" romanului. Am remarcat deja cum primele și ultimele fraze din *Răscoala* își răspund: cum obiectele, gesturile sau cuvintele protagoniștilor sunt privite într-o perspectivă finalistă care le umple de semnificație. Această pierdere a inocenței se datorează faptului că obiectivitatea (sau impersonalitatea) romancierului se raportează la o lume care e doar aparent aidoma cu cea reală: în fond, este imaginea ei răsturnată. Voi cita două secvențe din *Răscoala* (capitolul *Flăcări*), deseori invocate ca argument pentru desăvârșita obiectivitate a scriitorului. Ele par într-adevăr niște filmări pe viu. Dar să le privim cu mai multă atenție:

"- Noroc, noroc, Trifoane! strigă Leonte Orbișor din uliță, oprindu-se o clipă, cu sapa de-a umăr. Te-ai apucat de treburi?

- Ce să facem? Pe lângă casă - răspunde Trifon Guju de pe prispă, ciocnind de zor.

- Bați coasă, Trifoane, ori...? întrebă Leonte fără mirare.

- O bat să fie bătută! zise Trifon fără să ridice capul.

- Mi se pare că vrei să cosești înainte de-a semăna?

- Apoi dacă trebuie?... De!"

145

!

"Carul cotea pe poarta veșnic dată în lături. Marin Stan, cu o închipuire de bici în mână, strigă din urma carului către copiii ce se jucau în bătătură:

- Fugi, băiete, din picioarele boilor!... Dați-vă laoparte!

Apoi deodată necăjit se repezi înaintea vitelor care o luaseră razna spre fundul ogrăzii:

- Fire-ați ai dracului de zăpăciți, unde vă duceți?... HooL. Ho!... Iea seama că am să-ți dau bătaie!...

HooL. Ce, nu ți-e bine? Te-ai boierit, ai?... Apoi stai că-ți dau eu!

Ii plezni cu codiriștea biciului peste bot, întâi pe unul, apoi pe celălalt, scrâșnind:

- Să nu fii boier că te-a luat dracul!"

.. Ceea ce răpește acestor secvențe obiectivitatea realistă este perspectiva în care ele sunt narate. Înainte de a interesa pe autor ca fapte de viață, bătutul coasei și lovirea boilor îl interesează ca simptome ale mâniei populare ce se acumulează. Desigur, știm, într-un roman, nimic nu poate fi cu desăvârșire "inocent". Dar în realismul tradițional (atât doric, cât și ionic), convenția constă de obicei în nascunderea convenției. Iar în scene ca acelea citate sensul se vede numaidecât. Leonte Orbișor se miră că Trifon Guju bate coasa, fiindcă știe că n-are ce cosi: fulgerător, banala întâmplare e smulsă din firescul curgerii evenimentelor și prefăcută în metaforă. Cositul promis e o metaforă pentru tăierea bojeriipr. Lovindu-și boii, Marin Stan are în fața ochilor tot pe boieri. În lucruri își face apariția un sens care le dirijează. Această epifanie sui-generis arată că obiectul romanului nu-l mai formează evenimentele obișnuite sau extraordinare din care s-a născut răscoala, ci Răscoala însăși, Duhul sau Stafia ei. În cel mai neînsemnat amănunt s-a cuibărit necesitatea. Închiderea romanului și teleologia îl transformă într-o alegorie a Răscoalei. Obiectivitatea se relevă o tendențiozitate.

În *Ion*, la un nivel artistic mai sus, unde intră în joc fatalitatea, cea mai sumbră, cercul finalist se închide și romanul se confundă cu Tragedia. Și aici există teleologic Când, la pagina 15 apare Savista, oloaga, și din gura ei principalele personaje își aud rostite numele, cvintetul tragic s-a alcătuit. Hora

din primul capitol e o horă a soarte;. Vasile 146

Batiu exclamă: "O fată am și eu și nu-mi place fata. pe care-o am". Conflictul e deja schițat. Bătaia dintre Ion și George, de la cârciumă, este ca o repetiție generală în vederea crimei. Moartea lui Moarcăș sau a lui Avrum anunță sinuciderea Anei. Dar acestea nu sunt purfîrsemne premonitorii, ci elemente ale unui ritm esențial al existenței. în *Răscoala*, generalitatea fiind numai alegorică, aici ea sugerează o poezie, amară și frustă, a existenței. Transcrierea fidelă a vieții cotidiene nu lipsește. Trezirea Glanetașilor în al doilea capitol e atât de minuțios înfățișată încât autorul reproduce până și strigătul matinal al cocoșului ("în clipa aceea, în tindă, cocoșul răspunde mai aspru și mai poruncitor: Cucuriguuu!...") sau replici cu desăvârșire anodine ("- Bine, bine, las' că mă scol! mormăi flăcăul somnoros"). Dar, în a doua parte a capitolului, simbolismul ia locul naturalismului:

"Pretutindeni pe hotar, oamenii ca niște gândaci albi, se trudeau în sforțări vajnice spre a storce roadele pământului. Flăcăului îi curgea sudoarea pe obraji, pe piept, pe spate, iar câte un strop de pe frunte i se prelingea prin sprâncene și, căzând, se frământa în humă, înfrățind parcă, mai puternic, omul cu lutul. îl dureau picioarele din genunchi, spinarea îi ardea și brațele îi atârnav ca niște poveri de plumb."

Să notăm perspectiva "înaltă" din primele rânduri: în ochiul naratorului nu se mai reflectă ființe identificabile, ci oamenii ca specie, muncitorii pământului, neindividualizați, micșorați până la dimensiunile unor gândaci harnici care au împânzit locurile. E o iluzie apoi că perspectiva redevine obișnuită: bărbatul care cosește aprig nu e Ion, ci prototipul lui, o ființă generică, a cărei încheștare cu natura pare efortul unui gigant. Suntem departe de realismul descriptiv din prima parte a capitolului. Omul se înfrățeste aici cu pământul într-un ritual mistic al posesiunii. O scenă, pe nedrept respinsă, va fi aceea a sărutării pământului. G. Călinescu avea dreptate să susțină că "on e un poem epic", cuprinzând "momente din calendarul sempitern al satului, mișcătoare prin calitatea lor elementară". El observa în roman un caracter epopeic. în finalul *Răscoalei*: "Glasurile se amestecau, se confundau, se pierdeau neconținut în zgomotul din ce în ce mai mare al lumii". Și în *Ion* glasurile se amestecă și se confundă în zgomotul lumii: "Peste zvârcolirile vieții, vremea vine nepăsătoare, ștergând toate urmele. Suferințele, patimile, năzuințele, mari sau mici, se pierd într-o taină 147

dureros de ne.cuprinsă, ca niște tremurări plâpânde într-un uragan uriaș." Alberes observa: "Realismul va mai da naștere și unei epopei, unei noi forme a sensibilității...: o formă *pozitivistă* tragediei, în care fatalitățile biologice și istorice înlocuiesc pe cele ale pasiunii și ale păcatului ori potrivnicia zeilor". Epopeea înseamnă înainte de orice spirit epic, supradimensionare a personajelor, ce primesc statură "eroică", și a acțiunii. Nici în cele mai izbutite momente ale *Răscoalei* Viziunea realistă nu atinge măreția din *Ion*. Personajele seamănă aici cu niște masive forțe ale naturii, existența lor e privită fără realism și fără ironie, cuprinsă într-o temporalitate lentă, ce trece parcă pe deasupra istoriei, înglobând-o în sine. Istoria oamenilor are, în eposurile țărănești, de la Bojer și Reymont la Steinbeck și Caldwell, un caracter elementar, dominat de simboluri simple și fundamentale: erosul, sângele, pământul. Este așa zicând o istorie naturalizată, întoarsă adică la natură, după ce romanul a încercat să o secularizeze, despărțind-o de mediul aproape sacru în care își avea rădăcinile. Eposul e un realism resacralizat: nu lipsind romanul de adevăr sau de cruzime și nu făcând istoria mai puțin barbară, ci ridicându-se de la violență ce exprima doar instinctul indivizilor, cu caracterul lui accidental și adesea patologic, la una care exprimă instinctul speciei, guvernată de legi, ca însăși natura. Tragicul e regăsit în deplina lui puritate. O necesitate implacabilă stăpânește pe om. A spune că în centrul lui *Ignj* află "problemaLPământului", mecanișpmriogiai aLhiptei pentru pământ este insuficient și chiar neadeverat. Am ațrasatenția deja în *Utopia cărții*: în centr-roinanului se află patima lui Ion, ca formă a instinctului de posesiuneTtoneste victima inocgnjțaji măreață a fata-lității"Wo logice." Simțea cTpiacere atât de mare, văzându-și pământul îneâl-S32șneă să cadă în genunchi și să-l îmbrățiseze": suntem în primele pagini ale romanului și temajdestinului)răsună deja, ca în simfonia beethoveniană. Această nmfif simpli, colosală, sublimând instinctul pur al posesiunii, stă față-n față nu cu acel pământ, ca mijloc economic, pe care Tănase Scatiu sau Dinu Păturică îl exploatează ca să se îmbogățească, ci cu un pământ-stihie primară la fel de viu ca și omul, având parcă în măruntaiele lui o uriașă *anima*:

"Sub sărutarea zorilor tot pământul, crestă îfrfnii de frânturi, după toanele și nevoile atâtor suflete moarte și vii, părea că respiră și 148

trăiește. Porumbiștele, holdele de grâu și de ovăz, cânepiștele, grădinile, casele, pădurile, toate zumzeau, şușoteau, fâsăiau, vorbind un glas aspru, înțelegându-se între ele și bucurându-se de lumina

ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare și roditoare. Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. Se simțea mic și slab, cât un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vântul o vâltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului:

- Cât pământ, Doamne!..."

În încheștarea cu uriașul, omul însuși se simte crescând și luând în stăpânire lumea:

"In același timp însă iarba tăiată și udă parcă începea să se zvârcolească sub picioare. Un fir îl înțepa în gleznă, din sus de opincă. Brazda culcată îl privea neputincioasă, biruită, umplându-i inima deodată cu o mândrie de stăpân. Și atunci se văzu crescând din ce în ce mai mare. Vâjâiturile străinii păreau niște cântece de închinare. Sprijinit în coasă pieptul i se umflă, spinarea i se îndreaptă, iar ochii i se aprinseră într-o lucire de izbândă. Se simțea atât de puternic încât să domnească peste tot cuprinsul." Nivelul conflictului fiind acela natural-biologic, omul psihologic sau moral nu au ce căuta aici. A vedea în Ion viclenia ambițioasă (un "erou stendhalian, spune E. Lovinescu, în limitele ideologiei lui obscure și reduce") sau brutalitatea condamnată e la fel de greșit, căci implică un criteriu moral. Ion trăiește în preistoria moralei, într-un paradis foarte crud, el e așa zicându-se Ubruta ingenuă. Caracteristic la Rebreanu e de altfel un anumit senzualism ce exclude idealitatea. Raporturile dintre indivizi sunt la fel de posesive ca și acelea dintre om și mediul lui natural. Ion sau Petre Petre "posedă" lumea în sensul că participă la ea prin toate simțurile. Senzualismul acesta cosmic nu e, desigur, același lucru cu senzualitatea hedonistă din *Jar* de exemplu: acolo e vorba de un simplu ersatz. În *Adam și Eva* senzualismul e fundamentat metafizic. Însă romanul rămâne la o tratare rece, clinică, a bestialității sau a pasiunii. Incapabil de a concepe idealitatea, romancierul îi falsifică atât sensul (căci avatarurile cuplului originar se reduc la aspirația către pura împreunare animalică), cât și forma, prin acest academism flamand al descrierii. În *Ciuleandra* impresia de patologic

149

e puternică, fiindcă Puiu Faranga e un degenerat. Obsesia lui Ion e organică, a lui Faranga e agresivă. Ceea ce e în primul roman elemen-taritate, devine, în *Jar*, vulgaritate. În fond, Rebreanu, schimbând mediul, nu poate gândi eroi potriviți. Ce se alege în aceste romane din realismul de frescă al scriitorului? Sau poate că noțiunea însăși se cade rediscutată în cazul lui? Literatura lui cu subiect orășenesc dovedește un sentiment, parțial inconștient, al precarității acestei vieți. Orașul i se pare probabil un epifenomen, fără tradiția și profunzimea satului. Orașul n-are lege: poate face obiectul descrierii jurnalistice, ca în *Gorila*, dar nu al romanului care este, la Rebreanu, izbutit mai ales ca variantă a epopeii. De la sub-istoria din *Ion* nu se poate trece direct la politicul din *Gorila*. Disprețul inconștient al romancierului, care are în sânge poezia ruralității elementare și sempiternă, față de instituțiile superficiale ale orașului, îl împiedică să scrie bune romane citadine.

Titlul de realist, în sensul strâmt, care i s-a acordat de la început lui Rebreanu, trebuie privit deci cu circumspecție și legat oricum de maniera lui obiectivă de a zugrăvi lumea mai mult decât de viziunea profundă. El are, în *Ion*, care e singura lui capodoperă, mai degrabă viziunea unui *naturalist*, dacă acceptăm definiția lui Alberes: "S-ar cuveni poate să numim *naturalism* acea imensă și crudă viziune ro-manescă universal caracteristică pentru a doua jumătate a secolului XIX: amplexarea tabloului, suflul aproape epic al unei istorii ce rămâne pur umană și sociologică și mai ales simțul ascuțit biologic, al individului strivit de societate sau zdrobit de istorie, care radiază un stoicism și o milă latentă... în această inspirație și în această forță se reunesc toate marile romane ale unei jumătăți de secol: precedați de George Sand, George Eliot, Charlotte Bronte, de unele aspecte din Hugo, Flaubert, Maupassant, iată-i pe Zola, Verga, Th. Hardy, Selma Lagerlof, Tolstoi (care a fost totuși, în principiu, antinaturalist), apoi continuatorii lor, Martin du Gard, Martin Andersen Nexø, Sigrid Undset. Destinul uman e în întregime reintegrat social și istoric, drama colectivă și drama individuală se echilibrează perfect iar autorul prezintă această dramă ca pe o tragedie epică..."

Trecând pe lista eseistului francez numele lui Rebreanu, să adaug că, astfel înțeles, naturalismul nu e altceva decât un realism deturnat de la atitudinea și de la scopurile sale inițiale. Romanul realist cores-

150

punea la origine unei epoci, prima jumătate a secolului XIX, de relativ optimism social, în care romancierul, ca și burghezul în plină ascensiune, este un spirit energic, întreprinzător și neobosit.' Balzac este el însuși un Rastignac și un Vautrin, un Birotteau și un Hulot. Autorul și eroii săi au stofa unor cuceritori, care-și trăiesc soarta, încercând s-o stăpânească. Vitalitatea acestui tip este extraordinară. O regăsim la Păturică, la Scatiu și la Mara. O generație sau două mai târziu, entuziasmul

clasei epuizându-se deopotrivă cu forța ei, burghezia începe să-și producă eroii dezabuzăți, sceptici și fără tonus vital. Marea epocă a scepticismului coincide cu aceea a naturalismului și a miturilor sale, dintre care cel mai durabil s-a dovedit a fi acela al eredității. Marcați de la început de o ereditare nefastă, eroii naturaliști sunt, într-un fel, trăiți de propriul destin. Cuceritorului îi ia locul victima. Orfanului orgolios, ca Manoil, degeneratul, ca Faranga. Spre deosebire de Rastignac, Jude al lui Hardy va rămâne toată viața un obscur. Ambiția, dacă nu s-a atrofiat, nu mai reușește să propulseze pe nimeni. Definiția romanului, ca istorisire a unui eșec, nu corespunde niciodată mai bine adevărului ca în această epocă ce se încheie puțin după primul război mondial, la noi, ca și în Occident. Toate romanele lui Rebreanu relatează eșecuri, s.

Ion e desigur cea mai semnificativă. Aproape nu este personaj în acest roman care să nu devină p victimă". *Kn*, unul din cele mai zguduitoare din tot romanul nostru, se mișcă de la început până la sfârșit într-un cerc vicios. Lamentația ei repetată invocă un noroc inexistent: "Norocul meu, norocul meu!" Singura ei vină este de a fi tras, la naștere, lozul nefericit. Romanul naturalist își datorează măreția cultivării acestor oameni fără nici o șansă și a acestor destine fără salvare. Șansa, Balzac n-o refuza nici celui mai neînsemnat dintre eroii săi, căci societatea, istoria, universul întreg păreau marcate de șansă. O dată cu scepticismul de după revoluțiile de la mijlocul secolului, romanul mizează totul pe cartea opusă: neșansa. (De câte ori, dincolo de pitorescul frescei sau de descriptivismul social, romanul naturalist atinge coarda majoră a lipsei de șansă, el se ridică la o demnitate a tragicului pe care n-a reușit să o atingă nici un romancier înainte. Și, rareori, după: există oare la noi romane mai întunecat-tragice decât *Ion*? Există ceva similar episodului în care Vasile Băciu o schingiuește în bătai!? • L.V.W»

151

pe Ana? Jupuirea lui Mahavira din *Adam și Eva*, cu aspectul ei de studiu savant, este infinit mai suportabilă decât cea mai nevinovată discuție dintre protagoniștii din *Ion*, cum ar fi bunăoară aceea în care Ana vine la Ion acasă, tremurând de groază și sperând să-l îmblânzească după ce a batjocorit-o, în vreme ce flăcăul taie nepăsător ceapa cu briceagul, îl șterge apoi de cioareci "cu mare băgare de seama" și se uită la femeie "cântărindu-i burta cu o privire triumfătoare". Puține atrocități din *Răscoala* sunt mai zguduitoare decât sinuciderea Anei într-o scenă în care fiecare detaliu este parcă filmat cu încetinitorul ("încet, tacticos, își scoase năframa și o puse pe parul ce despărțea pe Joiana de Dumana") iar moartea nu găsește răsunet nici măcar în simțirea animalelor din grajd, indiferente ca însăși natura:

"Joiana, nemaisimțind nici o mișcare, întoarse capul și se uită nedumerită. Dădu din coadă și atinse cu moțul de păr poalele Anei. Și fiindcă Ana rămase țepănă, Joiana își înfundă limba verzuie, apăsât, întâi într-o nară, apoi în cealaltă, și porni să rumege domol, plictisită..."

„În *alt* Rebreanu decât în *Ion* găsim în *Pădurea spânzuraților* fiecare din aceste rofnane este un cap de serie în romanul nostru. În această lumină deosebiriile dintre ele devin esențiale. Le voi analiza, pornind de la întâile pagini ale *Pădurii spânzuraților*, transcrise cu câteva omisiuni neimportante:

"Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spânzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu ștreangul spre câmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii. Supravegheați de un caporal scund și negricios, și ajutați de un țăran cu fața păroasă și roșie, doi soldați bătrâni săpau groapa, scui-pându-și des în palme și hâcâind a osteneală după fiecare lovitură de târnăcop. Din rana pământului groparii svârleau lut galben, lipicios..."

Caporalul își răsucea mustața și se uita mereu împrejur, cercetător și cu dispreț. Priveliștea îl supăra, deși căuta să nu-și dea pe față nemulțumirea, în *dreapta* era cimitirul militar, înconjurat cu sârmă ghimpată, cu mormintele așezate ca la paradă, cu crucile albe, proaspete, uniforme. În *stânga*, la câțiva pași, începea cimitirul satului, îngrădit cu spini, cu cruci rupte, putrezite, rare, fără poartă, ca și cum de multă

152
vreme nici un mort n-ar mai fi intrat acolo și nici n-ar mai vrea să intre nimeni... SatuLZirin, cartierul diviziei de infanterie, se ascundea sub o pânză de fum și pâclă din care de-abia scoteau capetele sfioase și răsfirate, vârfuri de pomi desfrunzite, câteva coperișe țuguiate de paie și turnul bisericii, spintecat de un obuz. Spre miază-noapte se vedeau ruinele gării și linia ferată ce închidea zarea ca Un dig fără început și fără sfârșit. Șoseaua, însemnată cu o dungă dreaptă pe câmpul mohorât, venea din apus, trecea prin sat și se ducea tocmai pe front.

- Urâtă țară aveți, muscale! zise deodată caporalul, întorcându-se spre gropari și uitându-se cu necaz la țăranul care se oprise să răsufle....

Apoi tăcu brusc. Privirea lui se oprise asupra spânzurătoarei al cărui braț parcă amenința pe oamenii din groapă. Și în aceeași clipă ștreangul prinse a se legăna ușor... Caporalul simți un fior rece și întoarse repede capul. Atunci însă văzu crucile albe, în linii drepte, din cimitirul militar și, buimăcit, făcu stânga împrejur dând iarăși cu ochii de morminte în cimitirul satului... Fu cuprins de o frică sugrumătoare ca în fața unor stafii.... își veni în fire de-abia când auzi pași. Tresări și întorcându-se la gropari, le zise cu glasul încă răgușit de neliniște:

- Dați zor, băieți, că vine domn ofițer... De-acuma trebuie să sosească și convoiul... Of, baremi de-am scăpa mai repede! Degeaba, asta nu-i treabă de militar!

Ofițerul se apropia șovăitor. Vântul îi flutura pulpanele mantalei, împingându-l parcă spre o țintă nedorită. Era mijlociu, ca statură, și avea puțină barbă care-i dădea o înfățișare de milițian sedentar, deși altfel nu părea de mai mult de treizeci și cinci de ani. De sub casca de fier lătăreață, fața lui rotundă și bălaie apărea chinuită din cauza ochilor cafenii, mari și ieșiți din orbite care priveau înfrigurați stâlpul spânzurătorii, fără a clipi, cu un nesațiu bolnăvicios. Gura, cu buzele cărnoase, era strânsă într-un spasm dureros, tremurător. Mâinile îi atârnavu țepene, aproape uitate.

Caporalul îl primi cu un salut milităresc, bătăhdu-și zgomots călcăiele bocancilor. Ofițerul se opri la câțiva pași, răspunse dând din cap ușor. și mereu cu privirea la ștreang întrebă:

- La ce oră e hotărâtă execuția?

153

- La patru a fost, trăiți, domnule căpitan - răspunse caporalul atât de tare că ofițerul întoarse repede ochii spre dânsul. Dar văd că e opt și încă n-au sosit...

- Da... Da - murmură căpitanul coborând privirea asupra groparilor care săpau tăcuți, cu capetele în pământ. Apoi întrebă iar, mai sigur: Și cine va fi spânzurat? ^v

- Noi nu putem ști, domnule căpitan - zise caporalul cam încurcat. Se aude c-ar fi un domn ofițer, dar nu putem ști bine...

- Și pentru ce fel de vină? stăruie ofițerul privindu-l cercetător, aproape mânios. [']

Caporalul se zăpăci de tot și răspunse șovăind, cu un zâmbet de milă amară:

- De, domnule căpitan... noi de unde să știm? în război viața o-mului e ca floarea, se scutură te miri de ce... Păca' tele-s multe de la Dumnezeu și oamenii nu iartă...

Căpitanul se uită lung la dânsul, mirat parcă de vorbele lui, și nu mai întrebă nimic. Ridicând însă ochii și văzând iar spânzurătoarea se retrase câțiva pași ca în fața unui vrăjmaș amenințător. În aceeași clipă, pe cărarea dinspre sat, răsună un glas aspru și poruncitor:

-Caporal!... Gata, caporal?

- Gata, domnule locotenent! strigă caporalul, întorcându-se cu mâna la cozoroc.

Locotenentul, în ulancă strânsă pe corp și cu guler de blană sură, venea foarte grăbit, aproape alergând și vorbind mereu:

- Gata tot, caporal? Convoiul a pornit adineaori și în câteva minute va fi aici... Dar plutonierul unde-i? De ce n-a venit înainte?... Dacă eu, care n-am nici o însărcinare directă, m-am putut osteni...

Tăcu brusc văzând pe căpitanul străin și necunoscut care-l privea neliniștit. Locotenentul salută și înainta până la marginea groapei, izbucnind apoi foarte nervos și cu vocea zgârietoare:

- Scăunelul, caporal! Unde-i?... Ce te uiți ca un nerod?... Pe ce vrei tu să se urce condamnatul?... Ce oameni! Atâta nepăsare n-am mai văzut... Din pământ să-mi scoți un scăunel, ai înțeles? Și în două minute să fii înapoi!... Aide, mișcă, ce mai căști gura!

Caporalul porni fuga spre sat, în vreme ce locotenentul, aruncând o privire căpitanului care stătea deoparte, urmă mai potolit: 154

- Cu astfel de oameni nu batem noi Europa... Unde nu-i conștiința datoriei...

Vorbind, trecu pe lângă stâlpul de brad, chiar sub ștreangul nemışcat. Examina groapa mormăind ceva, nemulțumit, și pe urmă ridicând ochii apucă cu amândouă mâinile funia ce-i atârna deasupra capului, parcă ar fi vrut s-o încerce dacă-i destul de solidă. Întâlni însă privirea speriată a căpitanului, dădu drumul ștreangului, rușinat și umilit. Mai stătu acolo, câteva clipe, nehotărât, apoi deodată merse drept în fața străinului, prezentându-se:

- Locotenent Apostol Bologa...

- Klapka - îl întrerupse căpitanul, cu mâna întinsă. Otto Klapka... Adineaori am sosit, și tocmai de pe frontul italian... în gară am aflat că aveți o execuție și nici nu-mi dau bine seama cum, iată că am nimerit aici..."

Nu încapă îndoială că paragraful inițial din acest pasaj este un fel de punere în temă și exprimă nemijlocit pe narator. El este acela care înfățișează cerul cenușiu, ca un clopot de sticlă, spânzurătoarea sfidătoare, pe caporalul "scund și negricios" care-și supraveghează oamenii la lucru. Dar, de la alineatul al doilea înainte, perspectiva se schimbă. Acest lucru nu se întâmplă în *Ion* unde ea rămâne, de la un capăt la altul, auctorială. Aici, ceea ce urmează după "caporalul... se uită mereu împrejur" este văzut aproape numai de către personaje, *à tour de rôle*. Un indiciu ni-l oferă autorul însuși când spune, despre cele două cimitire, că se află unul "în dreapta" iar altul "în stânga, la câțiva pași". Dreapta și stânga sunt noțiuni relative la un privitor, și acesta este la început caporalul. Peisajul apare în continuare sumbru, apăsător, pregătind oarecum exclamația acestuia: "urâtă țară...!" Elementele descrierii nu depășesc în general nivelul de expresie al personajului, cu tot caracterul lor îngrijit literar (vârfulurile pomilor "scoteau capetele sfoase și răsfirate"; șoseaua "însemnată cu o dungă dreaptă"). După ce (într-un pasaj pe care l-am omis) caporalul dădăcește pe soldați, plictisiți ca și el de a se fi transformat în gropari, el dă deodată cu ochii de spânzurătoare. Cititorul are ocazia acum să vadă el însuși, altfel decât în primele rânduri unde, în perspectiva naratorului, îi apăruse în termeni generali și, așa zice, simbolici: și anume în lumina în care i-ar apărea unui om simplu, cu frica lui Dumnezeu și pe deasupra

155

superstițios. Tocmai acum vântul mișcă ștreangul și pe caporal îl cuprinde "o frică sugrumătoare". Își vine în fire doar când se pomenește lângă el cu un ofițer necunoscut. E un căpitan, al cărui nume nu ne este comunicat. Spre deosebire de *Ion*, unde numele de oameni și de locuri nu erau despărțite niciodată de purtătorii lor, aici procedeul constă în a nara ceea ce personajele înseși văd sau simt. Ofițerul care se apropie fiind necunoscut privitorului de moment, caporalul, el rămâne necunoscut și cititorului. Desigur, Rebreanu nu aplică consecvent această regulă. Unele detalii din ținuta celui ce intră acum în scenă scapă evident judecății caporalului, fiind introduse în prezentare de naratorul însuși în scopul de a anticipa o anumită evoluție: ofițerul se apropie "șovăitor", împins de la spate de rafalele de vânt, ca spre "o țintă nedorită". Aceste detalii se vor justifica ceva mai încolo când personajul însuși va declara lui Bologa că, aflând de execuție, s-a pomenit la locul ei fără să-și dea seama. Ochii "înfrigați" ca de "un nesățiu bolnăvicios" al căpitanului și întreaga lui comportare anunță în el, conform viziunii teleologice a romanului doric, construit în vederea unei soluții finale, un personaj dilematic și indecis. Dând ochii cu spânzurătoarea, are o reacție defensivă, speriată: "se retrase câțiva pași ca în fața unui dușman amenințător". Toate acestea, ca și discuția pe care o are cu caporalul, par a "ascunde" ceva: de fapt, ne pregătesc în vederea conflictului. În același moment, își face apariția un al treilea personaj, care e văzut, la rândul lui, de căpitan. Este un tânăr locotenent care vine "foarte grăbit, aproape alergând și vorbind mereu". Atitudinea exprimă hotărâre și interes pentru ce se întâmplă; ea contrastează vădit cu a căpitanului. Excesul de zel al locotenentului nu se mărginește la constatări de felul: "Ce oameni! Atâta nepăsare n-am mai văzut" sau "Cu astfel de oameni nu batem noi Europa", dar îl determină să trimită pe caporal în sat după scăunelul lipsă și, ah, să încerce cu mâna lui rezistența ștreangului. Semnificația cuvintelor și gesturilor lui e decis situată în funcție de privitor și, de exemplu, deși nu încapă nici o îndoială în privința motivului care-l face să tragă de ștreang, ni se spune că locotenentul apucă funia de "*parcăm* fi vrut să o încerce dacă-i destul de solidă". Acest *parcă* indică o incertitudine pe care n-o putem pune pe seama unui narator omniscient. Sub privirea "speriată" a căpitanului, noul sosit dă drumul ștreangului "rușinat și 156

umilit", și apoi se îndreaptă "nehotărât" spre martorul entuziasmului său penibil, ca să se prezinte. Asistăm la muiera acestui entuziasm datorită felului cum e apreciat, și nu de către narator, ci de către un personaj identificabil. Naratorul nu intervine direct, nici ca să califice comportamentul lui Bologa, nici ca să explice modificarea lui: totul se petrece sub presiunea unei priviri în care gesturile se oglindesc critic, fiind mărite ca de o luptă. Noutatea tehnică pe care am semnalat-o, în raport cu *Ion*, constă într-o anumită interiorizare a naratorului. În *Ion*, obiectivitatea ținea de o perfectă exterioritate (sau, de ce nu, extrateritorialitate) a naratorului; aici, din contra, impresia de obiectiv (căci o avem într-o măsură cel puțin egală) ține de felul cum orizonturile subiective ale personajelor se intersectează, producând viziunea fără ajutorul autorului. E un alt tip de obiectivitate, obținut nu prin hipertrofia perspectivei auctoriale, capabilă a se face insesizabilă prin maximă extindere, ca în *Ion*, ci, dimpotrivă, prin reducerea ei până aproape de zero și înlocuirea cu ceea ce personajele înseși pot vedea și înțelege în limitele câmpului lor de observație. Această efasare a povestitorului permite uneori să existe, despre aceeași realitate, mai multe puncte de

vedere Spâazurji- ioarea apare de patru ori și de fiecare dată mediată de o alta viziune: aceea simbolică a naratorului; superstițioasă, a micului caporal; alarmantă, încărcată de amintiri, a căpitanului Klapka; Jn fine, neutră, funcțională, a lui Bologa. Cea dintâi perspectivă este matricială, în raport cu celelalte, reunite în ea. în *Ion* orizontul auctorial era nede-compozabil. Aici el se lasă desfăcut în părți, dar continuă a funcționa ca un factor de coerență. Abia în romanele psihologice din deceniul următor, când va triumfa viziunea ionică, multiplicitatea subiectivă va deveni refractară oricărei totalizări. Deocamdată, liberalismul autorului nu merge dincolo de afirmarea unor viziuni psihologic-diferențiale asupra evenimentelor, ce sunt însă mereu controlate și integrate unei viziuni supraindividuale. Stilistic, elementul frapant îl constituie nu- mărul mare de verbe și de substantive; care: desenaigază privirea: toate personajele *se uită, privesc, întorc ochii*, "privirea" este aici o metaforă pentru perspectiva relativizantă de care am vorbit. în *Ion*, pentru ca un lucru (un personaj, un loc) să existe, era de ajuns să lieTiumit; în *Pădurea spânzuraților*, el trebuie să fie *văzut*. Nu există în *Ion* decât o

157

flă

singuraysijj

sîuni câte apariții. Ca într-un sistem de oglinzi, lucrurile se reflectă TInele in altele. înainte de a și ceva despre Klapka, îi vedem (împreună cu caporalul) ochii înfrigurați; înainte de a ne orienta la fața locului, caporalul e cel ce se uită cercetător și plin de dispreț; înainte de a ști cine e și cum îl cheamă, îl' vedem pe Bologa din perspectiva lui Klapka. în *Ion*, între narator și lumea narațiunii nu existau intermediari; în *Pădurea spânzuraților*, există nenumărați intermediari, *ambasadori* acreditați de autor la curtea personajelor sale, cum i-a numit Dana Dumitriu, cu un termen al lui Henry James, într-un magistral eseu (*Ambasadorii sau despre realismul psihologic*).

Să urmărim mai departe reacțiile lui Bologa, care se situează, începând cu finalul pasajului citat, în centrul romanului. în nepăsarea, de executant orb, a lui Bologa, intervine, chiar în cuprinsul pasajului, un moment de trezire, când eTîncepe să *vadă*: și anume acela în care, sub privirea lui Klapka, se sinîțeTruslTruşmat și umilit". Motivul ochilor joacă un mare rol și în continuare. Câteva pagini mai d"eparte, ascultând vocea pretorului care citește sentința. "Apostol Bologa se făcuse roșu de luare aminte și privirea i se lipise de fața condamnatului". Pasajul urmează așa: "O mirare neînțeleasă îi clocotea în creieri căci în vreme ce pretorul înșira crimele și hârtia îi tremura între degete, obrazii sublocotenentului de sub ștreang se umplură de viață, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mândră, învăpăiată, care parcă pătrundea până în lumea cealaltă... Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl înfricoșă și îl întărătă. Mai pe urmă însă simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă. încercă sa întoarne capul și să se uite aiurea, dar ochii omului osândit parcă îl fascinaseră cu privirea lor disprețuitoare de moarte și înfrumusețată de o dragoste uriașă." Plecând spre casă, împreună cu Klapka, Bologa e într-o stare de neliniște ce-i dă fiori. Nerezistând unei ispite ciudate, mai întoarce o dată privirea spre spânzu-rătoarea redevenită "nepăsătoare", sfidătoare, ca la începutul romanului, "întunericul zugruma satul..." Pasajul este evident "bologizat", mediat de starea sufletească a locotenentului care, începem să ne dăm seama, a suferit un șoc neașteptat. Ajungând acasă, se întinde pe pat și închide ochii, sperând să se poată odihni. "Dar îndată gândurile se 158

năpustiră asupra lui, din toate ascunzișurile creierului, ca niște păsări hrăpărețe." Paragraful al doilea, din primul capitol, cel mai lung din roman, este consacrat acestor gânduri. înainte de a le examina, să recapitulăm câteva fapte: ca membru al Curții Marțiale, Bologa a votat fără ezitare pentru condamnarea lui Svoboda; a luat parte la execuție, amestecându-se în detaliile tehnice, deși nu-i încumba nici o răspundere directă pentru buna ei desfășurare; a avut o scurtă convorbire cu Klapka, aflat pe o poziție opusă în ce privește legitimitatea judecării și executării lui Svoboda("O, Doamne... dovezile... când e vorba de o viață de om..."); n-a putut scăpa de privirea condamnatului, care l-a urmărit mult timp până la obsesie. Iată-l, acum, singur cu sine, năpădit de gânduri.

Motivul acestor gânduri chinuitoare e departe de a fi unul accidental sau derizoriu: Bologa a fost martorul, implicat profund, al executării unui om. Este un prim aspect important. Se poate spune că autorul a ales deliberat un eveniment capital spre a-f utiliza ca declanșator "ăl procesului de coniiintjkcăci ceea ce urmează este evident un astfel de proces, sub forma, deocamdată, a unei retrospective: Bologa își trece în revistă viața. Aici ne atrage atenția un al doilea aspect: retrospectiva urmează în linie dreaptă cronologia evenimentelor biografice. Acest fel sistematic de a proceda îl

cunoaștem din *Ion*, cu deosebirea că acolo retrospectivile erau introduse doar din rațiuni de subiect și aproape deloc exploatare ca evenimente de conștiință. În capitolul al treilea, pregătind probozirea lui Ion de către preot, naratorul se simte obligat să-l prezinte pe acesta din urmă: "Belciug rămăsese văduv din primul an al preoției..." și așa mai departe. Ca să înțelegem pofta cu care Ion privește la anumite ogoare, în capitolul al doilea, când merge la coasă, naratorul ne face istoria familiei Glanetașu și a zestrei Zenobiei, a livezii de douăsprezece care, ciopârțită cu timpul de lenea și bețiile bărbatului, în *Pădurea spânzuraților*, "biografia" lui Bologa apare ca un eveniment de conștiință, provocat de o traumă gravă. Este însă ea cu adevărat prezentată într-o altă manieră, adică *psihologizată*? Decurge cam în felul celor din *Ion* sau *Răscoala*: "Apostol s-a născut tocmai în zilele când tatăl său aștepta la Cluj condamnarea. Până să se întoarcă Bologa din temniță, copilul a deschis ochii asupra lumii, îmbrățișat de o dragoste maternă idolatră etc." Nu poate fi vorba aici de psihologism,

159

câtă vreme nu personajul însuși își desfășoară mental propriul trecut, cum ne-am fi așteptat, și cum se va întâmpla în romanul ionic, ci, autorul, și încă într-o ordine cronologică. În locul unei memorări, din unghiul subiectiv al lui Bologa, avem o reconstituire "obiectivă". Ceea ce ni se poate părea curios este că autorul regăsește această perspectivă unică și nediferențiată tocmai când zugrăvește interioritatea personajului, după ce a știut să exploateze varietatea psihologică a unghiurilor de vedere când a zugrăvit împrejurări exterioare. În realitate, în *Pădurea spânzuraților* este un amestec de procedee vechi și noi. Retrospectiva se încheie cu aceste fraze: "Pe urmă a fost la Curtea Marțială care a judecat pe Svoboda... Pe urmă a venit spânzurătoarea și ochii condamnatului... și doina ordonanței, sub fereastră, care nu mai încetează deloc, ca o muștrare". Singurele elemente "psihologice" din aceste fraze sunt punctele de suspensie, care indică un anumit ritm, special, al gândirii; ca și, poate, prezentul ultimului verb, menit a actualiza lunga retrospectivă, legând-o de clipa de față a narațiunii. Ele sunt curmate de cuvintele ordonanței: "- Dom' locotenent, e târziu, vremea cinei... Apostol Bologa deschide ochii, zăpăcit". Aici remarcăm o inconsecvență. Modul înlănțuirii amintirilor, rezumativ și nepsihologic, nu permite interpretarea lor ca un vis sau ca un coșmar. Naratorul însuși le-a relatat detașat, pe un ton de informare. Iată însă că acum personajul se comportă ca și cum ar fi fost trezit din somn: "- Ce-i Petre? Am dormit? Întrebă locotenentul, sărind în picioare și uitându-se repede la ceasul brățară". Acesta e chiar punctul de întretăiere a celor două maniere: una veche, constând în povestirea la persoana a treia, ordonat și cronologic, de către un narator din afară, a amintirilor; și alta modernă, care urmărește să creeze impresia că ele au fost situate în perspectiva personajului însuși, deci psihologizate. Indecizia lui Re-breanu arată că romanul nostru nu asimilase noua tehnică. Și în *Ciuleandra* întâlnim ambele procedee: de pildă, în scena în care bătrânul Faranga, imediat după crimă, se plimbă agitat prin cameră, și naratorul găsește nimerit să relateze obiectiv biografia familiei; în schimb, într-un alt capitol, aflat la sanatoriu, Puiu Faranga privește pe fereastră, absent, la ninsoarea de afară și se vede deodată (în imaginație) într-o altă cameră, de hotel, cu o femeie pe genunchi. În aceasta din urmă, sunt de fapt două inovații: declanșatorul e o împr-l60

L

jurare banală, obișnuită: ninsoarea; iar conținutul conștiinței e surprins într-un punct întâmplător, ce nu se leagă cu nimic din anterioritatea sau din posterioritatea imediată. Metoda, teoretizată de Proust și de Camil Petrescu, va fi utilizată întâi la noi de Hortensia Papadat-Ben-gescu. Deocamdată, la Rebreanu, elementele caracteristice ale romanului psihologic sunt: pe de o parte, un limbaj al sondajului deopotrivă prea general și prea decis (fiindcă nu reflectă totdeauna o subiectivitate implicată), aparținând perspectivei detașate a unui narator impersonal; pe de alta, o conștiință ce se află mai curând într-un regim special decât într-unui normal.

Nu e greu de descoperit, pe de altă parte, un stil liric și metaforic al "analizei" psihologice în *Pădurea spânzuraților* ca. și în *Ciuleandra*: "îl însuflețea o poftă mare să îmbrățișeze lumea întreagă" sau "liniștea și misterele cerului și pământului se întâlneau și fâlțâiau în inima lui și-i picurau rouă bucuriei eterne" sau, în fine: "milioane de gânduri îi plouau în minte și se ciocneau în zgomote surde". Recunoaștem aici de îndată un limbaj preocupat să sugereze aspectul revelatoriu al faptelor de conștiință. Numai că acest stil al revelației este eludant, ca și cum, în loc să umple sufletul, revelația l-ar goli de toate mărunțișurile ce-i formează în definitiv conținutul. E o conștiință epurată, redusă la

cea ce scriitorul consideră esențial și simbolic; împrejurare care explică metaforismul analizei. Însă, chiar dacă Rebreanu acordă atenție numai unor astfel de momente cruciale, cum vom vedea mai încolo, faptul că el menține perspectiva din unghiul unui narator exterior, o face în același timp nefiresc de precisă și de literară. După ce a strâns-o de gât pe Mădălina, Puiu Faranga își vede chipul în oglindă: "un tânăr cu părul negru, puțin vâlvoi, cu figura rasă, fină, ovală și răvășită, cu ochii rătăciți, îmbrăcat în frac, dar cu manșetele ieșite din mâneci, cu plastronul frământat și o aripă a gulerului ridicată până la ureche, ca la eroii aristocratici îri filmele americane, după o încăierare de box cu rivalul burghez..." E totul prea minuțios ca să fie plauzibil din unghiul proaspătului asasin netrezit bine din coșmar: "Se uită împrejur năucit. Făcea sforțări să se orienteze. Razele becurilor, gălbui și filtrate, îl dureau, *ca și când ar fi intrat repede, după un întuneric mare, într-o lumină orbitoare*. Toate lucrurile i se înfățișau cu reliefuri neobișnuite. Lângă sofa, blana de urs alb se zbârlise, iar capul cu *ochii*

161

morți, de sticlă, îl priveau căscând gura către el, amenințător. În cămin, două buturuge mocneau cu flăcări galbene, ce se răsuceau și se întindeau mânioase, *ca niște limbi de balaur*. Intre cele două ferestre dinspre stradă, consola, cu oglinda până-n tavan, încărcată cu pufuri, borcane, sticlucțe și alte obiecte, din arsenalul de întreținere a frumuseții feminine, *părea să fie o fință vie încremenită de rușine*". Comparațiile pe care le-am subliniat sunt de o precizie literară remarcabilă: evident, cel ce recurge la ele nu poate fi decât naratorul, deși, în prima frază, ni se indică în personaj pe cel care privește în jur și descoperă, tulbure, totul. Amestecul de planuri conduce la un amestec de expresivități, în fond incompatibile, și care creează impresia de falsitate. Nu e doar improbabil ca, năucit, abia ieșit din coșmar, Puiu Faranga să-și reprezinte atât de limpede lucrurile și înțelesurile lor, dar e cu siguranță imposibil ca el să vadă ochii "morți" ai Mădălinei înainte de a ști că a omorât-o: căci abia în momentul următor, strigând-o, are bănuiala crimei: "Avu simultan toate certitudinile: că trăiește și că e moartă, că a ucis-o și că n-a ucis-o, că nu s-a întâmplat nimic și că s-a sfârșit tot". Acest limbaj e incapabil de subiectivizarea percepției. Interiorizând viziunea asupra lumii obiective, în *Pădurea spânzuraților* ca și în *Ciuleandra*, Rebreanu nu o poate interioriza și pe aceea asupra conștiinței psihologice.

La fel de caracteristică pentru el rămâne și considerarea acestei psihologii numai în momente de maximă gravitate. Personajul e confruntat cu un eveniment-revelație care-i provoacă un acut proces sufletesc (ca, lui Bologa, execuția cehului), constând de obicei în retrăirea mentală a trecutului: "Se pomeni deodată cu o întrebare înfricoșătoare... întrebarea îi aprinse în suflet o flăcără albă în jurul căreia se înșiruiră gândurile vieții lui". Există o anumită bruschețe a revelației, care țâșnește, explodează, irumpe în conștiință ("în sfârșit, brusc, fără nici o trecere, apărui iarăși gândul roșu..." sau: "li trecu prin creieri fulgerător..." sau: "gândul acesta îi țâșni în ochi ca o strălucire de ură"). O dată produsă și alimentată metodic de desfășurarea procesului interior, revelația întrerupe o anumită rutină a gândurilor și a gesturilor ca să instaureze o epocă de criză. Căci evenimentul provocator nu e doar capital în existența personajului, ci și crucial: personajul va fi deșirat intim de revelație și va tinde să-și modifice comportamentul: 162

toți eroii vremii, de la Bologa la Radu Comșa, trăiesc aceste revelații. Putem conchide acum că romanul psihologic al epocii dorice este unul al evenimentelor critice și al reflectării lor într-o conștiință pe care o traumatizează: impactul îl constituie totdeauna o revelație; iar consecința e de obicei o modificare radicală a felului de a concepe existența și de a o trăi. Acesta fiind "modelul", el devine relevant numai întrucât e repetat de mai multe ori în cuprinsul romanului: caracterul de repetiție îi asigură în fond buna funcționare. Rezultatul palpabil al repetării îl constituie faptul că aproape toate evenimentele exterioare și interioare sunt guvernate de un fel de lege a crizei. Se petrece un lucru similar cu necesitatea constrângătoare, expresie a teleologiei, din *Ion*. *Pădurea spânzuraților* reduce și el viața personajelor la o suită de indicații pentru criza sufletească pe care urmează s-o trăiască, devine și el o simptomatologie, în care nu mai rămâne loc pentru întâmplător sau ne semnificativ. Este romanul unei stări de urgență interioară.

În *Pădurea spânzuraților*, Bologa se află permanent în stare de urgență sufletească. Nimic nu e lăsat la voia întâmplării în episodul inițial; după cum ordonata lui rememorare, de după executarea lui Svoboda, ne înfățișează cea mai semnificativă selecție cu putință dintr-o biografie menită, în fond, *exclusiv* să justifice evoluția ulterioară a personajului. Crescut în spirit religios de o mamă bigotă și

într-unui de respect față de valorile naționale, de un tată ce fusese întemnițat ca memorandist, Bologna își pierde subit credința la moartea tatălui și, într-o scurtă perioadă petrecută ca student la Budapesta, își făurește o concepție de viață nouă bazată pe ideea datoriei față de stat ("Dați-mi un stat mai bun și mă închin. Altfel însă vom cădea în anarhie, domnule Domșa! în viață trebuie să contăm pe realități, nu pe dorinți!"). Acest, cum să zic, bun-simț realist nu-l împiedică să plece pe front doar spre a face plăcere logodnicei lui, o găsculiță excitată de uniforme și de slogane eroice. întreaga lui existență constă în acte nu tocmai gândite, care-l aruncă în mari încurcături, și din care iese cu prețul altor pripeli. Personajul însuși numește aceste noduri ale biografiei sale schimbări ale concepției de viață, el fiind un maniac al concepției de viață, un ins care nu poate trăi fără a avea una. Iese dîh-tr-o criză spre a intra în alta: regimul lui sufletește e unul excepțional. La Rebreanu acest fel de erou e determinat de modelul analizei pe care

163

I-am relevat. I se întâmplă mereu ca "uitându-se în urmă" să constate "că toată viața i-a fost goală..." După fiecare criză, iese "primenit". Nu-și dă totdeauna seama de la început ce se întâmplă cu el. Revenit la popotă, după execuția cehului: "avea impresia că se află pe marginea unei prăpăstii și nu cutează să se uite în adâncimea care totuși îl ispitește din ce în ce mai stăruitor". în aceeași dimineață, condamnând pe Svoboda, nu avusese nici o tresărire. Acum e sensibil și susceptibil la orice se referă la cel executat. A avut revelația greșelii: și ea își dă roadele foarte curând. Bologna se pomenește (literalmente: acesta e termenul) transformat sufletește, își îmbrățișează ordonanța zicându-i "fratele meu" și "se bucura că primenirea sufletească, ori cum îi zicea, îi încălzea inima". în fine: "O poftă de viață vajnică îi clocotea în piept". Dar tocmai acum (dovadă că spațiul dintre evenimentele-revelații e redus la minimum în *Pădurea spânzuraților*), când sentimentul că e român i se reaprinde în suflet, Bologna află că divizia lor va fi transferată pe frontul românesc. E atât de zguduit, încât cere generalului să-i permită mutarea în altă unitate; e refuzat; se gândește să dezerteze, dar, rănit grav, trebuie să amâne. Trecut provizoriu la coloana de muniții, se îndrăgostește de ungueroaica Ilona: *coup de foudre!* Și iubirea e o revelație. Plecat în concediu, acasă, rupe logodna cu Marta, tot ca urmare a unei revelații și a unei scurte crize: "Uite ce simplu și cum nu mi-a venit în minte!", exclamă el când găsește soluția, în cele treizeci de zile ale concediului, își redescoperă credința în Dumnezeu și furiosul, revoltatul Bologna devine peste noapte un iubitor de oameni, ca Cervenco. Urmarea e cunoscută: abia cununat cu Ilona, e convocat ca membru al Curții Marțiale ca să judece pe niște români dezertori. încearcă să fugă, e prins și executat. în toată această parte finală a cărții - simetrică față de început - Bologna trăiește într-o stare de beatitudine bizată. Se observă lesne că structura romanului constă într-o repetare a eveniment-revelație, "criză, soluție. Nu există în *Pădurea spânzuraților* decât acest conflict fără armistițiu.

Toate aceste constatări ne duc la concluzia că, roman al conștiinței; *Pădurea spânzuraților* nu este numai decât și unul psihologic. Interiorizarea viziunii este un element esențial, dar nu singurul hotărâtor; iar caracterul ieșit din comun al evenimentelor de conștiință (Bologna e 164 un suflet patetic și un iluzionat perpetuu, Puiu Faranga un nevrozat, eroina din *Amândoi* e o dementă) prilejuiește de obicei autorului anchetarea unor "cazuri" în care psihologia este doar un pretext pentru o morală. Cel puțin într-o privință a existat acord asupra *Ciuleandrei*: și anume că interesul romanului nu provine din prima lui parte, unde este descrisă încercarea de simulare a nebuniei, ci din a doua, unde personajul înnebunește cu adevărat; dar aici nu e atât un proces psihologic, cât unul moral-spiritual. Notabilă în micul roman e tocmai înfățișarea conștientizării actelor sale de către Faranga, care e la început un "iresponsabil": iar boala lui nu e una a psihicului, ci una a spiritului. Aproape sigur că este forțată apropierea de Meursault pe care am făcut-o. cândva: dar nu rămâne mai puțin adevărat că, la eroul lui Camus ca și la eroul lui Rebreanu, este analizată o maladie a sufletului moral: chiar dacă la Rebreanu, sechelele, vechii literaturi psihologice se întâlnesc pretutindeni, în vreme ce *Străinul* lui Camus nu mai are nimic dintr-un roman psihologic. (Noutatea acestui din urmă roman, spune Claude-, Edmonde Magny în *L'Age du roman américain*, este de a utiliza, spre a traduce o concepție foarte modernă despre om și lume, o subtilă dis-, tonare între descrierea obiectivă de întâmplări și o narațiune la persoana întâi, care, mai ales în tradiția franceză, era socotită introspectivă; "Camus veut nois faire apparaître le neant interieur de son heros, et â, travers lui notre propre neant... Meursault est rhomme depouille de i tous Ies vetements de confection dont la societe habille le vide moral k'de son etre, sa conscience...") Este apoi, cu adevărat psihologică, I problema însăși a *Pădurii*

spânzuraților? Nici chiar întâii comentatori ai ' : romanului, preocupați de latura psihologică, de obsesie, de inconștientul insondabil, nu au scăpat din vedere aspectul moral, începând cu I.N. Iorga, cu modul lui brutal de a rezuma lucrurile ("tragedia ostașului I român sub steag dușman") și sfârșind cu G. Călinescu, care vorbește, e *W.* drept, de "roman psihologic", dar îl consideră "monografia unei incertitudini chinuitoare" de esență morală. În timpul din urmă, deplasa-f rea de accent e vizibilă. Cel mai clar s-a exprimat în această privință ' Al. Protopopescu în *Romanul psihologic românesc*: "Personaj de ma- nevră morală și nu de psihologie hieroglifică, Apostol Bologa intră de I la început în trei laturi ale unei psihologii geometrice, cu precise repere sociale". Acestea ar fi statul, neamul și iubirea. "Cum toate cele trei

165

elemente ale cauzalității exterioare, ele înseși intrate în conflict prin război, sunt de factură socială, gestul esențial al personajului stă în eroismul cu care își pune interiorul sufletească la dispoziția cetățeanului." Adevăratul subconștient al lui Bologa, conchide criticul, e un "sub-conștient-satelit", exterior, simbolizat de Gross, Klapka și Cervenco, personaje ce au rolul de a defini, ca niște "voci" ale eroului, pe Bologa. Aici sunt multe observații profunde, în sensul propriei mele demonstrații, dar și câteva pe care va trebui să le discutăm.

Să convenim deocamdată că, moral și nu psihologic, *Pădurea spânzuraților* studiază stările sufletești în generalitatea lor, ca pe niște "extrase sau concentrate, în loc să le urmărească în concretul lor, reproducându-le durată launtrică. Aceasta fiind și deosebirea dintre Benjamin Constant și Virginia Woolf, adică dintre așa-numitul roman de analiză și romanul realist psihologic, este cu adevărat *Pădurea spânzuraților* un roman de analiză? Paginile propriu vorbind analitice sunt puține în el, ceea ce precumpănește fiind înfățișarea obiectivă a conștiinței din perspectiva și în limbajul naratorului; iar conștiința însăși e mai curând etică și generală decât psihologică. Acest roman al conștiinței este unul al revelațiilor succesive și al momentelor excepționale. Se deosebește atât de analiza pasiunilor (ca exemplificare a "legii" sufletești) din *Adolphe* sau din *Afinități elective*, cât și de analiza mai nouă a unei conștiințe total psihologizate, specifică romanului introspectiv de tip proustian, pe care la noi îl va ilustra, de exemplu, Ibrăileanu în *Adela*. Și nu cunoaște nici tehnicile fluxului interior, unde psihologia este trăită parcă nemijlocit, reflectată în impresii multiple, ca la Virginia Woolf sau Joyce. *Pădurea spânzuraților rămâne*, în sfârșit, legat de observație, și prin caracterul social al motivațiilor: psihologia ilustrează în el tipul uman social, la fel cum, în *Afinități elective*, ea ilustrează legea sufletească universală.

În ce constă în definitiv conflictul din romanul lui Rebreanu? Este, pe scurt, jifela dintre nevoia de opțiune personală și neputința de a rezista unor imperative exterioare conștiinței. În alte cuvinte, majoritatea criticilor au spus același lucru. Cel mai clar, L. Raicu (*Liviu Rebreanu*): drama "rezultă din tensiunea opoziției conștiinței umane față de imperativul *datoriei* exterioare conștiinței". Ceea ce nu s-a remarcat îndeajuns este că *3o.k*ga este un iluzionat aproape permanent, 166

incapabil a discerne între propriile dorințe și dorințele străine. Crizele lui se rigtrpaTăjjpgTrtppririi aștpj jnjWij Copil fiind, crede într-o

zi a avea revelația credinței. "Apoi, tocmai în clipa când se închina, la încheierea rugăciunii, se deschise deodată cerul și, într-o depărtare nesfârșită și totuși atât de aproape ca și cum ar fi fost chiar în sufletul lui, apără o perdea de nurași albi în mijlocul cărora strălucea fața lui Dumnezeu..." în realitate, extazul se dovedește doar urmarea presiunilor exercitate asupra sufletului lui fraged de către bigotismul matern, bine întreținut la rândul său de influența protopopului Grozea. La moartea tatălui, Apostol își pierde credința tot atât de fulgerător cum o dobândise: și nu atât din cauza durerii sau șocului, cât pentru că își dă seama de automatizarea a cărei victimă fusese. Se simte manipulat și se răzvrătește. Acest comportament îl vom regăsi, neschimbat, a-proape de fiecare dată la Bologa. La Budapesta, unde e un timp student, se convinge că datoria față de stat este prima obligație a cetățeanului: "Omul singur nu e cu nimic mai mult decât un vierme - spunea studentul cu o încredere parc'ar fi descoperit piatra filosofală... Numai colectivitatea organizată devine o forță constructivă..." Când se decide să plece pe front, crede că o face din iubire pentru Marta. Se înșală: în fond n-o iubește pe Marta; ceea ce-l mână din spate nu e sentimentul dragostei, ci dorința de a-și verifica concepția datoriei pe care tocmai o dobândise. Esențială este deci confirmarea atitudinii etice, nicidecum sentimentul. Criza următoare survine atunci când Bologa nu găsește mijlocul de a împăca teza datoriei față de statul multinațional, în a cărui armată lupta, cu spiritul național, al românului. Totul e prăbușește prin revelația pe care o dobândește personajul că nici această "concepție de viață"

n-a izvorât dintr-o liberă alegere, ci i-a fost impusă de împrejurări. Ofițerul cu pieptul plin de decorații descoperă că eroismul lui nu răspundea unei convingeri intime, ci că îi fusese inculcat de educația budapestană. Este mereu aceeași incapacitate de a sesiza care sunt adevăratele nevoi ale sufletului ori ale minții sale și a le deosebi de presiunile conjuncturii ori de ale unei datorii ce nu-și află rădăcinile în conștiința proprie, ci în prejudecata colectivă. Problema ar fi pentru Bologa de a trăi autentic: ceea ce se pare că-i este cu desăvârșire interzis. În crizele lui, Bologa are de fiecare dată revelația unui fals profund care i-a fundat existența: se

167

aruncă atunci într-o altă soluție de viață, care i se pare momentan adevărată, dar care se dovedește ulterior la fel de falsă. După ce, întors de pe front, urmărește cu furie pe toți renegații, ca Pălăgieșu, și rupe chiar logodna cu Marta fiindcă o surprinde vorbind ungurește (din nou se înșeală asupra motivului real, care e în fond iubirea lui pentru Ilona), are brusc revelația că numai iubirea de Dumnezeu reprezintă o salvare: "Sufletul are nevoie de merinde veșnică, își zise Apostol... Dar merindea aceasta în zadar o cauți pe afară, în lumea simțurilor. Numai inima poate s-o găsească, fie în vreo tainiță a ei, fie în vreo lume nouă, mai presus de vederea ochilor și de auzul urechilor". În aceste fraze se sintetizează foarte clar atât nevoia simțită de Bologa ca viața să-i fie rânduită de convingeri intime, nu de valori ce i se impun din afară, cât și nesiguranța cu care el continuă a căuta temeiul acestor convingeri mereu în altă parte decât se află de fapt. Redescoperă pe Dumnezeu: dar imensa iubire de oameni care îl cuprinde nu-l ajută să-și rezolve dilemele practice și sfârșește în ștreang. Ceea ce se petrece cu el, în ultimele pagini ale romanului, seamănă cu un acces de somnambulism. Bologa nu mai trăiește cu picioarele pe pământ. Se duce direct în brațele lui Varga, care-l prevenise că-l va deferi Curții Marțiale. Refuză ajutorul lui Klapka. Pare a fi mânat de o pornire sinucigașă, perfect contradictorie cu iubirea pentru Ilona care, afirmă el, îi umple sufletul. Din nou - și acum, fatal - Bologa confundă o voce din afară cu una interioară, se automistifică. Observăm că sunt în definitiv trei imperative care strivesc mereu. În Bologa libertatea de opțiune sau, mai bine, care se înfățișează conștiinței neclare a eroului ca fiind propriile lui convingeri: sentimentul datoriei față de stat, ideea

HmtaIîâIDîmTi7;efi Stilul 'tiarnui și religia alcătuiesc

i Bl

tot mijlocul juainoL-fepresiv. Bologa are orgoliul individualității și caută — în acord cu aceste instanțe supraindividuale, nu pe calea obedienței oarbe, ci pe aceea a conștiinței lucide. Le acceptă convins de fiecare dată că sufletul său i-o cere; descoperă, fără întârziere, că a fost manipulat.

Ca roman al conștiinței morale, *Pădurea spânzuraților* analizează acest conflict, pe care l-am întâlnit, în forme deosebite, și în *Mara* și în *Ion*. În romanul lui Slavici, nu devenise tragic, fiindcă raportul dintre individ și colectivitate se mai afla într-un stadiu neantagonic. În *Ion*, 168

colectivitatea se încarnează în toate acele forțe ostile ce amenință să-l strivească pe eroul central: preotul care-l "probozește", judecătorii care-l condamnă, învățătorul care-i vrea binele dar îl împinge la rău, bogătanii satului, ca Vasile Baci, care-l disprețuiesc. Însă romanul pare a sugera că vina, dacă există una, trebuie căutată în *Ion*, potențial un factor de dezordine socială, mai curând decât în forțele care-l apasă; în acest fel, represiunea este, dacă nu justificată, măcar explicată. Socialul își menține pozitivitatea. Insubordonarea și moartea lui *Ion* par "accidentale".

Viața își continuă drumul. Apele nu ies din matcă. Problemei sociale din *Mara* îi corespundea o retorică similară: naratorul colabora cu personajele sale în același fel în care obștea târgului colabora cu membrii ei. Acordul supraindividualității cu individualitatea, în planul viziunii sociale, se traducea printr-o formulă românească ea însăși neopresivă, prin intermediul căreia autorul îngăduie uneori personajelor să se exprime nemijlocit; sau împrumută el însuși, ironic, punctul lor de vedere. Totul se rezolvă a *l'amiabile*, între *Mara* și copiii ei, între

• Hubăr și Națl, între colectivitate și tinerii provizoriu răzvrățiți. Totul se iartă, căci, eroarea o dată eliminată, supraindividualitatea își păstrează capacitatea integratoare. În *Ion*, acea obiectivitate (sau impersonalitate) absolută, pe care am examinat-o, e o formă de dominație și de oprimare ce nu mai îngăduie contestație. Naratorul nu poate fi con-

, testat, căci e transcendent. El singur stabilește vinovăția și pedeapsa. *Ion* se afla înaintea unui misterios tribunal unde vocea lui nu e ascultată. Interiorizarea viziunii în *Pădurea spânzuraților* trebuie interpretată ca o fisurare a acestei autorități de esență divină. Supraindividualitatea, așa de omogenă în *Ion*, se dovedește relativă și contestabilă. Tribunalul care-l judecă pe Bologa nemaifiind

transcendent, personajul are drept de apel. Și chiar dacă pierde în ultimă instanță, a devenit - limpede că nu el e vinovatul, ci coaliția de forțe care i se opune. În *Ion* supraindividualitatea nu putea fi, măcar, trasă la răspundere; aici ea apare, cum și este de fapt, represivă și vinovată de tragedia individului. Naratorul autocrat se estompează în fața personajelor, fără a dispărea: liberalismul lui e parțial demagogic, fiindcă continuă în fond a ține strâns toate firele. Resimțirea, astăzi, ca artificială, a formulei romanului psihologic din tipul dorci este urmarea acestei jumătăți de

169

măsură: personajelor li se îngăduie să se exprime, însă în limitele celui mai strict control; ele au un punct de vedere asupra realității, care nu e fundamentat încă și de o viață sufletească pe deplin autonoma. Acest ultim pas Rebreanu nu-l va face niciodată. Se retrage din scena înaintea de a-i înțelege necesitatea; actorul clasic și-a epuizat disponibilitățile; pentru noul rol e nevoie de noi actori.

O FEMEIE ÎN ȚARA BARBA ȚILOR

Lenta și întunecata epopă naturalistă a lui Rebreanu rămâne fără ecou imediat în proza noastră. Trebuie să așteptăm să treacă treizeci de ani pentru ca *Desculț* să reînnoade cu adevărat firul. Iar dacă procedeele romanului obiectiv psihologic de felul *Pădurii spânzuraților* fac de îndată carieră (și le întâlnim până azi), romanul însuși nu va mai zugrăvi suflete atât de convulsionate și de mistice ca Bologa. Contrar opiniei curente, influența lui Rebreanu fiind una de prestigiu, de reconfortare a vocației pentru roman, ea nu este, în deceniile care urmează apariției lui *Ion*, și una eficientă la nivelul romanelor ce se publică. Romanul românesc se sprijină pe Rebreanu, dar parcurge un drum deosebit, de care ne putem da seama urmărind opera unui scriitor al epocii în care toată lumea a văzut mai degrabă un povestitor decât un romancier. Este vorba de M. Sadoveanu. Distingem în romanul sadovenian trei momente care sunt, până la un punct, similare cu vârstele romanului național din prima jumătate a acestui secol. Înainte de întâiul război, romanele tânărului Sadoveanu sunt romantice, sentimentale și ideologice, ca ale lui Alexandru Vlahuță, Traian Deme-trescu și ale sămănătoriștilor. Îndată după aceea, Sadoveanu se lasă atras de realismul căruia Ibrăileanu și ulterior G. Călinescu îi vor spune balzacianism, și scrie câteva romane de acest tip pentru care nu are aptitudini, dar între care trebuie să numărăm o capodoperă: *Baltagul*. Toată proza noastră din deceniul al treilea și o bună parte din aceea a deceniului următor va merge pe linia acestui realism (care e funciar altceva decât naturalismul rebrenian), teoretizat în 1933 de G. Călines-

171

cu împotriva lui Proust. Nu are rost să dreserez inventare: de la *întunecare* la *Voica*, exemplele sunt îndeobște cunoscute. Dar prin *Creanga de aur*, *Ostrovul lupilor* și *Divanul persian*, cărți scrise după 1934, Sadoveanu este unul din primii autori români de romane corintice, în care realismul este înlocuit de parabola morală sau de alegoria filosofică.

Să privim mai îndeaproape primele două momente ale romanului sadovenian. De al treilea va fi vorba într-un capitol cuprins în următorul volum al acestei cărți. (O parte din observații le reiau, inevitabil, pe cele din *Utopia cărții*.) Din momentul antebelic nici o operă nu se înalță ca valoare spre a o putea analiza aici, cum vom face, pentru celelalte, cu *Baltagul* și *Creanga de aur*. Tânărul de nici treizeci de ani citește, de exemplu, *Madame Bovary*, roman de mare succes la noi în jurul lui 1900, oferindu-ne câteva "variante" autohtone. Și ce reține din el? Oroarea de platitudine de care suferă, ca de o boală, romanțioasa eroină. Dar lasă la o parte tot ce face complexitatea realismului lui Flaubert, ignorând capacitatea acestuia de a-și învinge idiosincraziile. De YQjiăJnjjcJiimb Faguet spunea despre Flaubert că îmbină în sine pe romanticul dezgustaște, realitatea bur-gheză și pe burghezul dezgustat de romantism. La M. Sadoveanu nu întâlnim de obicei decât primul aspect. S-ar zice că el o imită mai curând pe Emma Bovary însăși decât pe Flaubert. Și lucrează în orice caz prea mult cu inima. Ideologia romanului nostru de la 1900 e pur sentimentală. Critică civilizația burgheză înainte de a fi cu adevărat o civilizație burgheză și recomandă evadarea din infernul orașului înainte ca orașul să fie cu adevărat de nelocuit. Burghezii lui sunt încă niște oameni simpli, cu tabieturi și respect al bunei-cuviințe, iar orașul, un târg anost. "Bătrânii, în târgușorul acela liniștit al Vașcanilor, duceau o viață foarte pașnică." Așa începe *Floare ofilită*. Capitala însăși zugrăvită în *însemnările lui Neculai Manea* conține aceeași amestec de sat și oraș. Antipatia scriitorului provine din înaintarea civilizației orășenești, socotită fără rădăcini. Neculai Manea e fiu de țărani săraci, care a răzbătut prin învățătură la oraș, fără să fie cu asta mai fericit. Din contra, orașul i-a adus numai nefericire. "Cercând să

deslușesc bine din ce a izvorât nenorocirea mea - mărturisește el - mă gândesc că pricina n-a fost alta decât noutatea vieții în care intram." Vina 172

cade, deci, asupra orașului, care e o Sodoma. Manea are, ca și Dan al lui Vlahuță sau ca eroii lui Traian Demetrescu, mentalitate de dezrădăcinat. "Eu am meritat o altă soartă..." se plânge Madam Trifanov din *Floare ofilită*. Madame Bovary ar putea spune la fel; însă, în ce o privește, e sigur că suferința vine din ambiție înșelată, nu din regret. Emma este capabilă de orice iluzie, oricât de neghioabă, în afară de una singură: aceea de a crede că i-ar fi fost mai bine acasă, în satul unde s-a născut. E o fire utopică, în vreme ce erojnesadoygniene sunt bolnave de nostalgie. Toate detestă meschinăria orașului provincial: numai că Emma visează un altul, mai mare, Rouenul sau, de ce nu, Parisul, pe când Măria Spahu din *Apa morților* visează să se întoarcă în satul bunicilor ei, care e acela idilic, evocat de sămănătoriști (și de Sadoveanu însuși în unele romane istorice, în forma sațului răzășesc). Până și mizantropia lui Manea, singurul personaj dostoevskian din Sadoveanu, e tot o formă de dezrădăcinare. Acestea sunt problemele și atmosfera din tot romanul epocii antebelice, romantic în esență.

După 1920, condițiile pentru un realism adevărat par coapte. Apare *Ion*, care are meritul de a scoate romanul țărănesc din albia sămănătoristă. Se înmulțesc romanele citadine. Cel puțin asupra necesității orientării genului către noile realități naționale, orășenești, Ibrăileanu și Lovinescu sunt de acord. Sadoveanu însuși e cucerit de realism și, cu productivitatea-i recunoscută, dă în câțiva ani cinci sau șase» mici romane de moravuri, numite în epocă "balzaciene". În realitate, ele sunt mai mult în spiritul lui Flaubert, Maupassant, al fraților Goncourt și chiar al lui Zola, deși au pierdut prospețimea naivă a realismului clasic și suflul tragic al naturalismului. Critica occidentală a vorbit în astfel de cazuri de un realism cumpătat, identificabil și la noi, cu deosebirea că la noi nu poate fi vorba de un fenomen de oboseală a genului (abia constituit): romanul nostru *incepe* în fond cu acest realism economic și eficient, aproape documentar. Rebreanu însuși l-a experimentat, pe gustul unui cititor mediu, mare consumator de romane, care nu voia nici tragedie, nici epopee, nici o mie de pagini de evocare, ci o intrigă limpede și bine condusă, cu o dezlegare rapidă, personaje conturate precis și o analiză psihologică decentă. Sadoveanu se acomodează printre cei dintâi, deși romanele lui de după război conti-

173

nuă destule aspecte din acelea anterioare. În orice caz scriitorul își propune deliberat să renunțe la lirism și descriere. Face cu Ibrăileanu celebrul pariu și scrie *Oameni din lună* în care nici un redactor al *Vieții românești* nu-l recunoaște. Imaginație săracă, stil concis și sobru, intrigă rapidă. Toate romanele lui din acest deceniu sunt, într-o anumită accepție, romane ale *sfârșitului de veac*, indiferent dacă epoca în care se situează acțiunea este aceea dintre 1890 și 1900 sau aceea postbelică. Sunt epoci de criză, de schimbare a lumii. Un soi de mistică a schimbării e de notat în ce privește atât instituțiile sociale, cât și psihologia. Personajele nu-și respectă logica interioară așa cum nu și-o respectă societatea. Și unele și cealaltă se modifică după capriciul autorului, între un capitol și altul se petrec metamorfoze complete. Ajunge cel mai neînsemnat motiv pentru ca viața unui om să se dea peste cap. Personajele se împart în două categorii: biruitorii (caricaturizați) și învinșii (idealizați). Cei dintâi sunt uzurpatorii sociali, brutele, întreprinzătorii, ariviștii; ceilalți, sunt oameni "vechi", inapți de acțiune, sensibili și cultivați. Cu puține excepții, regula e valabilă pentru romanele destul de deosebite cum sunt *Venea o moară pe Șiret*, *Cazul Euge-niței Costea*, *Pastele Blajinilor*, *Nopți de Sânziene*, *Strada Lapușneanu* sau *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*. Acesta e faptul cel mai curios: și anume ca nostalgia, inadaptarea la lumea nouă, din romanticele proze ale debutului, să treacă și în romanele mai noi, dar într-o formulă -realismul - menită a sugera solidaritatea cu această lume. Balzac descrie în fond triumful burgheziei iar legitimismul lui ostentativ nu-l împiedică să găsească în *Comedia umană* exact modul de a trece de la burghezie la aristocrație spre a reflecta acest triumf. În ciuda doctrinei, balzacianismul (și mai apoi zolismul) revelă burghezia în pozitivitatea ei, ca pe o clasă ascendentă, plină de sens; detestabilă, dar vie. Contradicția realismului la Sadoveanu și la alți scriitori români provine din figurarea burgheziei ca simplă negativitate, inconsistentă, fantomatică; la fel de detestabilă, dar moartă. Eroii nu trăiesc în real, sunt "lunateci" ca Euxodiu Bărbat și Traian Bălțeanu ori filosofi ai contemplației goale ca Lai Cantacuzin ("Să lăsăm lucrurile să meargă singure, e mai bine", spune prințul). Simpatia autorului se îndreaptă spre învinși, inadaptați, înstrăinați; firile voluntare, oamenii de acțiune sunt antipatizați, adică tocmai reprezentanții tipici ai clasei care dobândește puterea. Intriga e 174

adesea simplificată spre a rezolva conflictul în sensul dorit. În *Pastele Blajinilor*, Constanța Corban își recapătă averea ce-i fusese confiscată de vechilul Tulbure, cu ajutorul unui haiduc care, intrând pe fereastră, fură actele moșiei și le restituie fetei de boier întoarsă din străinătate, în *Noaptea de Sânziene* avem alt exemplu de restaurație: inginerul francez Bernard, căruia Lupu Mavrocosti i-a concedat pădurea, trebuie să-și ia tâlpășița, spășit, fiindcă se izbește de ostilitatea oamenilor și locurilor; boierul reintră în stăpânirea averii strămoșești. Aceste cazuri extreme (le întâlnim totuși și la Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu și la alți romancieri dintr-o generație ulterioară) arată că micul realism, care e caracteristic pentru romanul nostru din anii '20, se găsește în următoarea contradicție: el e burghez, corespunde epocii noi, în măsura în care se pliază ca formulă artistică gusturilor acestei epoci (economie, eficiență, claritate); dar merge, ca spirit, uneori, împotriva aceleiași burghezii, cafe-l cultivă, reactivând cu nostalgie instituții și moravuri străvechi. E cazul al aproape tuturor romanelor din *Cronica românească a veacului XX a.* lui Cezar Petrescu: unul din primii noștri romancieri moderni ai orașului, vede în oraș locul de pierzanie, Siba-risul sau Sodoma contemporană. Într-o perspectivă puțin diferită, o contradicție asemănătoare ne izbește în *Baltagul*, singura capodoperă a seriei realiste a lui Sadoveanu: aici, în centru, se află pentru prima oară un ins puternic, activ, victorios; acesta e femeie (în genere mai energică decât bărbații, și la Slavici și la alții) și țarancă. Asistăm la o stranie substituție: eroii fiind oieri, aparținând lumii ancestrale a muntenilor, scoasă aparent din civilizația capitalistă, tema romanului e fundamental burgheză. Inspirându-se dintr-o baladă, cu aura ei mitică, scriitorul a scris romanul unei întrepedități și al unei reușite ce nu se mai explică în orizontul mitului. Vitoria are stofa întreprinzătoare a burghezului, simțul lui practic, lipsa de prejudecăți, e nereligioasă, vicleană și rea. Sadoveanu s-a înșelat și ne-a înșelat crezând că vpr-bește despre păstori asemeni aceloră din *Miorița*: Vitoria e un țaran de un alt tip, îmburghezit și cu o conștiință a acțiunii și ordinei ce lipseau baciului din baladă. Burghezia capătă tocmai în acest roman pastoral și țărănesc pozitivitatea care-i lipsea în celelalte: iar realismul devine o metodă artistică eficace. Să-l analizăm în continuare.

175

m

Critic, toată problema *Baltagului*, roman care și-a luat ca punct de plecare o baladă populară, a fost următoarea: de a stabili ce parte din el continuă să se afle în sfera de influență a mitului și a misterului lui fundamental, și ce parte s-a separat de ea, devenind bunului realismului. Critica a rămas împărțită în această privință. Perpersicius este cel mai decis în a afirma că "întâiul dintre merite și cel mai prețios al *Baltagului*" constă în "a fi păstrat acestei povestiri germinate în glastra de cleștar a *Mioriței* toată puritatea de timbru a baladei și tot conturul ei astral" (*Mențiuni critice*). Păreră contrară o susține I. Negoitescu: "În *Baltagul*, concepția moral și liric metafizică din *Miorița* e sistematic eludată... Preluând datele strict epice ale baladei populare, Sadoveanu s-a îndepărtat mult de mitic (de misterul ei liric, de spiritualitatea ei, enigmatic ancestrală)" (*Analize și sinteze*). O încercare de conciliere face Paul Georgescu: "Am observat că *Baltagul* nu conține o singură structură, ci, deocamdată suficient, două complementare: una monografică, epică, realistă; cealaltă, simbolică, mitică. Un dat trece dintr-o structură într-alta fără a se altera considerabil, dar manifestând valențe noi" (*Polivalența necesară*). Se observă ușor care sunt dificultățile principale. Cea dintâi provine din faptul că societatea pastorală, arhaică, din baladă, este confruntată în *Baltagul* cu o lume nouă, bazată pe acumularea capitalului, care își are instituțiile și moravurile specifice. Putem, de exemplu, să explicăm uciderea lui Lipan numai prin invidia și lăcomia primară a ciobanilor, așadar printr-o cauză compatibilă cu mitul, sau trebuie să vedem în ea și expresia mai recentului spirit achizitiv? În aceste condiții, mandatul Vitoriei - iată altă dificultate - are, el, un sens transcendental și sacru, izvorât din realitățile mitului, ceea ce ar face din eroina lui Sadoveanu o Antigona, sau are în definitiv numai un sens social și etic, ceea ce ne-ar situa într-un orizont psihologic și realist?

La începutul capitolului al șaselea, după ce e îndrumată de prea sfințitul Visarion să se adreseze autorităților, Vitoria încearcă să-și închipuie, în noaptea fără somn petrecută în camera de sub stăreție, în ce constă această ordine administrativă la care urmează a se duce și pe care n-o cunoaște. Imaginile care-i trec prin cap sunt naive, căci obiceiurile de pe la ei au împiedicat-o să vină în atingere cu această lume: 176

"Acolo vra să zică e stăpânirea împărătească. Ș-așa în toate târgurile sunt slujbași, primari, prefecți și

polițai, până la București; și la București stă pe tron regele și dă porunci tuturor. Bun lucru neapărat, să fie asemenea rânduială; toate să se facă după poruncă și să se scrie ce s-a făcut. Așa se cunoaște prin târguri cine cumpără vite și cine vinde și care încotro se duce. La Dorna de asemeni. Nu-i ca-n sus pe Tarcău, unde oamenii trăiesc cum au apucat și cum îi taie capul. Dacă făptuiește unul 6 pozna, ori o moarte de om, se duce prin stâncile munților și se hrănește cu zmeură ca urșii, până ce-l alungă la vale iarna. Atuncea-l prind oamenii, îl leagă și-l dau pe mâna stăpânirii deval.

Adevărat că până la năcazul acesta care s-a abătut asupra casei ei nici nu i-a păsat și n-a avut nevoie de nici un fel de slujbaș al mării sale. Și-a văzut de gospodărie și de oi; a vândut brânză, a dat în mâna preceptorului viSna și birul - ș-atât. Și chiar asta era mai mult treaba omului. Nechifor Lipan le cunoștea pe toate și știa orișicând la ce uși să bată și la ce slujbași să se înfățișeze, căci el umbla din tinereță în țara cealaltă deval; ea însă, ca o femeie, rămăsese în sălbăticie. O ajungea mintea ce are de făcut, însă față de o lume necunoscută pășea cu oarecare sfială."

Să remarcăm că Vitoria vorbește de două "țări" - cea de sus, a muntenilor, crescători de oi, și cea de jos, a târgurilor și a capitalei. De ce natură este însă distincția ei? Nu e, desigur, o incompatibilitate, ci numai o distanță de natură așa zicând istorică, între cele două țări. Muntenii continuă a trăi după capul lor, într-o ordine primitivă proprie, fără a respinge totuși noile rânduieli. Li se și supun, de altfel, într-o mare măsură. Prind fără ajutorul autorităților pe criminali, dar îi predau apoi acelora. Oarecum în același fel va proceda Vitoria însăși. Chestiunea acestei relații e comună întregii literaturi sadoveniene. Nu încapă apoi îndoială că negoțul de oi îi pune neconținut în contact pe munteni cu restul lumii. Și nu sunt sedentari, ci, cum spune un filosof român, "niște navigatori ai uscatului" care pleacă "spre alte zări să caute iarbă mai bună". Modul lor de viață nu s-a putut menține acela pe care-l evocă *Miorița*. Mitul s-a alterat prin istorie. Muntenii trăiesc în istorie, chiar dacă nu au conștiința ei, imaginându-și în chip "metafizic" societatea. Nechifor Lipan spune uneori o poveste despre felul

177

cum Dumnezeu a rânduit fiecărui neam o soartă și o fire, de la începutul începuturilor. Însă muntenii nu sunt izolați și obiceiurile lor s-au transformat. Chiar dacă rămân deosebite de ale celor din "țara de jos", nu mai păstrează semnificații transcendente, religioase; s-au laicizat, asigurând coerența unei societăți elementare, însă pragmatice. Vitoria nu trăiește realitățile mitului; existența ei a secularizat misterul, sacra-litate. Merge la preot și la vrăjitoare dintr-o superstiție (așa cum alții nu pleacă la drum marțea), dar știe singură mai bine ce are de făcut. Dacă nu se adresează din prima clipă autorităților civile și își urmează pe urmă ancheta proprie, este pentru că, femeie fiind, n-are experiența acestor relații. Aici întâlnim aspectul esențial. Ca în orice societate de acest tip, în aceea "de sus" atribuțiile sunt perfect separate. Femeia reprezintă elementul stabil, conservator și formalist al colectivității, iar bărbatul, pe acela mobil și pliabil la schimbale. Toate miturile cunosc această specializare: femeia țese pânza așteptării. Dar Vitoria este o Penelopă pe care împrejurările o împing să plece în căutarea lui Ulise. Întâi se gândește să trimită pe Gheorghită (Telemac), dar băiatul e necopt; și atunci pleacă ea: "o ajungea mintea ce are de făcut însă față de o lume necunoscută pășea cu oarecare sfială". Înțelegem că Vitoria nu se desprinde propriu vorbind dintr-o arhitate izolată ca să dea piept cu lumea modernă (cum au crezut unii comentatori, când au vrut să explice amestecul de mit și de realism), ci din gineceu spre a ieși pur și simplu în lume. "Țara de sus" e un gineceu, unde rolul femeii este determinat precis iar mijloacele de acțiune de mult stabilite. Tot ceea ce făptuiește Vitoria înainte de a părăsi satul, este simplu, direct și clar. Ea nu cunoaște însă "țara de jos": ceea ce-i explică sfiala. Ne-chifor n-ar fi avut-o, căci umblase pretutindeni. Dar ea e femeie și-și iese provizoriu din rol. Această ieșire din rol complică oarecum lucrurile și creează impresia că sunt la mijloc două lumi și că romanul conservă din prima cel puțin tot atât cât descoperă din a doua. În fond, o singură lume, a unor păstori deveniți negustori de oi (Nechifor nu se duse să vândă?), prinsă în mișcarea epocii noi, îndeajuns de crudă și de lipsită de poezie, din care sacralitatea a dispărut demult. O femeie pleacă în căutare în țara bărbaților.

În punctul de pornire este, deci, o căutare. Acest motiv nu-l întâlnim în baladă, fiind în schimb caracteristic romanului și cântecelor 178

de gestă din care specia a fost trasă de unii, unde eroul caută neconținut și se află într-o permanentă mișcare. Nu e mișcarea arhaică a păstorilor. G. Călinescu se înșeală când limitează *Baltagul* la transhumantă: "Păstori, turme, câini migrează în virtutea transhumantei în cursul anului, în căutare de pășune și adăpost, întorcându-se în munți, la date întru veșnicie fixe. În privința dispariției oierului, oamenii fac fel de fel de presupuneri, dar Vitoria, care cunoaște calendarul pastoral, le respinge. Lipan

nu poate face în, cutare lună decât asta și asta.

'Mișcarea este milenară, neprevăzutul este exclus, ca și în migrația păsărilor, în stilul său unic, Mihail Sadoveanu zugrăvește toate aceste ritmuri ale vieții primitive, determinate numai de revoluțiunea pământului și în care inițiativa individuală este minimă. Dintr-o constatare justă, se scoate o concluzie falsă. Existența unui calendar al vieții păstorilor e lucru cert, dar nu mișcarea lor milenară este aici elementul esențial, ci mișcarea Vitoriei, care nu urmărește traseul transhumantei (Nechifor pierise într-un loc unde nu mai fusese decât o singură dată înainte), și care este o ieșire din spațiul con-sacrat, deci mitic. Ciobanii din baladă nu se duc în fond niciodată nicăieri: mișcarea lor e așa zicând închisă, reglată ca a unui pendul, rituală, de la munte la câmpie și înapoi. Motivul ieșirii din spațiu consacrat și acela al căutării sunt caracteristice romanului, cu atât mai mult cu cât scopul acestui act îl constituie aflarea adevărului. Vitoria vrea să știe la început ce s-a întâmplat cu bărbatul ei de nu s-a întors la timp; acesta rămâne mobilul principal, chiar dacă pe urmă ea se convinge că Nechifor a fost prădat și ucis și dorește să-i pedepsească pe hoți și să-și recapete oile furate.

Căutarea adevărului pune în mișcare numeroase alte motive, cum ar fi acelea ale dezvoltării și chiar demistificării. Ciobanul din *Miorița* nu caută adevărul și de aceea rugămintea adresată oii conține un întreg program de învățare și mistificare. El conservă mitul și se menține în el ca într-un fundamental mister. Problema cauzelor crimei sau a răzbunării sunt complet eludate. În *Baltagul*, tot sensul constă în aflarea acestor cauze și în răzbunare. Depistarea motivelor prozaice ale asasinatului îi răpește caracterul original și sacru (în *Miorița* metafora morții-nuntă e o dovadă că moartea nu e resimțită ca un asasinat odios, ci ca un soi de cosmică fatalitate sau, după unii specialiști, ca un sacrificiu ritual). Suntem într-un domeniu uman și psihologic, unde

J22

durerea, rușinea, ura sau iubirea au înțelesul cel mai banal. Cea care caută este o femeie ca toate femeile.

Modul căutării trebuie, apoi, relegat. Vitoria culege informații, le înnoadă cu abilitate și iată un fir care o duce mereu mai departe. Inteligentă, vie, trage de limbă pe unul și pe altul. Trece de la agresivitate la dulceață, e văicăreață din ipocrizie, intrigantă din calcul, stăpână pe nervii ei și neobosită. Felul cum uzează de argumentul că muntenii fac totdeauna tranzacțiile de față cu martori, sugestiile pe care i le strecoară anchetatorului fără a-i jigni orgoliul, relațiile cu nevestele celor doi bănuți și cu aceștia înșiși - totul denotă intuiția cea mai sigură a firii oamenilor. Treptat, din aceste investigații rezultă un scenariu al crimei comise care spulberă ultima îndoială a Vitoriei. Ea adună atunci pe protagoniști la praznic (ca Hamlet, la spectacol) și se folosește de acest scenariu ca să smulgă măștile. După motivele căutării adevărului și ieșirii din spațiul con-sacrat, scenariul (și relațiile lui cu realul) reprezintă un alt lucru fundamental pentru natura romanului.

Suntem așadar la masa de praznic, după ce oasele lui Lipan au fost scoase din râpă și autoritățile își continuă ancheta fără spor. Există bănuțeli, dar nu și dovezi. Vitoria singură știe (căci are o versiune coerentă a faptelor) și încearcă să obțină, prin șoc, mărturisirea. Aparent bine dispusă, invită pe Bogza să bea, apoi îi cere baltagul, chipurile ca să-l compare cu al lui Gheorghiuță. A azvârlit în treacă câteva vorbe ("Mi-a spus Lipan, cât am stat cu dânsul, atâtea nopți în râpă") care au stârnit curiozitatea:

"Masa tăcuse. Interesant, domnu subprefect Balmez își puse coatele pe ștergar și-și întoarse urechea stângă, cu care auzea mai subțire, privind în același timp și cu coada ochiului. Simțindu-se observat, Bogza se neliniști.

- Dumneata știi și eu nu știu, zise el cu îndrăzneală. Dacă știi, spune.

- Să-ți spun, domnu Calistrat. Omul meu se gândea, vra să zică, la ale lui și la mine, și umbla la deal în pasul calului suind spre Crucea Talienilor.

Femeia se opri. 180

- Ei? o îndemnă, zâmbind, domnu subprefect. Spune. De ce te-ai oprit?

- Unii ar putea zice că venea la vale. Dar eu știam mai bine că se ducea la deal. Dar nu era singur. Avea cu el cânele. Și se mai aflau în preajma lui doi oameni. Unul dăduse călcâie calului și grăbise spre pisc, ca să bage de samă dacă nu s-arată cineva. Al doilea venea în urma lui Lipan, pe jos, și-și ducea calul de căpăstru. Să știți că nu era noapte. Era vremea în asfințit. Unii cred că asemenea fapte se petrec noaptea. Eu am știință că fapta asta s-a petrecut ziua, la asfințitul soarelui. Când cel din deal a făcut semn, adică să n-aibă nici o grijă, că locu-i singuratic, cel care umbla pe jos a lepădat frâul. Și-a tras de la subsuoara stângă haragul și, pășind ferit cu opincile pe cărare, a venit în dosul lui Nechifor

Lipan. O singură pălitură i-a dat, dar din toată inima, ca atunci când vrei să despici un trunchi. Lipan a repezit în sus mâinile, nici n-a avut când să țipe; a căzut cu nasu-n coama calului, întorcând baltagul, omul s-a opintit cu el în deșertul calului, împin-gându-l în râpă. Chiar în clipa aceea cănele s-a repezit asupra lui. El l-a pălit cu piciorul dedesubtul botului. Calul tresărise de spaimă. Când a fost împins, s-a dus de-a rostogolul. Cănele s-a prăvălit și el. S-a oprit întâi hămăind întărat; omul a încercat să-i deie și lui o pălitură de baltag, dar dulăul s-a ferit în râpă și s-a dus târâș după stăpân. Asta-i. Cel din urmă a încălicat și-a grăbit după cel din vârful muntelui, și s-au dus. Nu i-a văzut și nu i-a știut nimeni până acuma.

Munteanca tăcu și se uită cu buzele strânse, cătră cucoana Măria. Nevasta lui domnu Vasiliu, ca și cei care erau de față, sta într-un fel de încremenire și așteptare. În toată lumea de-acolo erau bănuieli. Vorbele și iscodirile lucraseră cu hârnicie. Deci toată lumea înțelegea întrucâtva istoria muntencei. Numai cât cei mai mulți nu-și puteau da sama de ce muierea asta străină umblă cu pilde și răutăți. Dacă are vreo bănuială, să spuie; dacă are vreun presupus, să-l deie pe față.

Asemenea cuget se aduna, cu mânie, mai ales în Calistrat Bogza. El de la început, de cum a văzut-o întâi și întâi, a priceput că nevasta oierului vine asupra lui. Pe urmă a stat cu răbdare, îndoindu-se că s-ar putea cumva descoperi asemenea faptă care n-a lăsat după ea nici o urmă. Femeia are să se zbată fără folos și după aceea are să se ducă la treaba ei.

181.

Dar ea nu se ducea. Umbla cu vorbe și cu intrigi proaste. Punea la cale pe nevasta lui Cuțui. Strecura vorbe de vrăjmășie Ilenei. Stârnea pe oameni cu feluri de feluri de închipuiri. O lăsa. Ce-i putea face? Îi era și milă de dânsa într-o privință, căci era o văduvă care-și căuta bărbatul.

De mare mirare este cum l-a putut descoperi într-o râpă așa de pră-păstioasă și de singuratică. Mai de mirare sunt alte vorbe pe care le scornește din nou. Și acuma - povestea întâmplării.

Prost și tâmp ar fi să-și închipuie că ea a fost de față. Mai prost și mai tâmp să creadă că mortul a putut vorbi. Asta n-o mai crede nimeni în ziua de azi. Și totuși, muierea aceasta care-l urmărește a arătat întocmai lucrurile, punct cu punct, pas cu pas. Să fie adevărat, cum spune Ileana, și cum arăta Gafița când nu era încă așa de otrăvită de dușmănie, să fie adevărat că se pot face vrăji și sunt oglinzi în care poți privi lucruri trecute și viitoare? Un bărbat nu poate crede asta; deși, dacă n-ar fi, nu s-ar povesti.

La urma urmei, să arate de unde știe și să deie pe față lucrurile cum sunt. Știe, poate, ceva de la nevasta lui Ilie Cuțui. Nepotrivit lucru este să ai de a face cu asemenea prieteni și tovarăși ticăloși. Dar nici Ilie Cuțui n-a putut vedea în totul lucrurile cum s-au petrecut, în toate a-mănușimile lor. Mai ciudat este că nici el nu știa bine cum a fost. Abia acum vede că au fost așa întocmai.

Pe când i se învălmășeau aceste cugetări, Bogza, simțindu-se privit, bău pe nerăsuflăte un pahar de vin, și încă unul. După aceea, fără să știe cum, luă deodată o hotărâre năpraznică. Muierea-i muiere și bărbatu-i bărbat. El era un bărbat de care încă nu-și bătuse joc nimeni în viața lui.

- Dă baltagul, vorbi el, încă stăpânit, întinzând mâffa îndărăt cătră Gheorghită.

- Mai stai puțintel, îl opri femeia, ca să încheiem praznicul după cuviință. Ce te uiți, Gheorghită, așa la baltag? întrebă ea, după aceea, răsând; este scris pe el ceva?

- Ascultă, femeie, mormăi cu mânie Bogza, de ce tot mă fierbi și mă înțepi atât? Ai ceva de spus, spune!

- Nu te supăra, domnu Calistrat, eu întreb pe băiat dacă nu cetește ceva pe baltag.

182

- Destul! răcni gospodarul bătând cu pumnul în masă și înălțându-se de la locul lui.

Tacâmurile se învălmășiră, mesenii se ridicară spăriați. Ceea ce se făcea nu era bine, căci era la un praznic. Bogza avea întrucâtva dreptate.

- Destul! răcnea omul. Destul! Glasul îi răguși dintr-odată.

- Destul! Pentru o faptă, este numai o plată. Chiar dacă aș fi eu, mi-oi primi osânda dla cine se cuvine. Dar nu sunt eu. Ce ai cu mine?

- Eu? n-am nimic! se apără munteanca, uimită mai presus de orice de o întrebare ca aceea.

- Cum n-ai? mugi Calistrat, împrăștiind cu dosul manilor talgerele și paharele. Dar cu cine vorbești tu așa, muiere? Dar ce? Ai trăit cu mine, ca să ai asupra mea vreun drept?

- Gheorghită, vorbi cu mirare femeia, mi se pare că pe baltag e scris sânge și acesta-i omul care a lovit pe tată-tău."

În acest extraordinar pasaj, deosebim de la prima lectură mai multe momente ale scenariului Vitoriei.

întâi, povestirea faptelor, așa cum femeia le-a reconstituit; apoi, sub o formă destul de evoluată, deși sumar psihologizată, gândurile lui Calistrat Bogza răscolite de povestire (și pe care le putem socoti ca făcând parte din scenariu, căci intrau în prevederile autoarei); în sfârșit, darea în vileag a criminalului (care se trădează, după ce a fost dezvăluit). Să le analizăm pe rând.

Povestirea Vitoriei este izbitoare prin lipsa de ezitări. Bogza e încă ironic și îndrăzneț înainte de-a o asculta: "Dumneata știi și eu nu știu, zise el cu îndrăzneală. Dacă știi, spune." Nu urmează nici un semn de exclamație după această invitație: care nu e o somație. Totuși Bogza pare convins că Vitoria doar se laudă că știe. În ce o privește, Vitoria n-are îndoieli: ea *știe mai bine ca omul ei*, când a fost ucis, se ducea la deal, *deși unii ar putea zice contrariul*; ea *are știință ca* fapta s-a petrecut ziua, deși *unii credeau*, asemenea lucruri se petrec la adăpostul întunericului. Felul cum înfățișează împrejurările crimei este de o precizie uimitoare. S-ar părea că nici un spațiu gol nu rămâne între reprezentarea pe care Vitoria și-a făcut-o despre realitate și realitatea însăși. Cel dintâi uimit va fi Bogza care nu înțelege de unde a aflat străina

183

amănunte pe care nici Cuțui, nici chiar el însuși, nu le știau. ("Dar nici Ilie Cuțui n-a putut vedea în totul lucrurile cum s-au petrecut, în toate amănunțimile lor. Mai ciudat este că nici el - Bogza - nu știa bine cum a fost. Abia acum vede că au fost așa întocmai.") Povestirea nu reproduce pur și simplu întâmplările: le completează, dându-le o coerență care le lipsea în realitate, obturată de sentimentele ce se amestecau în momentul faptei; totdeauna viața însăși este mai confuză decât relatarea ei. Acest raport dintre real și povestire mai apare o dată, în chip explicit, în roman, în capitolul al treilea, când Vitoria dictează părintelui Dănilă o scrisoare către Gheorghiuța prea plină de emoție, adică de viață, ca să poată fi așternută întocmai pe hârtie. Preotul scoate din dictarea femeii un text laconic, epurat de accidente afective: "Vitoria înțelegea (ascultându-l pe urmă) că toate sunt puse în răvaș întocmai cum a voit ea, numai cât mai lămurit și mai cu pricepere".

Viața e, într-un fel, mai bogată, iar, în altul, mai săracă decât povestirea ei: transcrisă, pierde tumultul confuz al ființei, accidentalul, brutul; câștigă în schimb un sens unificator. Aici se ascunde o estetică (pe jumătate conștientă) a acestui tip de roman care nu mai urmărește, ca *Ion*, să redea cu fidelitate realul prin mari porțiuni din suprafața lui, ci să economisească realul. Selecția era la Rebreanu menită a sugera întinderea vieții: consta într-o descompunere. Tabloul cu care începe *Ion*, apoi hora, sunt descrise minuțios, filmate cu încetinitorul. Intrați în universul romanesc, suntem lăsați să ni se obișnuiască ochiul cu lumina cea nouă.

Romanescul e acolo o iluzie. Aici romanescul e o stăpânire perfectă a faptelor, o ordine și o economie: nu ne mai aflăm în imperiul copleșitor al epopeii naturaliste, ci pe domeniul, restrâns dar bine gospodărit, al povestirii realiste. • După relatarea Vitoriei, gândurile lui Bogza au același caracter minimal și eficient: ele refac, pe durata celor câteva minute de uluială (care însoțesc în fapt relatarea, căci pauza de după ea nu le oferă timp suficient), întreaga istorie, de la venirea străineii în sat. Recunoaștem retrospectiva ordonată din momentele de criză din *Pădurea spânzuraților*, cu deosebire că Sadoveanu spune în ceva mai mult de o pagină ceea ce lui Rebreanu îi lua un întreg capitol (și încă cel mai dezvoltat din roman). Deliberarea însăși a celui care gândește este scurtă: el își amintește cum "a venit asupra lui" Vitoria, la început, cu vorbe și 184

intrigi; se miră de ușurința cu care ea a descoperit oasele lui Lipan "într-o râpă așa de prăpăstioasă și de singuratică"; "și acum povestea întâmplării": atât de precisă încât, de n-ar fi bărbat umblat prin lume, ar începe să creadă în vrăji. O dată consumat acest proces interior, mirarea face loc furiei, și Bogza izbucnește; povestirea Vitoriei își atinge scopul: scenariul ei conține, pe lângă reproducerea întâmplărilor anterioare, acest rpoment al scoaterii adevărului la iveală.

Relația dintre acest scenariu și realitate este esențială pentru înțelegerea *Baltagulii*. E vorba de cea mai deplină adecvare. Vitoria citește în felul ei lumea: ceea ce înseamnă însă că lumea poate fi citită, că manifestă, cu alte cuvinte, un sens, că este așa zicând o epifanie. Eroina culege eșantioane și construiește un model prin care explică întregul: numai întrucât este coerentă și omogenă, lumea se lasă explicată de către acest model. Nu este nici o magie în procederea Vitoriei. Suntem, de la un cap la altul al romanului, în plin natural și în plin uman. (Alexandru Paleologu, urmărind această idee într-o di-recție cu totul deosebită, a identificat un "model" posibil în mitul căutării lui Osiris de către Isis; în eseul meu căutarea ca atare, ca motiv de roman, nu poate fi interpretată decât realistic, ca "ieșire"; ipoteza autorului *Treptelor lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, extrem de sugestivă și

de riguroasă, este incompatibilă cu sensul întregii mele interpretări.) Deducțiile se întemeiază pe psihologia oamenilor și pe cunoașterea felului lor de viață. Nu putem să nu ne întrebăm încă o dată care este această lume pe care o descifrează Vitoria și dacă nu cumva eficacitatea scenariului ei se datorează faptului că o cunoaște foarte bine. Femeia n-a ieșit niciodată înainte din gineceu: și, iată, se orientează ca și cum ar fi la ea acasă. E sfoasă, la început, dar nu derutată. Busola ei arată nesmintit nordul. Obiceiurile din "țara de jos" și de la Dorna n-o surprind. E o "străină", cum o botează domeniul, dar numai pe jumătate. Trebuie să admitem că cele două țări nu sunt separate de un abis - ceea ce ar fi făcut cu neputință scenariul Vitoriei - și că civilizația patriarhală a învățat de la aceea modernă tot atât cât a păstrat aceasta de la vechea ordine. În locul confruntării, de care s-a vorbit în critică, găsim conviețuirea. Vitoria se află în fond la contactul dintre două lumi, între care granița fermă s-a șters de mult, chiar dacă subzistă elemente specifice.

185

Este momentul să examinăm puțin această lume de contact, căci este "lumea" lui Sadoveanu (din romanele contemporane și istorice, ca și din povestiri). Ea nu mai e aceea pastorală arhaică, închisă, producătoare autarhică de bunuri, deși n-a devenit pe de-a-ntregul capitalistă, în termenii lui I. Lotman (*Studii de tipologie a culturii*) putem afirma că lumea arhaică este de tip samaotic. Lumea este concepută drept cuvânt. Fenomenele de viață contează doar întrucât sunt înzestrate cu semnificații. Ceea ce nu este semn nu există. Mari porțiuni de viață sunt eludate. Indicele înalt de semiotizare al mitului face ca omul mitic să trăiască printre semne care trimit însă la o semnificație unică; istoria este absentă; partea reflectă întregul, nu face parte din el. Chipul lumii e restituit întreg de orice ciob de oglindă, nu numai de oglinda toată. Tipul social *sintactic*, în schimb, intră în drepturi în societatea burgheză de la începuturile ei, o dată cu introducerea simțului istoric, a dezvoltării. Din verticală, relația constitutivă devine orizontală. Important nu mai e doar ceea ce semnifică, ci ceea ce, așa zicând, se leagă. Omul burghez trăiește mai puțin printre semne decât printre evenimente. Gazetarul orașului ia locul vrăjitorului tribului. Nu e greu să remarcăm că lumea lui Sadoveanu, deși nu realizează sinteza acestor structuri (sinteză pe care Lotman o analizează de asemenea), le amestecă pe tot parcursul operei. Una sau alta din ele, în stare pură, nu e de aflat la el niciunde. Din cauza prelungirii celei dintâi în cea de a doua se creează acea impresie de neistoric, de imuabil, care a frapat pe toți cititorii lui Sadoveanu. Însă cum scriitorul însuși e un om nou (el sau reprezentanții lui "dramatizați", precum abatele de Marenne și Ruset în *Zodia Cancerului*), o detașare se produce peste tot și neistoricul e simțit mai curând ca etnografic. Romanele par a documenta asupra unei ordini vechi, de semne, însă interpretul aparține, el, ordinii noi, de evenimente. Se întoarce din istorie în mit, din civilizația orașului, în natură:

redescoperire încărcată de nostalgii neștiute. Se lasă inițiat (uneori e un copil, ca acela din *împărăția apelor*) în rituri străvechi, de către supraviețuitori (de obicei bătrâni), bizari și necontemporani, în *Baltagul* însă, prin excepție, interpretul e jnai vechi decât lumea Vitoria Lipan vine rlinspre mit spre istorie, ca un abate de Marenne *a rebours*. Și se descurcă perfect, fiindcă, în mare parte, distanța dintre cele două "țări" ține de iluzie. Structurile lor s-au ames-

lăsat de mult. Chiar faptul că Vitoria caută adevărul și dreptatea ne arată că mandatul pe care și-l asumă e mai puțin de ordin transcendent decât etic: iar mijloacele folosite întăresc sentimentul că ne mișcăm în domeniul socialului și psihologicului mai mult decât în acela al sacrului. "Semnele" de care ascultă Vitoria sunt în mare parte desacralizate. Cu excepția visului în care-l vede pe Lipan de la spate, traversând o apă tulbure, tot restul e lipsit de mister. Și e limpede apoi că Vitoria are tendința de a interpreta semnele ca evenimente și de a construi un limbaj: scenariul ei nu are caracterul inspirat al Cuvântului ("Ideea că *la început a fost cuvântul* nu este câtuși de puțin întâmplătoare în cazul acestui tip de modelare a realității", spune I. Lotman referitor la tipul semantic pur), ci caracterul logic al Textului. Am distins trei momente în pasajul examinat, care sunt tot atâtea mari fraze. Reușita Vitoriei e o performanță denatură sintactică (împotriva impresiei superficiale, care poate face din intuițiile ei o operație magică), căci constă în a lega ceea ce a descoperit: dacă la descoperirea însăși a semnelor e ajutată de alții, de domnul David și de soția lui, bunăoară, veritabili informatori (unii inconștienți) în serviciul femeii, atunci când e vorba de ordonarea lor într-un limbaj, Vitoria se descurcă singură. Uluirea participanților la praznic e o dovadă. În toată lumea fiind "bănuieli" și toți înțelegând "întrucâtva istoria muntelui-acei", nimeni nu înțelege de ce "muierea asta străină umblă cu pilde și răutăți". Caracterul *semantic* al lucrurilor e limpede pentru toți: ceea ce inventează Vitoria este însă o *sintaxă*. Scenariul ei are efectul scontat tocmai deoarece pune la un loc, în chip coerent, elementele disparate culese: deoarece transformă cuvintele într-un limbaj. S-a spus că ea este mână de dorința

de a restabili ordinea morală a lumii, periclitată de crimă: nu e într-un tot adevărat. Ea creează o ordine, ce e drept, căutarea ei armonizând ceva: putem afirma acum că această ordine se datorează legării semnelor misterioase într-un limbaj organizat prin care crima se explică, deși nu se justifică. Aici e un punct esențial al discuției. La capătul efortului ei, Vitoria se află în posesia unei explicații plauzibile: dar oare, obținând-o, ea face ca lucrurile să aibă și sens? Ciobanul din *Miorița* procedează invers: el nu explică nimic, dar încearcă să atribuie uciderii un sens ritualic și cosmic. Lumea baladei este compusă din semne care nu se înlănțuie logic (de ce nu se apără

187

ciobanul, prevenit că va muri?): nu există evenimente sau accidente acolo: ci o metamorfoză a morții în nuntă care ține de un sens fundamental și secret al realului mitic, în care moartea apare drept cosmic necesară. Lumea mitului este lumea legii. Ar fi însă greșit să considerăm că Vitoria, la rândul ei, descoperind evenimentul accidental (crima), restabilește legea. Acest lucru obsedează de mult pe critici. În fond ea caută cauzele: nu legea semnelor, ci originea evenimentelor. Ea explică, fără a mai atribui sensuri. Cel mult, putem spune că *recunoaște* coerența realului, căci *cunoaște* lumea. Nu ne aflăm într-o baladă mitică, ci într-un roman realist.

"Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială și semn fiecărui neam": *Baltagul* începe cu o povestire pe care Nechifor Lipan o spunea uneori pe la cumetrii și nunți și asupra căreia merită să ne oprim o clipă. Creatorul, așadar, cheamă la sine toate neamurile, pe boieri și domni, și le hotărăște soarta și firea. La urmă se înfățișează la scaunul împăratului cel mare și muntenii, cărora, cu părere de rău, nemaiavând ce să le dea în schimbul locurilor lor strâmte și prăpăstioase, Dumnezeu le hărăzește o inimă ușoară ca să se bucure de ce au. Povestea, Lipan a auzit-o de la un baci bătrân, de la care, mai știa și unele "vorbe adânci" cum ar fi aceasta: "nimene nu poate sări peste umbra lui."

Observăm aici, înainte de toate, o anumită concepție despre creație, care seamănă mai bine cu o rânduială gospodărească decât cu facerea biblică a lumii. Domnul Dumnezeu e un meșter priceput, care alege din ce are la îndemână ca să dea fiecăruia ce i se cuvine, adaptând lesne orice în scopuri ad-hoc. E deci și puțin *bricoleur*. Dacă e lipsită de măreție, creația astfel înțeleasă e simpatică și familiară, căci orice tată sau socru își împarte în acest chip averea între copii. Relațiile sunt umane și pragmatice. Un Dumnezeu la care se merge cu jalba este unul accesibil ce poate fi consultat ca un factor de reglare. În al doilea rând, spiritul popular care se reflectă în povestirea lui Lipan vrea ca neamurile să fie deosebite din prima clipă, nu ca rezultat al istoriei lor diferite. Istoria curge dintr-un punct inițial, confirmând voința divină; surprizele sau excepțiile sunt excluse: domnește legea naturală. Este la mijloc și un fixism caracterologic ce se combină cu ideea de fatalitate. 188

Nici Dumnezeu nu mai poate desface ceea ce el însuși a făcut. În al treilea rând, un echilibru cosmic asigură armonia lumii, și fără să fie înlăturat, tragicul se vede totuși redus prin împăcarea în necesitate. Muntenii duc o viață grea, dar Dumnezeu le-a sortit o inimă ușoară: nu iau lucrurile în tragic. A nu lua în tragic înseamnă a cunoaște lumea, înțelepciunea lor seamănă cu o resemnare. Nimeni nu poate sări peste umbra lui: maximă cuminte ce pune la adăpost de tragedie. Descoperind adevărul, Vitoria verifică implicit armonia lumii: află ceva mai mult decât pe făptuitorii omorului și anume că lumea are o coerență pe care moartea lui Lipan n-a distrus-o. Liniștea ei finală, vioașia aproape, cu care instruieste pe Gheorghită, așa se explică: lucrurile pot fi luate de la capăt, viața merge înainte. Vitoria nu e o Anti-gonă și pentru că ancheta ei nu e sinucigașă și nu opune două rânduiele generale care, intrate în coliziune, ar fi condus neapărat la catastrofă. Aici totul e încă reversibil. Antigona provoacă ordinea existentă a lumii și determină ireparabilul; din contra, Vitoria respectă această ordine și o verifică pas cu pas. Universul sadovenian e mereu rotund și î armonios-rațional. Alexandru Ivasiuc a crezut că poate generaliza această însușire la tot romanul nostru: "Lumea-nu e fundamental scoasă din țâțâni, o economie cosmică prezidează facerile și prefacerile... Nimeni n-a ajuns la destrămarea criteriilor lumii ca regele Lear..." (*Radicalitate și valoare*). Lumea nu e scoasă din țâțâni nici la Rebreanu, nici, cu atât mai puțin, la Sadoveanu. Dar este o mare deosebire între *Ion* și *Baltagul* din acest punct de vedere. O transcendență goală se boltește în *Ion* deasupra vieții și morții, a suferinței și nedreptății. Desacralizată, lumea lui Rebreanu stă într-un regim al implacabilului. Nimeni nu acuză, nimeni nu justifică. Criteriile lumii nu s-au destrămat, dar criteriile morale da. O instanță de apel există în schimb la Sadoveanu: chiar dacă lumea din *Baltagul* este deopotrivă de lipsită de sacralitate, de umană îrtț, esența ei (căci elementele mitice zac împrăștiate ca oasele lui Lipan în râpă,' cu neputință de reconstituit într-un corp viu), ea nu rămâne străină - tocmai în măsura în care nimeni nu sare nepedepsit peste umbra lui - de o transcendență modelatoare, fie aceasta interiorizată sub forma legii

morale.

Povestirea lui Lipan poate fi raportată la întregul roman nu numai în așa zicând conținutul, dar și în forma ei. La Rebreanu, creația,
189

romanul însemnau construirea, prin magie, a unui univers similar ca acela real. Romancierul era un *faux-monnayeur*: punea în circulație bancnote de fabricație proprie și avându-i imprimat pe ele chipul. Ceea ce conta era iluzia desăvârșitei asemănări și faptul că procedeele tehnice rămâneau invizibile. În *Baltagul*, la început este o povestire: romanul însuși va fi o povestire. Sadoveanu nu mai are în vedere un model al lumii, ci unul al povestirii: bine încheată și plină de miez. Procedeele eposului sunt înlocuite de altele menite nu atât a crea iluzia identității cu realul, cât capabile să rezume eficient realul. Acest caracter rezumativ este principala însușire artistică a *Baltagului* și a celorlalte mici romane sadoveniene și el se datorează introducerii viziunii realiste în povestirea de tip clasic. Se întâlnesc în felul acesta două serii de convenții: unele provenite din romanul realist și naturalist al secolului XIX - bogat epic, descriptiv, iluzionist (căci pretinde a face concurență realității), psihologic, - și altele provenite din "romanul" secolelor XVII-XVIII, care e de obicei o povestire bazată pe un principiu de economie artistică, modică, reductivă și în fond moral-filo-sofică, care nu urmărește să înfățișeze nemijlocit viața (s-o "copieze"), ci s-o simplifice într-o paradigmă. Cel dintâi care a analizat dubla structură a *Baltagului* a fost Paul Georgescu, pornind de la ideea că romanul sadovenian combină monografia realistă cu simbolismul poetic. Ilustrând prin două prânzuri ale Vitoriei, el a destins între o funcționalitate realistă a obiectelor, gesturilor, obiceiurilor, și însușirea lor de a fi, în orice clipă, simboluri mai generale. Ulterior, Al. Paleologu și-a pus și el problema relației dintre imediatul epic al romanului și substratul mitic, în care el a identificat însă, cum am văzut, altceva decât tema din *Miorița* și anume legenda morții lui Osiris. I s-a părut că perfecta transparență a substratului prin planul realist constituie un merit esențial, deși în general, în romanele de acest fel, ambiguitatea profundă este artistic mai eficace. Cât de firav transpare substratul ne putem totuși da seama din faptul că, dacă e vorba de Osiris, nimeni n-a făcut până la Al. Paleologu relația, iar, dacă e vorba de *Miorița*, din acela că nenumăratele nepotriviri au obligat pe comentatori să se arate sceptici. Spre deosebire de Al. Paleologu, mie mi se pare că romanul modern nu ocolește, ci marchează expres structurile duble: dacă este (și este) o anume naivitate, în sensul nostru, a *Baltagului*, ea constă tocmai în 190 încercarea de a "ascunde" substratul. Șklovski și Bahtin afirmă că orice discurs literar conține o referință la discursuri anterioare, dar că, în secolul XIX, de jgxeemplu, aceste referințe erau implicite, mascate (deveneau explicite abar în parodie), în vreme ce în literatura modernă (și, în genere, în aceea "nerealistă") referința este deschisă. *Baltagul* aparține evident tipului întâi, căci balada de origine nu e numai complet transformată în roman, dar chiar eliminată din cuprinsul lui, redusă la un moto. Referința modernă este o citare permanentă, nu doar o sugestie a punctului de plecare: în *Baltagul* "citarea" ar fi compromis factura plauzibil-realistă a narațiunii. Exemplele oferite de Al. Paleologu din mitul osirian sunt convingătoare, dar chiar din ele se vede bine caracterul *discret* al referinței. Eu cred mai puțin de aceea într-o dublă structură (mitico-realistă), de felul acelora atât de răspândite în romanul modern, și, mai mult, în conjugarea a două tradiții, aceea *realistă* a secolului XIX, și aceea *moralist-filosofică* a secolelor XVII-XVIII, care n-a condus în cazul lui Sadoveanu la două structuri ' estetice și la două nivele stilistice deosebite, ci la absorbirea procedeeleor romanului realist de către economia povestirii clasice. Ceea ce e frapant în *Baltagul*e tocmai acest realism clasicizat, în toate sensurile, în definitiv, cele două nivele stilistice presupuse de analiza lui Paul Georgescu sunt perfect inseparabile. Ne aflăm într-un roman realist care în loc să creeze temeinic impresia de viață, înlăturând artificiile, sforile, cusăturile, ca *Ion* ori *Pădurea spânzuraților*, se bazează pe un principiu de economie, care e o evidentă convenție. În narațiune (rapidă, concisă), în psihologie (succintă), în descriere (funcțională), remarcăm în primul rând un scrupul de precizie a artei românești. Atât și nimic mai mult: ca Dumnezeu din parabola lui Lipan, autorul *Baltagului* e mai curând un gospodar decât un creator, romanul se restrânge la povestire, arta magiei la o magie a artei, fără însă vreo ambiguitate esențială.

Arta *Baltagului* e o biruință a funcționalului. Autorul posedă tehnica eliminării timpilor morți și pe aceea a distribuirii informațiilor stricte necesare. La începutul romanului, Vitoria stă pe prispă și toarce, amintindu-și de povestirea spusă de soțul ei. "Fusul se învârtea harnic, dar singur." Romanul însuși se derulează harnic, dar nu fără ajutor. Aflăm imediat care este cauza neliniștii eroinei:

plecase de-acasă după niște oi, la Dorna, și-acu Sfântu Andrei era aproape și el încă nu se întorsese. În singurătatea ei, femeia cerca să pătrundă până la el". O astfel de "punere în temă" ar fi fost de neînchipuit în *Ion*, unde nu este nicăieri explicat sentimentul flăcăului disputat între iubirea pentru Florica și setea de pământ'. îl vedem pe Ion la coasă, căzând în genunchi și sărutând pământul, urmărind cu ochii pe Florica la nunta ei cu George, seducând cu vorbe dulci pe Ana sau tratând-o cu o indiferență ucigătoare și din asemenea scene se constituie treptat ceea ce am putea numi tema romanului. Oricum ea rezultă din evenimente. În *Baltagul* o găsim formulată de la început, de către autorul însuși. Vorbele, la trecut din paragraful citat mai sus nu indică vreo actualizare psihologică. Deși acestea par a fi gândurile Vitoriei, ce toarce pe prispă, cuvintele sunt ale povestitorului. La Rebreanu, "nimeni" nu povestește: oamenii, obiectele, lumea *sunt* acolo. La Sadoveanu, *cineva* povestește: rezumă, scurtează, avertizează. După ce ne pune în temă, cum am văzut, în exact două fraze, ne informează la fel de direct asupra vieții muntenilor și asupra firii lui Lipan, ca să înțelegem frământarea Vitoriei. O dată efectuat acest tur de orizont, iată-ne în prezent. Aceași voce ferma care, până aici, își luase sarcina de a ne ține, la curent cu cele petrecute, ne informează acum despre evenimentele acelei zile de sfârșit de toamnă în gospodăria Lipanilor. Trezită din visarea care a purtat-o în trecut (un trecut restituit de narator, nu trăit de personaj), Vitoria își cheamă fata la treabă, stă de vorbă despre vreme cu argatul întors pe neașteptate cu vitele, îi poruncește să-și ia cele de trebuință pentru iarnă. Psihologia nu e nici de data aceasta desfășurată. Când se întoarce acasă Gheorghiiță, Vitoria e cuprinsă de idei sumbre, însă criza nu durează mult: "Vitoria îl primi cu mare bucurie și-l sărută pe amândoi obraji; după aceea trecu în altă odaie și se încuie pe dinlăuntru, ca să poată plânge singură. Îndată însă își aduse aminte că feciorul îi vine de pe drum lung, că-i trudit și mai ales flămând. Veni iar către el, cu pita proaspătă și cu un hârzob de păstrăvi afumați." Nu e vorba aici doar de stăpânirea de sine a personajului și de cuviința ce știe să-o păstreze în orice împrejurare, ci și de interpretarea de către autor a analizei psihologice ca o inutilitate. Nu există nici un roman sadovenian în care psihologia să fie direct redată, ca trăire nemijlocită: ea este rezumată sau eludată. "Aici - notează 192

scriitorul spre finalul *Cazului Eugeniței Costea* - rețetele literare ale timpului ar pretinde un monolog interiorizat mai întins." Dacă nu ține seama de aceste rețete, ține seama în schimb de altele. Fiindcă modul sumar în care introduce în scenă un personaj e și el o convenție, din plin resimțită azi: "Părintele Daniil Milieș deschide larg ușa, ca pentru sfinția-sa. își desfăcu brațele și-și flutură barba pe deasupra pântecului. Era un om mare și plin, cu ochii mititei foarte pătrunzători. Părul cărunt îi era strâns pieptănat și împletit în coadă la ceafă. Dinții îi străluceau sub tufe de păr ale mustăților". Recunoaștem metoda lui Agârbiceanu din nuvele și din romane. Vitoria nu-l vede prima oară pe preot și e de presupus că nu mai ia aminte la înfățișarea lui. Autorul introduce în acest punct portretul, fiindcă e prima intrare în scenă a personajului său. Criteriul e deci unul de economie a subiectului. Interesează prea puțin pe romancier modul sistematic în care preotul e portretizat. Aceste portrete au, cel puțin în ochii cititorului de azi, dezavantajul de a rămâne generale, adică nesituate într-o perspectivă subiectivă, a personajelor înseși. Nu numai Agârbiceanu proceda astfel, în mod curent, dar chiar și Rebreanu, adesea, și încă împotriva manierei lui obiective ce presupunea luarea în stăpânire treptată, firească, -a lumii. Totuși obiectivitatea îi dictează lui Rebreanu o dezvoltare a trăsăturilor personajelor sale condiționată de rațiuni psihologice interioare, uneori foarte subtile. Gândindu-se concentrat că Vasile Baciuc e într-o ureche și greu de convins, Ion, care se află cu Ana sub nuc, privește parcă în neștire (căci mintea îi e aiurea) la obrazul, fetei: "Ion se uită lung la buzele ei subțiri care se mișcau ușor dezvelindu-i dinții cu strungulițe, albi ca laptele și gingiile trandafirii de deasupra". Astfel de detalii par (și sunt) fără rost în narațiune, dar ele creează impresia de firesc, fiindcă se ivesc oarecum pe neașteptate și sunt aparent lipsite de semnificație, exact ca în viață unde nu totul are un înțeles vizibil; în al doilea rând, ele nu se constituie într-un portret. Există oare vreun portret al lui Ion sau al Anei în romanul lui Rebreanu? Nu există decât frânturi, trăsături ce apar o clipă în ochii I altcuiva ori gesturi caracteristice. Așa cum acțiunea nu e niciodată anticipată de rezumate, nici comportamentul personajelor nu e fixat în portrete. Singurul domeniu în care Rebreanu continuă a utiliza *ra-ccourciul* este acela al evenimentelor trecute legate de câte un per-

sonaj, care sunt uneori (cazul Belciug) înmănușate într-o "biografie". Să notăm deci că la Sadoveanu viața și comportamentul personajelor sunt rareori "redate" nemijlocit: de obicei ele sunt intermediare de relatări retrospective ori portrete. Aceste artificii se explică prin marele grad de funcționalizare pretins tuturor elementelor acestui roman-povestire. Ele "fixează" realul: îl sistematizează. Intenția estetică primordială la Rebreanu fiind un neamestec cât mai deplin al naratorului în faptele narate, comentariul auctorial se mărginează să sugereze caracterul finalist al viziunii, presărând ficțiunea de avertismente. La Sadoveanu, unde naratorul e aproape la fel de impersonal, elipsa frecventă și cenzura permanentă a realului ne pun în fața unei alte funcții a comentariului și anume aceea de a controla acțiunea, ca și psihologia. Naratorul nu ni se revelează altfel decât prin această supraveghere. Se întâmplă ca în scrisoarea pe care preotul o alcătuiește *după* spusele Vitoriei, epurându-le, reducându-le. Naratorul joacă în' definitiv un rol asemănător: alcătuiește romanul *după* viață, epurând-o, reducând-o. Până și descrierile de natură, atât de abundente în restul literaturii sadoveniene, sunt fără ezitare funcționalizate aici. Un ușor îngheț, primăvărat, e sumar descris și de îndată "interpretat" astfel: "Toate stăteau ca într-o așteptare. Când vor porni la vale puhoaietele, trebuiau să aducă o veste nouă. Așa dezlega Vitoria înțeleșul acestor înfățișări schimbate". Nu numai faptele, psihologia, aspectul fizic al oamenilor, dar chiar și natura este confiscată de către povestitor, transformată în instrument și pusă în serviciul zeului tutelar al acestui tip de roman (economic realist) care este Subiectul.

SOLDA TUL FANFARON

"Gând mi s-a dat ordin să trec cu detașamentul de pază pe Nistru, am salutat cu multă bucurie această noutate. Și m-am bucurat cu atât mai mult, cu cât vedeam mutra plouată a camarazilor mei de batalion: adio vinul bun, fetele vesele și viața asta cu sindrofii, cu baluri, cu întâlniri furișe de orașel basarabean, care, la urma urmei, oricât de mic, oricât de strâmt și de noroios o fi, e totuși un orașel.

Pentru mine, ordinul venea tocmai la timp. Într-o bună dimineață, zorile mă găsiră lângă o lungă masă, pe care cărțile o ocoliseră de mii de ori în goana celui mai accelerat chemin de fer pe care l-am văzut vreodată în proaspăta, dar încercata mea carieră de jucător de cărți. Aveam dinainte-mi exact suma de lei douăzeci cu care începusem pontajul. În timpul nopții, suma asta crescuse fantastic, scăzuse brusc ca un termometru sub năprăsnicia crivățului siberian, se ridicase iarăși, îmi îmbrâncise inima în aceleași subite și înfocate oscilații, pe care le făcea norocul zănat venind spre mine și părăsindu-mă, de atât de nenumărate ori într-un atât de restrâns timp!

Hârtiuța albastră de dinainte-mi, atât de lipsită de valoare în vremurile astea tot atât de bune și tot atât de rele, ca oricare altele, mă dezgusta cu desăvârșire. Un semn, pe care i-l făcusem cu creionul înainte de a o arunca în iureșul jocului, dintr-o curioasă obișnuință, îmi stârni un zâmbet de silă pe buzele uscate de fumul țigaretelor și de vinul văpsit cu astringente boieli sângerei. Aveam în față chiar hârtia, cu care pornisem cu douăsprezece ore înainte, în căutarea unui noroc factice.

195

Cu un gest teatral, o arunca dinaintea noului bancher și, tară să mai aștept care-i este soarta, plecai cu un aer inspirat, strângându-mi umerii înfiorați de plăcutul venin al vârfulilor de ace, pe care le înfig, în sângele moleșit, nopțile pierdute. Însă înainte de a mă duce la cazarmă, mă îndreptai spre poștă. Și acolo, pe pupitrul scâlciat, în praful stârnit de măturoiul omului de serviciu, am compus o vastă comandă către una din cele mai mari librării din București. Am cerut numai cărți serioase, mai mult de știință: istorie, filosofie, chimie, fizică, matematică, Sfânta Scriptură, Coranul, Iliada și o grămadă de texte latinești și grecești, cu două enorme dicționare; atât cât să-mi ajungă pe doi ani de zile, ca să mă satur de cetit și de învățat. De altfel, nu eram la prima mea hotărâre de a înlocui cărțile lui Grimaud cu cărți propriu-zise! Dar până acum nu făcusem decât mici încercări. Comandam câteva romane și câteva volume de versuri și cu asta credeam ca am sfârșit-o cu nopțile pierdute. Chemam în ajutor literatură să mă scape de setea de viață! Acum însă, judecând după dimensiunile comenzii și după gravitatea obiectului ei, nu-mi rămâne nici o îndoială că aceea ce întreprindeam era din cale afara de serios.

Și ca o dovadă că însuși destinul se asocia cu mine, ca să-mi arate că sunt merit unei căi cu totul alta decât celei pe care apucasem, făcu astfel încât, după câteva zile, cărțile să sosească în același ceas cu or-dinu Uie plecare pe Nistru.

În primele momente, mă gândeam nici să nu-mi iau rămas bun de la Marusea. Un om hotărât s-o rupă cu totul de ceilalți, deci și de prietena lui intimă, trebuie să pornească în pas gimnastic și nici măcar să

hu se mai uite înapoi. Dar reversul gândului îmi spunea: un om hotărât trebuie să revadă până în momentul clipei finale tot de ceea ce are să se despartă și dacă inima lui nu-i va da nici un brânci înapoi, el va porni senin, mândru, conștient de tăria lui.

Am chemat-o deci pe Marusea - la ea nu mă mai duceam deloc după cele petrecute - și dânsa s-a grăbit să vină într-o stare de neliniște și de tristețe care mi-a dat imediat conștiința superiorității mele.

Mândria numai o împiedica să izbucnească în plâns. Dar dacă, o clipă, sprâncenele ei încordate de încăpățânarea-i rusească și-ar fi destins arcurile strânse la maximum, vedeam bine că lacrimile i-ar fi inundat fața, potop. M-a înduioșat mult această slăbiciune omenească, ce se vedea tot 196 mai clar pe măsura efortării pe care biata fată o tăcea ca s-o ascundă. Oricum, era pentru mine toată această zburciună! Și pentru că ea nu răsfrângea asupra-mi decât bucuria de a mă ști atât de adânc înfipt în sufletul ei, fără ca sufletul meu din parte-i să poată fi reținut acolo de nici o cătușă, înduioșarea mea avea într-însa ceva părintesc, ceea ce o îndârjea pe ea și mai mult și-i prefăcea inima în bucăți sângerânde, zvâcnind la picioarele mele.

O, sfântă fericire de a putea fi, tocmai prin seninătatea și conștiința libertății tale depline, chinuitorul unei pâlpâiri de viață, pe care ai în-genunchiat-o, ai subjugat-o și o oprimi! O compătimești pentru că o oprimi și o oprimi și mai cu tărie, pentru a simți, până la maximum de intensitate, dulceața milei. O pipăiam sub vraja acestui sentiment divin și-i striveam sânii, apăsând-o sub piepții bine vătuiți ai vestonului meu. Îi sărutam părul cu sclipiri portocalii, care, seara, sub lumina becurilor, se aprindea îndată de acel straniu și minunat roșu aprins. Îi sărutam năsul ei obraznic și-i simțeam pe genunchi căldura coapselor pline, îi mângâiam alene fluierile picioarelor subțiri, singurele de care aveam regretul că nu sunt ceva, ceva încă mai lungi. Ca să fie pentru mine Rusoaica întreagă. Să semene, să se apropie de Rusoaica întreagă din gândurile mele. Dar pentru asta, hm... mi se pare că și iubirea care-o mistuie ar fi putut să arate altfel, nu știu cum...

După spița tatălui, și după spița mamei, jMaruseajera rusoaică sadea:... și totuși pentru mine ea nu era decât o basarabeancă.

Pe când Rusoaica pe care o așteptam, Rusoaica din visurile mele... Doamne, ce distanță..."

Nici unul dintre comentarii *fusoaiice* și acordat vreo atenție faptului că naratorul - care.

Întâ nu numai în paginile reproduse de mine de la începutul romanului, ci în întreg romanul - nu este autorul, ci un personaj, cu identitate precisă, și anume locotenentul Ragaiac.) Fapt totuși esențial, fiindcă situează din capul locului exprimarea într-o clară perspectivă subiectivă și explică atât turnura ei orală și familiară ("Și m-am bucurat I cu atât mai mult, cu cât vedeam mutra plouată a camarazilor mei de batalion: adio vinul bun, fetele vesele și viața asta' cu sindrofii etc"), cât și ceea ce un critic numea batjocoritor "retorica imposibilă", bom-

i 197

basicismul stilului ("în timpul nopții, suma asta crescuse fantastic, scăzuse brusc ca un termometru sub năprâsnicia viscolului siberian, se ridicase iarăși, îmi îmbrâncise inima în aceleași subite și înfocate oscilații pe care le făcea norocul zănat venind spre mine și părăsindu-mă, de atât de nenumărate ori, într-un atât de restrâns timp!"). Pompe-liu Constantinescu a alcătuit chiar o listă de "deficiente" ale stilului din Rusoaica (Scrieri). Întrebarea care se ridică imediat este: despre ce stil e vorba? există unul în afara aceluia al naratorului propriu-zis? iar naratorul - spoială de cultură pe un fond de grosolanie cazonă, filo-jsofie a vieții rudimentare, nemăsurat orgoliu viril, - poate fi pus să vorbească literar, în cuvintele romancierului însuși?. Șunțce-i drept, în roman câteva pasaje în care naratorul își însușește un stil literar, de pildă acela celebru în care este înfățișată înghețarea apelor Nistrului: "Apele Nistrului curgeau murdar, cu sforari greoaie și încete ca niște hoarde adormite în șa. Pe maluri însă începutul înghețului se amuza să descrie festoane albicioase și neregulate de pojghiță, suprapunându-le uneori ca ardezia pe case. Zăpada însă conteni, dar simunul căzăcesc îi suflă multă vreme pe deasupra și pe dedesubt, repezind-o în viscole turbate dintr-o parte în alta, încă zile în șir, până când îngheță el însuși, și căzu la pământ, șarpe de sloi, care se preface în bucăți". Stilul acesta de școală Odobescu și Caragiale i-a plăcut lui Tudor Vianu pentru "frazarea bine cadentată" (*Arta prozatorilor români*). Nici Tudor Vianu, care a analizat stilistic romanul, nici altcineva, n-a raportat limbajul la narator, ca să vadă în ce măsură ele trebuiau considerate o excepție, izolate cum sunt de gura care le rostește. Stilul nu e o substanță, ci o funcție. Există un stil al lui Ragaiac care, reflectându-i viziunea asupra existenței (alta decât a autorului), îl definește implicit ca personai. "Când mi s-a dat ordin să trec cu detașamentul de pază pe i Nistru, am salutat cu multă bucurie această noutate":

cititorul atent intuiește că cel ce spune aceste cuvinte nu e autorul, deși persoana întâi l-ar putea induce în eroare, și caută să identifice pe vorbitor. Înainte de a ști cine este și ce face, jțiecumse exprimă. Ia cunoștință de el prin I densitate subiectivă a unui Lstii(Tami liarral. bombastic). O admite ca pe Qfconventif în Rusoaica aceasta convenție este tacită, dar ea poate fi și jtteclarată. "Numiți-mă IsmaeF ' cere din prima frază a ro-manului lui Melville personajul narator: Gib Mihăescu ar fi putut spune și el: "Numiți-mă Ragaiac". Această precizare ar fi clarificat, poate, de la început o impresie, pe care noi toți am avut-o probabil la lectură, rămasă în lipsa ei nedeslușită, și anume amestecul de emfază și de ironie ce caracterizează modul de expresie din roman. Pe de-o parte,

pe de alta, bravada pare conștientă de ea însăși, exagerarea intenționată, minată de ironie. Căci, pe tle o parte, autorul intră în pielea lui Ragâiac, soldatul fanfaron, îi împrumută stilul: "O pipăiam sub vraja acestui sentiment divin și-i striveam sânii, apăsând-o sub pieptii bine vătuiți ai vestonului meu." Vestonul nu e al lui Gib Mihăescu, ci al lui Ragaiac. Senzațiile și limbajul de prost gust de asemenea. "Atunci simții deodată aroma pătrunzătoare a nukului și-n rostogolirile care urmară văzui stelele aprinzându-se de svâcnirea lor firească, dar atât de puternică parcă dănțuiau ca pe fundul unei imense tamburine, pe care-o agita sălbatic deasupra infinitului un titan înnebunit. Formele cu rezistențe și flexibilități de oțel ale Niculinei îmi dădură bucurii nemaicunoscute. În schimb, îmbrățișarea mea îndelungă o covârși de tot și o preschimbă dintr-o căprioară sălbatică într-o pisică nespuse de calmă. Iar nukul era amețitor." Pe de altă parte, cum pot fi Biblia și rriariisr.riitnri ruy adevăratele lecturi ale urmi individ rare se exprimă ca Ragaiac? Autorul îl lasă să pretindă cu nerușinare acest lucru în loc să-i divulge preferința reală pentru romanele erotice de două parale. Oare el nu-și cunoaște bine naratorul-personaj și îi atribuie lecturii safe? Sau se amuză puțin pe seama lui, făcându-ne complice cu ochiul cândjijilcătuiește lista pretinselor lui preferințe? Și una, și alta. Naraj torul nu se mulțumește să-și relateze ohier.tiv aventurile, ca într-ur clasic roman de acest gen, ci se comportă ca im soldat fanfaron: lău'

J

dându-se în gura mareși mistificându-se până și pe F^{imp} î'''iși raHi ia unele fiistantf (dgsLnu consecvent): ne lasă să înțelegem căi naratorul său nu oferă suficiente garanții de seriozitate, nici din punct; de "vecfereTntelectuai, nici din punct de vedere moral. Această dublă distanțare poate fi sesizată în pasajul pe care l-am reprodus. Să remarcăm chiar felul în care soldatul, fanfaron se recomandă: încercând indiscret să iasă în evidență. Ține să ne asigure că a fost singurul din tot batalionul care a salutat cu bucurie trimiterea pe frontieră. Pentru

199

el, ordinul venea, nu e așa, tocmai la timp căci de mult dorea (fără a găsi prilejul) să-și schimbe felul de viață.. Parcă spre a-și pune singur la îndoială sinceritatea, mărturisește că a mai încercat și altă dată astfel de soluții radicale, dar fără succes. Fericit că va cunoaște în bordeiul de pe Nistru deliciile singurătății, iată-l gata să înlocuiască cărțile lui Grimaud cu cărți adevărate: și încă ce cărți! înșiruirea titlurilor ne tre- zește zâmbetul. Aici exagerarea își revelă caracterul intenționat ironic. I Distanța dintre autor și personajul narator e deocamdată de natură in-5 telectuală. Un *coureur* care se sihăstrește cu entuziasm ca să se consacre studiului matematicilor și lecturii Bibliei! Și, ca și cum n-ar fi destul, rupturii de mediul frivol îi adaugă ruptura de femeia iubită. Cel ce pleacă în insula lui Robinson vrea să încheie toate conturile cu societatea. Viața se ia de la capăt prin sacrificii totale. Săjootămradi-jt calitatea fiecărui act. A nu mai vedea deloc pe Marusea în aceste coh-clitn ar ti o lașitate, nedemnă de eroul nostru: un om hotărât nu se teme să-și pună, o dată mai mult, hotărârea la încercare. Și iarăși ironia scoate capul: prea mult afirmată, această hotărâre nu e oare mai mult o dorință decât o realitate? Ragaiac face asemenea mărturisiri suspecte: "De altfel nu eram la prima mea hotărâre... Dar până' acum nu făcusem decât mici încercări... Acum însăjudecând după dimensiunile comenzii și după gravitatea obiectului ei, nu-mi mai rămânea nici o îndoială că aceea ce întreprindeam era din cale afară de serios." în definitiv, nu jrt urmărește oare să se convingă pe sine? BravejzājjiidQar. In xhes.r 1 tiunile plecării, ci și în aceleasantimentale. El e un bărbat, nu e așa,

• perfect stăpân pe simțămintele lui. Înduioșarea de slăbiciunea femeii apare ca destul de cinică. Oprimându-și sufletește partenera, își oferă satisfacția unor clipe de intensă milă. Și are ochii atât de bine deschiși, încât nu-i scapă nici cel mai mic defect. Nu se lasă antrenat de instincte. Marusea este, ea, tânără și frumoasă (ah, de-ar avea picioarele o idee mai lungi!) și, pe deasupra, rusoaică. Dar nu e

Rusoaica! Doamne,

ce deosebire! TrepJ.at. se face simțită și nădăstă de natura morală și între autor și narator. Dar în acest pasaj nu ni se indică numai trăsăturile lui. sunt formulate și temele principale ale romanului: Aema așteptării? și Wflfl 'HealțihiLjRagaiac merge cu entuziasm pe frontieră și spis a-pu.tea I aștepta, în izolare de tentațiile lumii, apariția Rusoaicei. Nu o femeie
200

oarecare, ci Femeia, Rusoaica din vis, pe cât de reală, pe atât de apropiată de eroinele literaturii rusești. Ragaiac își câtușește bordeiul lui de pe Nistru cu tomuri impozante și se delectează un timp cu probleme de matematică și de astronomie. Acest "ascetism matematic", cum îl numește el însuși, merită a lăndepărta de ispitele ușoare și blajine ale mediului în care trăise, sfârșește însă prin a-i exacerba pofta deviată ce se voia reprimată. Așteptarea lui Ragaiac seamănă cu un paradoxal exercițiu spiritual prin care demonii sexualității nu sunt exorcizați, ci reanimați. Că e vorba de o tehnică și nu de purul hazard ne-o arată o comparație pe care locotenentul o face chiar el între sine însuși și plutonierul Gârneață. Recunoscându-se în subalternul său Ragaiac observă că singurul lucru care-i desparte este această educația a simțurilor, nu abolite, ci nutrite cu exemple ilustre din mitologie și care-i permit tânărului ofițer să posedă într-o țigăncușă oarecare pejorabilă însăși zeita Diana. "Chemam în ajutor literatura ca să mă scape de I sețeadeyiaia", exclamă el când își comandă biblioteca de campanie, însă literatura îi hipertrofiază această sete. "Ceteam Sfânta Carte și așteptam. Ea va veni, îmi spuneam, ha va veni, mă întărea în credința mea Sfânta Carte". Ea, Rusoaica: ironia autorului e din nou evidentă. Așteptarea se complică prin intrarea în scenă a Mariucăi și a Niculi-nei: eroul nu e un platonian stupid, devotat visului său, ci un bărbat normal și sănătos, care, adorându-și Rusoaica din vis, posedă alte rusoaice reale. Deși nu există în așteptarea lui idealism propriu-zis, se-l xualitatea nu e pur instinctuală. Paradoxalele exerciții ale lui Ragaiac. sunt o savantă complicare a instinctului, care rămâne pur și totodată sofisticat. În clipa etosului, ce însoțește numai sentimentul, nu și în-î stinctul, ori a psihologicului, sub forma geloziei sau a decepției (cu totul secundare la Ragaiac), aspirația virilă își trage semnificația dintr-un fel de patos al instinctului, al sexului. Este însă, cum am văzut, o așteptare degradată, un ascetism ce îngăduie experiențe numeroase. Și este un ideal foarte pozitiv în datele lui. Al. Protopopescu (*Romanul psihologic românesc*) a analizat corect caracterul "materialist" al aspirației lui Ragaiac, ins cu picioarele pe pământ, întreprinzător și energic, mai curând Sancho Pânza decât Don Quijote. Ca și așteptarea, idealul este degradat. "...Individul erotic al literaturii lui Gib Mihăescu» - scrie Al.' Protopopescu - nu tânjește (când tânjește!) după frumoasJ

201

fără corp, ci *cu corp*. E lucrul cel mai simplu și mai evident, pe care se pare că nici romancierul nu l-a înțeles până la capăt. "Și încă: "Trăsă- tura dominantă a eroilor săi nu este visul și închipuirea, cum îndeobște ts-a observat, ci simțul practic". în fond, Rusoaica e mai puțin romanul lunii ideal (erotic) decât al unei iluzii. Protagonistul însuși este un ilu-tzionat. Toate acestea sunt adevărate.) Rămâne întrebarea dacă autorul își cunoaște sau nu cum se cuvine personajul. Ceea ce îl caracterizează până la urmă pe Ragaiac nu e atât faptul de a aștepta spiritual (autorul îi umple; cu perfidie, așteptarea, de viață) miracolul ivirii femeii ideale (autorul îi oferă compensații foarte pământești pentru întârzierea lui), cât faptul de a fi un ins funejar incapabil să-și jepr.e.zinte idealitatea și săjșeconsacre. Autorul își lasă personajul narator să se prezinte ca un Don Quijote; însă el știe că Ragaiac e de fapt un Sancho Pânza. Știe și ne-o sugerează prin ironia care dublează emfaza! Lăudăroșenia lui Ragaiac e o mistificare a adevărului în ochii personajului însuși, dar care pentru autor (și pentru noi) rămâne ce este: simplă lăudăroșenie. Un ins banal joacă rolul Cavalerului ce aleargă după himera Prințesei îndepărtate și vrea să ne convingă că stupidele lui aventuri au un mare conținut spiritual. În miezul Rusoaicei este o mistificare-demistifica-ție: naratorul încearcă să ne mistifi și rivina lui însuși, în vreme ce auțpjiîncearcă săj dmsjtecpeioiajul. Jocul stilistic dintre fan-faronadă și ironie se explică prin jocul acestor atitudini.

Dacă acceptăm o definiție a lui Thibaudet, (*Rusoica* este un jgic roman românesc. Originea speciei, Thibaudet o găsește în romanul de aventuri englez (care în stare pură "exclue iubirea la fel cum tragedia clasică excludea personajul soțului înșelat") care a produs, în Franța, un hibrid combinând aventura cu erosul. Romanul românesc a înghițit în Franța romanul aventurii: "E devorat de spiritul critic, de refuzul de a fi luat în serios, de mistificarea pe care o presupune totdeauna și pe care autorul nu se poate opri să n-o dea la iveală". Recunoaștem qrphi-" gjuitatea din *Rusoica*. Naratorul povestește aventurile eroului său cu , emfază și în același timp cu spirit critic. Mai mult: "Orice roman

de iubire - observă Thibaudet - în măsura în care arată iubirea zbuciu-i mata sau contrariată de impedimente implică un anumit românesc". Și definește spiritul românesc drept acel spirit care "închipuie și ne face 202

să ne închipuim iubirea nu ca pe un sentiment născut dintr-o lume lăuntrică și amestecat în trama obișnuită a vieții, ci coborât printr-un zbor, neașteptat, al destinului și luând o înfățișare ieșită din comun, un aspect liric". De la *Amadis de Gaule* la romanele lui Pierre Benoît, a avut ca public în special femeile din timpul Emmei Bovary, alimentând voga romanelor-foleton și construindu-se pe anumite potriveli ale evenimentelor, pe surpriză și pe senzațional (*Reflecții asupra romanului*). Sunt acestea și trăsături ale *Rusoaicei*, roman al unei aspi-rații contrariate, bazat pe o iluzie (care este o formă de a stăruia a imaginarului în real). Aspectul seizițional "esfed¥lielrreliînveHerat, mai ales în partea a doua, romanul căpătând o clasică turnură polițistă! Coincidențele sunt numeroase, începând cu hârtia de douăzeci de lei însemnată de jucătorii care se reîntoarce la el după o noapte de fluctuații considerabile ale câștigului, și continuând cu sosirea coletului de cărți chiar în ziua plecării pe graniță. De altfel, Ragaiac este un super- stițios. Toate aceste elemente caracterizează și romanul pur de aventură: ceea ce presupune inedit romanul românesc este dublarea justiției-cației de luciditate, destrămarea iluziei.

Cum am văzut, această destrămare e perceptibilă de la nivelul ști-ț lului. Întreg romanul este construit ca geamantanul cu fund dublu al unui scamator. Narratorul are în sânge teatrul și-l joacă tot timpul. Soarta însăși e perfidă, ca și cum ar glumi, aducând o Rusoaică, dar în sectorul alăturat de al lui Ragaiac, la slăbul Iliad, care o și pierde. Acest aspect de joc alterează aventura, sporind românescul. Cititorul superficial e iritat de el ca de o inconsecvență. El vrea ca aventura să i fie tratată serios. Romanul de mistere al secolului XIX este strămoșul serios al acestui nepot pus pe șotii care este romanul românesc. Meritul *Rusoaicei* a fost descoperit de obicei în finețea analizei psihologice, care ar înnobila latura curat senzațională. Cel puțin Perpe-ssicius așa credea. Întreaga critică a văzut în *Rusoaica* un roman psi-l ho logic. Psihologia serioasă ar face digerabilă artistic aventura. În realitate lucrurile se prezintă aproape pe dos: jocul, teatralitatea, indicarea J. artificului salvează de la eșec drama psihologică. Dacă autorul s-ar fi luat până la capăt în serios în ipostaza de Ragaiac, atât aventurile, cât și stilul ar fi fost de necrezut și foarte nesuferite. Pe lângă mostrele oferite cu alte prilejuri, putem scoate lesne altele ca dintr-un sac fără

203

fund. Iată ce convențional e descris un cal minune: "Volbur își primi stăpânul cu un nechezat de prietenie și cu mișcări sprintene și nervoase, alungând ape negre pe gâtul și pe crupa plușată". Portretele de femei sunt toate într-un stil imposibil. Numai ochiul, cum să spun, i expert al lui Ragaiac le poate vedea așa. Autorul se salvează de bănuială prin refuzul de a se identifica deplin cu eroul său: ambiguitatea l inițială, trădată de dublul registru al exprimării, nu e caracteristică ro-j manului de aventură, ci aceuia românesc. Este o convenție acceptată, o complicitate, în *Rusoaica* ce lipsea cu desăvârșire în *Ciocoii vechi și noi* ori în *Misterele Bucureștilor*, și nu numai fiindcă sunt despărțite de șaptezeci de ani de evoluție a genului, dar și fiindcă unele țin de specia cărții de aventură, iar altele de aceea a românescului.

Am putea compara bunăoară marea scenă dintre Ragaiac și Niculi-na, din noaptea uciderii lui Serghie Bălan, cu oricare din modelele ei din literatura anterioară. Cu ea se încheie de fapt cea mai palpitantă parte din roman. Ca s-o înțelegem, e nevoie de unele explicații. Ragaiac a descoperit că Serghie Bălan, contrabandist experimentat, își folosește soția, pe superba Niculina, ca momeală - pentru ofițerii de gră-J niceri, ca să le câștige prietenia. Bărbatul crede că Niculina, deși intrată în acest joc, va ști să rămână cinstită. Dar se pare că ea îl iubește cu adevărat pe Ragaiac și totodată e prea legată de Bălan ca să-l trădeze. Bălan intuiește că a fost înșelat, evadează din închisoare și ajuns acasă o bate groaznic. Peste câțva timp, într-o noapte, Niculina cheamă pe I Ragaiac cu tot plutonul ca să i-l "dea" pe Bălan. Locotenentul bănuiește că e la mijloc o înțelegere între cei doi, dar se face a nu observa fiindcă are planul său: vrea să prindă pe Bălan, și în schimbul eliberării, să-i ceară să aducă pe Valia Nicolaevna, Rusoaica sosită și apoi pierdută prin prostia lui Iliad. În această conjunctură începe scena dintre Ragaiac și Niculina. Ofițerul și-a adus plutonul, femeia așezând ostașii cu mâna ei în locuri anumite. Ea însă nu știa două lucruri: că cei mai buni dintre gradați rămăseseră la pândă în dreptul vadului lui Bălan și că Ragaiac studiase bine topografia și cunoștea locul pe unde contrabandistul ieșea ori intra în casă. Și acum toți așteaptă reîntoarcerea lui Bălan, despre care Niculina susține că ar fi plecat. Ragaiac se află în casă, singur, cu femeia, care

tropăie suspect de tare cu cizmele pe podea, dând drumul și unei legături de lemne pe jos. Ragaiac pre-204

supune că Bălan e în pivniță și că acesta e semnalul de liberă trecere. Ca să se convingă, o obligă pe Niculina să danseze goală în fața lui. Scena dansului e dramatică. Dinspre geamlâcul pivniței amenință glonțul nevăzut al contrabandistului. Dar nu se întâmplă nimic. Ragaiac spune cu voce tare că vrea să-i fie adusă de peste Nistru, Valia. S-ar părea că Serghie pricepe că i se propune un târg și pleacă. Ragaiac, care a salvat-o astfel pe Niculina, crede partida câștigată și se pierde într-o conversație mută cu Valia, pe care Niculina i-o citește în ochi. Geloasă, Niculina îi mărturisește că nu avea de gând să-și trădeze soțul, ci numai să și-l oblige și să-l determine să accepte pe Ragaiac. Dar tocmai când par a se împăca, și Niculina se lasă îmbrățișată, Ragaiac îi suflă în ureche, retezându-i elanul erotic în cel mai nepotrivit moment, că nu-l interesează cu adevărat decât Rusoaica. Niculina are o clipă de teribilă revoltă, dar tocmai atunci răsună împușcături de afară: Serghie Bălan e împușcat dintr-o eroare și totul se prăbușește. Chiar și în acest rezumat (episodul fiind prea lung, douăzeci și cinci de pagini, spre a-l putea reproduce) se poate observa că scena conține numeroase elemente specifice romanului de aventură: dublul joc al fiecărui protagonist (care e o deghizare); momentele desuspan; dese răsturnări de situație; dezvăluirea adevăratelor gânduri sub presiunea evenimentelor; surpriza din final. Ea poate fi considerată ca o variantă perfecționată a atâtor scene din romanele lui Baronzi, Bujoreanu sau Filimon, cu caracter melodramatic. Există însă o deo-j sebiere profundă în chiar funcția de melodramă, a cărei structură roma-J nul secolului XIX o copiază adesea (Peter Brook, *The Melodramatica Imagination*), între romanul aventurii și romanul românesc. Ambele ' sunt așa zicând teatrale: însă într-un caz, teatralitatea este însăși esența aventurii, îngroșată, făcută ostentativă, iar în celălalt, teatralitatea esi un mod de a relativiza aventura, subțind-o, ironizând-o. Romanescul nu e decât forma nouă a aventurii, modelată cultural, uneori interiorizată, apropiată de joc; românescul este o estetizare a aventurosului.

În stare pură, ronaijuihrojnanesenu e de găsit decât în *Rusoaica*. Celelalte romane ale lui Gib Mihăescu sunt mult mai impure. Iată *Donna Alba*, în care aspirația e confundată cu ambiția de clasă și ro-, manescul este împins spre social. Mihai Aspru nu mai este un obsedat erotic, ci un simplu ambițios. Și scopul și mijloacele acestui seducător

205

sunt altele. În *Rusoaica* visată de Ragaiac, ascendența nobiliară e chestiune de blazon, de snobism pur și provine dintr-o contaminare livrescă a personajului; în *Donna Alba* dorită de Aspru, aristocratismul este esențial, căci avocatul are stofă de arivist. El nu cucerește Femeia, ci își apropiază Aristocrata. În acest roman al parvenirii, românescul impregnează elementele de ordin social, creând un fel de hibridi ce nu au fost încă identificați și studiați ca atare, dar au dovedit o anume rezistență. Tabloul aristocrației decăzute zugrăvite în *Donna Alba* e în fond un pur tablou pitoresc cum va fi și cel din *Scrinul negru*, mai târziu. Socialul devine un fundal colorat iar tipologia alunecă spre excentricitate. Românescul absoarbe aici descrierea mediului și a moravurilor, așa cum a absorbit mai de mult, zice Thibaudet, aventura clasică. El impune socialului și psihologicului jocul său.

X Principial românescul reprezintă o vulgarizare a romanului. Thibaudet leagă, nu fără ironie, înflorirea romanului românesc în Franța de primul război mondial care a făcut ca "femeile desenate de He-rouard și agățate în toate birourile companiilor și în toate corturile ofițerilor să devină arta proprie tranșeelor franceze, așa cum renii, zimbrii și mamuții pictați sau gravați erau arta proprie unei civilizații troglodite mai vechi." La noi romanul românesc trebuie căutat în câ-teva din operele de succes ale genului epic din deceniile postbelice, în care se află deghizat în pictura de moravuri sau chiar psihologică în zugrăvirea societății, a războiului, a lumii bune, a adolescenților etc.

Poate lua orice înfățișare. Îl recunoaștem după faptul că în loc să dezvăluie mecanismele unei lumi, se dovedește mai curând un creator

i de mitologie. Apariția lui, într-un anumit moment, arată legătura strânsă care-l unește cu publicul.

Romanul și-a creat, la noi, adevăratul public, după 1920: la rândul lui, publicul începe să-și creeze romanul preferat. Niciodată înainte, în timpul domniei povestitorilor și memorialiștilor, romanul n-a avut un public al său, atât de numeros și de fidel; și niciodată înainte, cititorii nu au impus romanului într-o măsură atât de mare gustul lor. Fidelitatea aceasta sfâșie practic romanul

i nostru în două: de o parte, acele cărți ce se adresează marelui public,

format în spiritul foiletoanelor din secolul XIX, și care recunoaște în i spiritul românesc un avatar evoluat al spiritului de aventură; de alta,

Vromanele pentru, să zicem așa, scriitorii înșiși (ori pentru acea parte 206 din public capabilă să admită noul), care-și devin și cei mai calificați cititori, romane în care se încearcă modernizarea epopeii naturaliste și a psihologismului. Am ridicat aceste chestiuni în introducere. între Ionel Teodoreanu și M. Blecher, între Cezar Petrescu și Camil Petrescu este exact această deosebire. O cauză importantă a întârzierii romanului la noi, G. Ibrăileanu o descoperă în "lipsa unui număr suficient de cititori, care să facă posibilă scriitorului o viață liberă, consacrată exclusiv literaturii..." (*După război*). Când, după 1919, acest număr se înlăpătează, putem constata că el ajută, în adevăr, pe unii romancieri să trăiască din scrisul lor, dar cu condiția să scrie romanele pe care le citește publicul larg. E instructiv să vedem din ce se compune acest public, cum arată aceste romane.

Vorbind de best-sellersurile vremii: ele sunt în fond romane. roma.-nești, chiar dacă nu pure ca *Rusoaica*, oferind surrogate de descripție socială și de analiză psihologică. Numărul autorilor e greu de precizat. Trei sunt totuși în atât de mare măsură reprezentativi încât îi putem. utiliza ca eşantioane: măi întâi, desigur, chiar Gib Mihăescu. Apoi, Cezar Petrescu și Ionel Teodoreanu. în ei, gustul care le dă naștere și gustul pe care-l întrețin se află în stare pură. Ei constituie cea mai bună dovadă că, o dată cu societatea, s-a schimbat și cititorul, și, o dată cu cititorul, literatura. Vorbind de cititor: el se recrutează acum (firește, nu exclusiv) din profesiunile liberale ce înfloresc în marginea lumii industriei și finanțelor. Aparține vârfulurilor micii burghezii. Iubește confortul și înlesnirile tehnicii; umblă cu automobilul, cu trenul și cu avionul; e un spirit practic. pozitiv: afacerile înainte de toate. Are o singură latură vulnerabilă: e mândru de poziția socială recent dobândită și, de aceea, foarte vanitos și snob. Și este mai ales un cititor de romane. Cezar Petrescu (admirator al lui G. Duhamel, Jules Romains și Claude Farrere) își datorează, cel puțin în parte, succesul literaturii lui faptului de a fi speculațit această vanitate snoabă. El zugrăvește epoca și oamenii ei, în chip foarte direct, uneori, jurnalistic; mulțumește nevoia cititorului deose recunoaște în opera de ficțiune; dar totodată îl flatează, căci romanele lui afera în fond noii burghezii sub aparența de imagine realistă, o mitoKÎgî. în plus, romaneleTuȚLrnTconfe-ționate abil, dând totuși impresie de autenticitate, au o intrigă condusă limpeSe, tipuri clare, psihologie rezonabilă. S-a vorbit cu oarecare

207

ușurință de frescă și de realism social în *Calea Victoriei* sau în *întunecare*: ciclul proiectat, pe model balzacian și zolist, delJCgzPejescu reprezintă de fapt un triumf al romanescului, în latura picturii exterioare. Bucureștiul e în aceste romane o mare metropolă, trepidantă, modernă (chiar încă privită destul de des cu anxietate, din unghiul dezrădăcinatului, al omului vechi, din aceeași plămadă cu eroii sado-venieni); mijloacele de locomoție, barurile de noapte, luxul dau senzația de civilizație occidentală; starurile de cinematograf, eroii și aventurierii vremii, Greta Garbo și Guynemer, intră, prin Cezar Petrescu, în existența cotidiană a burghezului mijlociu, onorat de o companie atât de ilustră. Nu e vorba în romanesc de evaziune propriu-zisă, de acea funcție a imaginației, analizată de G. K. Chesterton în eseul despre Dickens, care face ca normalul să para extraordinar, ci, din tocmai contra, de arta de a face ca lucrurile insolite să pară comune, de a aduce excepționalul la nivelul banalului. Putem ilustra acest jxjmanesc - unit cu un realism cumpătat, economic - prin *întunecare*. Primit contradictoriu la apariție (1927) - cu elogii de către unii, cu mari rezerve de către alții - primul roman al lui Cezar Petrescu justifică deopotrivă ambele atitudini. împrejurarea este ușor de explicat astăzi. Elogiile, romanul le merita datorită gradului neașteptat de profesionalizare a autorului, într-un gen ce părea (și, până la un punct, era) de dată recentă la noi. Romanul nu era doar bine scris, pasabil, viu, ci și actual. Pentru generația care făcuse războiul mondial, era întâiul roman de războirealișț. *Pădurea spânzuraților* putea părea prea specific ardelenesc iar *Strada Lăpușneanu*, doar o nuvelă dezvoltată. Dar și rezervele erau întemeiate: romanul n-avea adâncime și semăna destul de bine cu un reportaj al evenimentelor încât să dea lui Pompiliu Constantinescu impresia că-i lipsește orice transfigurare artistică. Citit astăzi, *întunecare* ne aparecaun document notabil;nuatât pentru epoca pe care o zugrăvește, cât pentru stadiul genuiujcaatãrejanoi;intãia parte este spiritual-sentimentală; a doua, numai melodramatică. Cezar Petrescu este un pictor alert al mondenității și unul ceva mai stânjenit al altor medii și mai ales al frontului. Tipurile sunt fixate ușor, în câteva ace, neamănunțite. Lumea aceasta există, e vie, neîndoielnic, chiar dacă ne face impresia de *deja vu*, de lăbsență a ineditului. Romanescul se demodează cel mai repede tocmai 208

pe MurajdjLinãoiiL. Personajele se epuizează de obicei în momentul intrării în scenă: nu au evoluție. Să ne amintim o clipă de perifericul Virgil Probotă, profesorul stângaci și șters, când își face apariția

pe terasa Cazinoului din Constanța: totul despre el e spus într-un scurt paragraf: paharul răsturnat pe masă, mărul rostogolit cu cotul în poala unei doamne și celelalte semne ale stângăciei lui. Defectul acestui ro-man (al romanelor lui Cezar Petrescu în general) este reversul însușirii ' lui principale: ușurința de a zugrăvi o scenă, un om, un gest, dialogul vioi, evocarea melancolică. Un condei abil și fără profunzime compune rapid atmosfera, mișcă tipurile, încheagă conflictele.

Și încă: Radu Comșa, tânăr frumos, ambițios și cuceritor, destinat unei cariere strălucite, nu rezistă vocii morale și se duce din proprie inițiativă pe front (deși putea să scape); se întoarce desfigurat de o urâtă cicatrice; în condițiile de după război, când rănilor se închid repede și viața își reia cursul, nu mai izbutește să se adapteze și ajunge în pragul sinuciderii. Aceasta fiind problema etică din *întunecare*, putem nota două lucruri: întâi, că ea este oarecum problema-tip a generației lui Comșa, și o întâlnim în numeroase romane sau piese de teatru de după 1920, în variante apropiate; în al doilea rând, că Cezar Petrescu îi dă o rezolvare sumară și exterioară. Procesul în care sufletul personajului se prefăce radical, îmbătrânit de cruda experiență a războiului, nu este nicăieri dezvoltat. Cezar Petrescu zugrăvește doar efectele unor cauze ce rămân subînțelese. Aici întrevădem o limită a romanescului. Psihologia este eludată (din rațiuni de "economie": cititorul mediu de romane al epocii se plictisea de psihologie), totul rămânând la nivelul orizontal al descrierii evenimentelor superficiale. Mondenitatea, în zugrăvirea căreia Cezar Petrescu își consumă talentul lui fragil, de reporter iute de picior, n-are suflet adânc, ci doar comportament caracteristic.

Și iată soluția: figurarea, oarecum facilă, a crizei spirituale prin ceea ce poate părea o metaforă (sau mai degrabă o metonimie): cicatricea. Radu Comșa s-a întors de pe front cu obrazul mutilat. Această schimbare la față, în sens propriu, înlocuiește cu totul schimbarea interioară. E o substituție de planuri. Analiza crizei este figurată de cicatrice, rezumată printr-o stereotipie. Comșa desface logodna cu Luminița Vardaru și își ratează cariera, din cauza cicatricei care-l

209

marchează. Cicatricea face din arivist un inadaptat. Nu poate fi continuitate între cuceritorul (de inimi și de poziții sociale) de dinainte de război și dezabuzatul, slabul individ, de după război: cicatricea e semnul unei rupturi. Ea absoarbe toate sensurile etice și psihologice. Devine o pseudomotivare. Ține de mitologizare, nu de explicarea resorturilor intime. Ne-am putea imagina o clipă romanul în două variante: ca pe unul al dezadaptării, printr-o experiență ce a rupt punțile între două lumi și în care cicatricea ar fi trebuit să rămână un pretext, un semn, un indiciu; sau ca, altul, al obsesiei, în care cicatricea ar fi fost, ea, generatorul dezechilibrului și al demenței. Cezar Petrescu nu e pregătit pentru cea de a doua, care cerea o vocație a sondării subconștientului, în manieră Gib Mihăescu din nuvele; dar nu e consecvent nici în prima, căci nu coboară niciodată cu adevărat în straturile conștiinței etice. *întunecare* avea de ales între un roman al conștiinței (ca *Pădurea spânzuraților*) și unul al subconștientului obsesiv (ca *Vedenia*): a preferat o cale de mijloc, a melodramei românești. Totul petrecându-se "pe față", în ambele sensuri ale expresiei, cicatricea devine tema părții a doua a romanului, așa cum mondenitatea a fost tema întâii părți. Legătura dintre ele se vede ușor: cicatricea este în definitiv semnul alterării mondenității, care, în acest fel pătată, își pierde imacularea caracteristică. Melodrama din *întunecare* se joacă între mondenitatea voioasă și inconștientă de dinaintea marii conflagrații, și cicatricea care o desfigurează.

Dacă Cezar Petrescu propune cadrul public și metropolitan al acestei lumi (care nu e nici foarte autentică social, nici foarte adâncă psihologic, fiindcă menirea ei este să pară, nu să fie), Ionel Teodoreanu i-l revelă pe acela intim și provincial. Bucureștiul lui este ca acela al doamnei Catinca din *La Medeleni*: un Iași mutat în strada Popa Nan din Capitală. El se introduce în budoare; violează corespondența și jurnalele intime: evocă, deci, fața secretă, delicată, a aceleiași burghezii care la Cezar Petrescu apărea aproape lipsită de interioritate. O descrie fără exactitate, mai mult în atmosfera decât în adevărul ei, sau, măcar, lasă această impresie; căci amănuntele sunt, la fel, ca și la Cezar Petrescu, amănuntele obișnuite ale existenței obișnuite. Scăldate mereu în apele unei fantezii idilice și pline de un farmec desuet, care oferă o iluzie de stabilitate și de ierarhie unei lumi ce

210

se schimbă repede. Nu se mărginește nici el să picteze portrete de familie în manieră poetico-realistă; ghicește, dincolo de ceea ce sunt, în particular, acești medici, profesori, avocați, ofițeri, boiernași, elevi de liceu, ceea ce vor să fie. Le oferă și el o mitologie: nu una publică, ci una privată. Înfațișează drame sentimentale și cam dulcele: farmecul întâlnirilor și amărăciunea despărțirilor dintre amanți, o erotică adolescentină, plină de misterul întâilor revelații și inițieri, inconfortul delicios al adulterului, pe scurt, plăcerile nemărturisite ale unei lumi care afișează pudibonderia (distingând cu grijă între ceea ce se

cade și ceea ce nu se cade), deși nu disprețuiește nici amoralitatea fără grave consecințe. Să ne oprim o clipă asupra trilogiei *La Medeleni* (1925-1927) care l-a consacrat pe Ionel Teodoreanu; puține lucruri s-au schimbat în romanele următoare. Este romanul unei educații sentimentale, în centrul căruia se află câțiva adolescenți. Chiar dacă întâiul volum îi înfățișează la vârsta copilăriei și ultimul, la aceea a tinereții propriu-zise, Dănuț, Monica, Olguța și ceilalți sunt niște eterni adolescenți prin mentalitate. Ne surprinde și la alte personaje ale lui Ionel Teodoreanu această mentalitate adolescentină: adolescența este prin ea însăși o vârstă romanescă. (Nu de *roman*, în general, ci *romanescă*). După cum, într-un fel, romanescul însuși, prin origine (aventura), aparține adolescenței. Drama e adultă, ca și conflictul: presupun memorie, ranchiună, ură, plăcere a distrugerii. Adolescența crudă însă gratuită, căci se confruntă cu probleme soluționabile, când totul e încă reversibil. Iubirile succesive ale lui Dănuț nu lasă urme: sau, dacă lasă, ele se cicatrizează fulgerător. Suferința, revelația, decepția, sexualitatea frustrată sau împlinită sunt, la eroii lui Ionel Teodoreanu, experiențe atât de "naturale" încât nu produc aproape niciodată catastrofe. Râsul-plânsul, bucuria înlăcrimată, frivolitatea, senzualitatea vapoasă, happy-end-ul situează această literatură sub semnul agreabilului. *La Medeleni* își plasează acțiunea în aceiași ani ca și în *întunecare*: dar războiul e pus în paranteză, societatea postbelică nepărând a se deosebi de cea dinainte; la Cezar Petrescu există măcar cicatricea lui Radu Comșa, aici obrazul eroilor rămâne nepătat. În lipsa conflictului, edulcorarea nu e amenințată decât de insolubilul total: moartea. Cancerul și sinuciderea Olguței sunt extrema cealaltă, ca în orice Iove

211

story. Drama fiind, ca vârsta adultă, la mijloc, moartea e reversul vitalității adolescente, dar e la fel de "naturală" ca și ea. E curios, dar tocmai criza lipsește din aceste romane: criza ca filtrare, prin conștiința etică, a vitalității sau a morții, criza ca de-naturare. Conștiința morală abolește natura. Însă nimic nu devine problemă morală la Ionel Teodoreanu, unde totul rămâne natural. Într-un fel, reîntâlnim motivele eroului adaptat instinctiv la lume din literatura sadoveniană, cu deosebire că acolo acest erou aparținea unui nivel anume al societății, și aici, unei vârste anume: din socială, adaptarea devine biologică. Câtă vreme nu sunt etic prelucrate, iubirile, despărțirile, infidelitățile par atât de firești, încât nu se încrustează adânc în ființa eroilor, lasă doar urme pe piele, care și acelea se șterg cu timpul. Adolescentul n-are dramă, fiindcă nu are maturitatea care să-l limiteze și să-i creeze conștiința ireversibilului: Dănuț trece din brațele Adinei în ale Ioanei, și de acolo în ale Rodicăi, fără complicații. Vârsta jurămintelor întru eternitate e funciar optimistă. Adolescentul n-are istorie, nici morală. E un animal cu oarecare complicații sufletești. Ionel Teodoreanu își alege de obicei astfel de personaje (într-un erou ca Vania, adolescența se prelungește) în care natura nu e încă abolită de conștiință.

Romanescul în *La Medeleni* este, în al doilea rând, și o problemă de stil. "Limba maternă? - se întreabă la un moment dat Dănuț, care scrie versuri în franceză. O respect și o iubesc ca pe o mamă; dar limba versurilor trebuie s-o iubești altfel... Cu limba franceză n-am trăit în casă de mic copil, nu m-am jucat cu ea, n-am mâncat la masă cu ea... E o fată frumoasă pe care am întâlnit-o uneori... e frumoasă și enig-matică." Aici e o întreagă concepție despre literatură, care trebuie să ¹ conțină *altceva* decât reflectarea *vieții de toată ziua*. Romanele lui Ionel Teodoreanu sunt scrise în această a doua limbă ce se crede enigmatică și frumoasă ca o amantă. Este stilul fals prețios, ce-și are limita de jos I în kitsch-ul lingvistic. Ideea autorului - care o răsfrânge pe a publicului 'său predilect - este că un roman trebuie să placă, să fie seducător: agreabilul stilistic îndeplinește, între altele, această condiție, a romanescului înțeles ca un mod de a face curte. Romanul acesta fiind o marfă bine vandabilă, pentru cititori pretențioși și formalști, deși superficiali, el se ambalează în stil ca orice produs de lux. Ionel Teodoreanu e, dintre romancierii noștri, cel mai ilustru fabricant de fraze cos-212.

metice. Descrierea bluzei unei tinere femei se impregnează de senzualitatea facilă a unui săpun de toaletă: "O simplă bluză de batist albă, cu guleraș răsfrânt, în care sânii sunt atât de căști că-ți vine să le surâzi. O bluză de un alb subțire și pământăvatic - albul parfumului de zarzări în diminețile copilăriei. Un alb în care sânii sunt o mirare de vâț oprit -care te face să închizi ochii și să-ți dezmiertzii obrazii. Un alb care e lumină pe un joc de hulubi". Linia unui gât ascuns în horbota unui guler:..retorica frazelor suprimă treptat obiectul, așa cum ambalajul comercial tinde să se substituie

valorii produsului. Impresia de diluție lirică nu vine numai din sensibilitate, ci și din vaporozitate. În spuma frazelor pier, pe rând, ca într-un Maelstrom delicat, analiza psihologică ("Miros de ars în suflet și gândurile strâmbe și strivite ca lanuri peste care au trecut năvălitori călări cu o mireasă răpită"), senzualitatea ("Și când simțea profunda bătaie de aripi a păsării de pradă care sfâșie adânc viața trupului, demonica bătaie de aripi a trupului fierbinte în goliciunea lui de flacără carnoasă, - ochii lui Dănuț priveau o pură față de fetiță palidă cu capul răsturnat pe spate, zâmbind, cu ușoare tresăriri, cerului în care vede îngeri"), detaliul de portret ("o adorabilă fetiță a cărei gură buda ca o cireșă..."), descrierea de natură ("O zi de august, aromată și toropită ca o femeie goală întinsă pe plajă la soare, cu ochii negri ai umbrelor subt părul întunecat al livezilor"), intrarea în scenă a unui personaj ("Mișcarea vastelor pălării învăluie pe Dănuț cu epicul vânt al gloriei. Se opri în mijlocul șoselei ca un gladiator aclamat în arenă cu călcâiul pe trupul biruitului, având drept scut zmeul, drept lance sfoara, al cărei fuior îl strângea în pumnul repezit îndărat") și așa mai departe. Stilul kitsch, *made in România 1930*, este făcut din pole-ieli ce sugerează o senzualitate naturală (mereu naturală!): "Cunoștea dezmierdările lungi de-a lungul pulpelor îmbietoare până acolo unde pielea e dulce, grasă și fierbinte ca a renglodelor în arșița de iulie"; "Deși abia lunecase din aprige dezmierdări, era proaspătă și luminoasă ca o mandarină descojită". Kitsch-ul nu este pur și simplu prostul gust: este gustul, istoric și cultural determinabil, al unei clase, categorii sociale sau al unei epoci, ce se dă drept natural, ascunzându-și *parti-pris*-ul ideologic care-l constituie. Romanescul lui Ionel Teodoreanu e impregnat de kitsch-ul epocii sale: el însuși încearcă să facă să pară naturale gusturile și mentalitatea burgheziei autohtone din jurul lui 1930.

213

Nu doar la el, dar la Rebreanu, Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, putem descoperi numeroase elemente integrabile acestui romanesc interbelic (în special în pasajele cu subiect erotic), de la situații la stil. Ionel Teodoreanu este însă cel care le-a colecționat și valorificat cu cel mai mult succes: gustul care a dat naștere romanelor lui nu mai poate fi distins de gustul pe care romanele lui par a-l fi impus. Un critic al vremii scria: "... trilogia *Medelenilor 2*. Întâmpinat cel mai neașteptat succes de librărie, și din cariera unui tânăr scriitor, și din anele literelor române; medelenismul s-a propagat cu iuțeala unei epidemii".

Gib Mihăescu, Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu: fiecare din acești trei scriitori răspunde așadar unei laturi precise din sensibilitatea cititorului epocii: arta lor constă în inventivitatea cu care reușesc să pună la dispoziția acestui cititor alimentul potrivit. Romanele lor nu mai sunt crude, ca le lui Rebreanu, și nu ne izbesc prin forța realismului; conțin din contra elementele necesare unei mistificări. Sunt o oglindă care jalează pe cel ce se privește în ea. Există, desigur, și un secret al artei fiecăruia care-i face să poată fi citiți și azi și, probabil, și în viitor, și care rămâne în definitiv neelucidabil. Cum s-a putut naște din această literatură osândită la mediocritate de însăși esența ei un roman, cel puținongrabil, ca *Rusoaica*? Iată o întrebare la care nu putem răspunde.

OCHIUL ESTETULUI

S-a remarcat în mai multe rânduri începutul "balzacian" al *Enigmei Otiliei*. Înainte de toate, caracterul lui situat: un decor de epocă în care își face apariția un personaj în haine de epocă; și despre unul, și despre altul, ni se spune în câteva fraze esențiale. Iată cunoscuta uvertură: "Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece un tânăr de vreo optsprezece-nouăsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sf. Apostoli, cu un soi de valiză în mână, nu prea mare, dar desigur foarte grea, fiindcă, obosit, o trecea des dintr-o mână în alta". Îndată după aceasta urmează familiarizarea cu mediul, prin procedul restrângerii treptate a cadrului. Tânărul (despre a cărui înfățișare și îmbrăcăminte ni se comunică date tot mai precise) străbate strada aproape pustie, privește ogrăzile și casele, căutând, după toate semnele, o casă anume. Arhitectura ocupă un loc important. Forma clădirilor, a ferestrelor, ciubu-căria ("ridicolă prin grandoare"), varul, dezghecat de umezeală și neîngrijire, ne permit să ne facem deja o idee de populația cartierului. Atmosfera sociologică se creează din astfel de explorări. În cele din urmă, tânărul găsește ceea ce căuta. Casa respectivă este acum descrisă cu lux de amănunte. Aceste informații sunt menite să ne introducă în viața unei familii. Cu ajutorul străzilor, caselor și mobilelor, • cunoaștem oamenii. Este deci vorba de o reconstituire în toată regula, de departe către aproape și din afară către înăuntru. Psihologia fiind considerată o funcție a mediului, cu mediul trebuie totdeauna început.

Multe din romanele lui Balzac se deschid în același fel. G. Călinescu îi repetă, și încă intenționat, cum vom vedea, metoda. Dar spiritul?

În *Căutarea absolutului* Balzac consacră primele pagini explicării metodei sale. (Arhitectura, afirmă el, are o strânsă legătură cu viața și cu întâmplările oamenilor.¹, Spune-mi unde locuiești, ca să-ți spun cine ești. Și încă: "Un mozaic rezumă o întreagă societate, după cum un schelet de ihtiozaur subînțelege o întreagă creație. Și într-un caz și în celălalt, totul se deduce, totul se înlănțuie. Cauza face să ghicești efectul, după cum fiecare efect îngăduie urcușul îndărăt spre o cauză. Savantul reînvie astfel până și negii bătrânelor veacuri". În monografia lui, uzând de alte exemple, Curtius a atras atenția asupra "misticismului cauzalității" la Balzac, arătând că, prin axioma "un effet univer-sel demontre une cause universelle", autorul *Comediei umane* "fundamentează un fenomen sociologic". Curtius încheie astfel: "Cauza nu-i așadar pentru el un termen scolastic, ci constituie fundamentul misterios al lucrurilor. Dumnezeu e cauză, natură, acțiune... Misticismul cauzei și al efectului domină estetica lui Balzac". (*Balzac, I, Metoda*

17) Janărecurgea la un element arhitectonic ca să recompună o pornea de la os și reconstruia o întreagă țecie dispărută. Nu întâmplător, Balzac susține că arhitectura (și arheologia) sunt pentru viața socială ceea ce este anatomia comparată pentru viața organică. Qcasă este un document sociologic și moral. O întreagă societate poate fi ghicită din consultarea lui. Esențiale la Balzac sunt două lucruri: unitatea lumii (cosmologică și sociologică) și determinismul ca mijloc de eșafodare a părților componente. Însă, cum observă Curtius, cauza este un fundament cu totul misterios la el, în definitiv de esență divină, așa încât unitatea lumii balzaciene apare ca având ea însăși o natură magică. Metoda reconstrucției balzaciene se revendică de la o știință totală și universală mai degrabă decât de la vreuna din științele pozitive ale secolului său. Locurile, casele, zidăria, mediul, gesturile și fizionomia umană, trecutul și viitorul colectivităților sau indivizilor sunt ca liniile unei palme gigantice în care se poate citi secretul universului. Balzac e acest chiromant ce se prezintă ca un savant pozitiv, un astrolog și un magician care verifică în laborator legile unei fizici misterioase, un Balthasar Clae's ce experimentează absolutul cu proce-216 deele chimistului. "De aici vine fără îndoială - scrie el în același loc -nemărginita pasiune pe care o trezite descrierea unei arhitecturi, când fantezia scriitorului nu-i alterează pentru nimic elementele: cine n-o poate lega atunci de trecut prin simple deducții? Și, pentru om, cât de straniu se aseamănă trecutul cu viitorul; a-i povesti ceea ce a fost nu înseamnă oare a-i spune mai totdeauna ce va fi?" Dar aici e mai curând vorba de intuiție decât de știință. Realismul balzacian nu e documentar, ci, cum s-a spus, vizionar, știința lui fiind din speța poetică a romantismului. Și, oricum, acest realism presupune, din punct de vedere sociologic, o anumită încredere profundă în forțele de afirmare din societate. Sub critica legitimistă a instituțiilor burgheze, există la Balzac un mare elan sufletesc, o energie vitală, ce ne indică în autorul *Comediei umane* un burghez din epoca ascensiunii triumfale a clasei. Spiritul balzacian e întreprinzător și neobosit ca al unui bancher din vremea lui Ludovic-Filip. Balzac își conduce romanul - destinele eroilor - ca un astfel de bancher. Atât determinismul implacabil cât și integrarea permanentă în totalitate sunt aspecte ale încrederii individului în valorile grupului, care, departe de a fi apăsătoare, sunt stimulatoare de energii. Treizeci de ani mai târziu, la Flaubert, deja, colaborarea insului cu colectivitatea apare fisurată și toată ideologia totalitară a lui Balzac se prăbușește. Romanul de acest fel intră în disoluție. Continuă, firește, să se scrie balzacian, însă marile drumuri ale speciei ocolesc tot mai des provinciile ce au fost cândva proprietatea autorului *Comediei umane*. (J. Călinescu, el, nu scrie pur și simplu balzacian, și *Enigma Otiliei* nu este, să spunem, *Sfârșit de veac în București*. La G. Călinescu, balzacianismul este redescoperit polemic, într-un moment în care romanul se schimbă o dată cu clasa socială care-i dăduse naștere. Polemica lui G. Călinescu vizează recondiționarea speciei - ca o expediție a lui Heyerdal menită să dovedească valabilitatea unei ambarcațiuni sau a unui traseu -ț într-un moment în care spiritul profund era altul. Se naște de aici contradicția dintre formula totalizatoare și mecanic cauzalistă a lui Balzac și structurile sociale și mentale ale unei lumi risipite și individualiste. Formula cedează presiunii: numai prejudecata ne poate face să vedem în *Enigma Otiliei* metoda lui Balzac din *Căutarea absolutului* La G. Călinescu este un balzacianism fără Balzac.,

Să începem prin a revela spiritul de expertiză științifică în descrierea casei Giurgiueanu: "Casa avea un singur cat, așezat pe un scund parter-soclu, ale cărui geamuri pătrate erau acoperite cu hârtie

translucidă, imitând un vitraliu de catedrală. Partea de sus privea spre stradă cu patru ferestre de o înălțime absurdă, formând în vârful lor câte o rozetă gotică, deși deasupra lor zidăria scotea tot atâtea mici frontoane clasice, sprijinite pe câte două console. La fațadă, acoperișul cădea cu o streășină lată, rezemându-se pe console despărțite de casetoane, totul în cel mai antic stil..." Parter-soclu; rozetă gotică, frontoane clasice, console, casetoane, antic stil - acesta este un limbaj tehnic Naratorul care descria în *Căutarea absolutului* casa Clae's nu spunea decât ceea ce un observator oarecare ar fi putut să vadă și să spună. G. Călinescu pare întâi a atribui eroului său, lui Felix, păreri și limbajul, dai; nu înj mod consecvent. Ar fi, oricum, greu de admis că un licean de optsprezece-zece nouăsprezece ani, chiar eminent, posedă asemenea cunoștințe: "Ceea ce ar fi surprins aici *ochiul unui estet* era intenția de a executa grandiosul clasic în materiale atât de nepotrivite. Pereții care, spre a corespunde intenției clasice a scării de lemn, ale cărei capete de jos erau sprijinite pe doi copii de stejar, adulterări donatelliene, ar fi trebuit să fie de marmură sau cel puțin de stuc, erau grosolan tencuiți etc..." *Ochiul unui estet*: iată în fond din a cui perspectivă sunt înfățișate lucrurile. Naratorul călinescian este deci un specialist (ne vom mai întâlni cu el în cursul romanului, când va dovedi, pe rând, competență muzicală, plastică "petele cumene din obrăjii unei fetițe zugrăvite, probabil, în acuarelă, deveniseră, în ulei, prin neînțelegerea procesului de difuziune a luminii, niște lacuri de rubin fără nici o legătură cu restul" - psihologică, sociologică, estetică și așa mai departe) și apelează la un limbaj profesional și chiar ușor pedant. Universala și magica știință a lui Balzac apare aici sfărâmată în nenumărate științe speciale, fiecare cu vocabularul ei. Locul chiromantului l-a luat expertul și pe al poetului romantic, documentaristul. Metoda lui Balzac ni se poate părea astăzi naivă; a lui G. Călinescu este însă artificială și extravagantă. Exactitatea de la Balzac ținea un eșafodaj complicat, în care fiecare element se lega de celelalte, participând la spiritul întregului; la G. Călinescu ea este mai curând o erudiție fastidioasă și un scrupul excesiv, în fine, dacă Balzac are vocația de a crea viață, G. 218 Călinescu o are pe aceea de o comenta. Balzacianismul romanului călinescian nu este numai polemic, ci și, prin excelență, criticii

E curios că tocmai această prefacere a metodei balzaciene a scăpat cu desăvârșire lui G. Călinescu însuși. Autorul *Enigmei Otiliei* a voit, se știe, să demonstreze vitalitatea formulei balzaciene într-un moment în care romanul nostru (ca și cel european) se îndrepta spre Proust și alții. Sunt de relevat în intenția lui G. Călinescu două aspecte, ce decurg unul din altul. Întâiul, discutat cu argumente potrivite de Alexandru George (*Semne și repere*), învederează credința lui G. Călinescu într-o evoluție organică (și etnic determinată) a literaturii și care ne-ar obliga, de pildă, pe noi românii să continuăm a produce încă multă vreme numai roman țărănesc, interzicându-ne, pe de altă parte, accesul la proza de introspecție, la psihologism. "De ce am căuta să imităm pe Proust, scrie G. Călinescu în articolul în care sărbătorea cincizeci de ani ai lui Rebreanu, când nici o cultură nu poate și nu vrea să-l irnite? Englezul marinar ne-a dat *Robinson Crusoe*, Germania speculativă, poemul metafizic, noi nu vom putea da multă vreme decât *Ioni*" (*Ulysse*, din care sunt și citatele următoare). Dacă Proust poate sau trebuie să fie imitat, aceasta nu ne interesează acum, dar G. Călinescu nici nu condamnă propriu-zis folosirea metodei unui mare scriitor (dovadă că el însuși o folosea pe aceea a lui Balzac), ci chiar posibilitatea proustianismului, în condițiile istorice ale întârzierii societății și I romanului nostru: "Căci este Proust o formulă ce poate fi imitată cu folos? El este un caz. Dacă am avea și noi îndărățul nostru câteva sute de ani de civilizație și o limbă ca aceea franceză, dacă am avea astm și am sta închiși într-o odaie captușită cu plută, am avea și noi acea sensibilitate a râmei sau a proteului fără ochi dar cari simt lumea într-un chip pentru care noi nu avem vorbe. Metoda lui Proust derivă în chip necesar dintr-un conținut intransmisibil, dintr-o complexitate a emoțiilor anormale, dintr-un suflet devenit dureros de prea multe foi și de prea multă conștiință de sine. O analiză a nuanțelor de posesiune făcută în simplul act al contemplării unei femei dormind, iată o realitate sufletească pe care n-o poate provoca nici o metodă într-o țară în care am părăsit de atât de puțină vreme iarba pentru a ne culca în pat." La moartea lui Holban, scria de asemenea: "Credința noastră este că în principiu vremurile în care trăim nu sunt potrivite pentru a despica

219

• tf i with n ar și astfel Holban n-ar să devie decât un romancier este deocamdată iectiv". Autorul

a omenirii

S?33S2S

i". Forma exterioară a omenim: aceasta ea, m
foitul r-ă ea nu mai poate fi aflata a ignora faptul ca ea nu "« v
moL ce £ deotnvS de

::;Xrrs

deodată proustieni?" se întreabă cu uimire criticul In ce-l privește, vrea să rămână balzacian. Dar mai este *Enigma* (MM acel clasic ro-220

man realist, pe care-l dorește autorului lui, ori măcar o creație obiectivă din familia lui *Ion* și a *Pădurii spânzuraților*? Sau, mai limpede: mai poate fi? Nu cumva reluarea critică și polemică i-a schimbat inevitabil caracterul?

Înainte de a răspunde, să amintesc o împrejurare. În 1937, pe când scria *Enigma Otiliei*, G. Călinescu s-a amuzat să prelucreze epic un fapt divers cules din ziare. Într-o cronică a mizantropului, el povestește cum tânărul Popescu decide să ia de soție pe Ioana, fata văduvei Petcu, fiindcă văduva are o vacă, Joiana, "lată, greoaie, cu ugerile pline, care-l scosese pur și simplu din minți". "Iată o întâmplare vrednică de țara în care s-a scris *Ion* al lui Rebreanu", declară G. Călinescu. Referința ne interesează, ca și tratarea: subiectul vrednic de *Ion* este reluat în registru burlesc. Așadar, tânărul Popescu se înfățișează văduvei Petcu, gătit ca de sărbătoare, și-i cere mâna fetei: "Mi-a plăcut Joiana, vreau să spun Ioana, și-aș vrea să ne luăm". Iar femeia, bucuroasă să scape de piatra din casă: "Ia-o, maică, și să fiți sănătoși". Tânărul Popescu pune repede condiția principală: "O iau, dacă-mi dai vaca". Văduva promite și ginerele dă "câteva târcoale de proprietar vacii". Are loc nunta. Mirele cere vaca, dar văduva e acum de altă părere, căci ea numai pe fată voise s-o "mărite". Tânărul se simte înșelat, ca și Ion de stratagema lui Vasile Baci, și se comportă la fel: își alungă nevasta. Biata fată, victimă inocentă, se duce ca și Ana direct la grajd "și se spânzură cu funia pricinii nenorocirii sale", adică a vacii, care în tot acest timp "rumegă inconștientă de rolul său în această afacere senzațională". Acest concis roman burlesc seamănă până la un punct cu *Pâlnia și Stamate* și cu celelalte ale lui Urmuz.

Nicolae Balotă a remarcat (*De la Ion la Ioanide*) că nu doar în unele din cronicile sale a procedat G. Călinescu la răsturnarea tragediei în farsă, dar și în romane, unde nu vom întâlni "gravele probleme umane din romanul obiectiv" al lui Rebreanu ori în acela al "autenticității": "în schimb, satiriconul călinescian înfățișează o comedie umană modernă, în care elementele jocului cu măști, ale farsei, nu sunt cu nimic mai puțin grave, estetic, decât cele mai grave implicații ale romanelor amintite".

•Putem trage de aici o concluzie provizorie: și anume că G. Călinescu, urmărind să repete polemic în romane formula balzaciană, n-a

221
putut evita ca ea să devină, în mâinile sale, o expresie a comicului și a unui fel de joc estetic de esență baroci. Să fie adevărat că nu doar în istorie, ci și în literatură, tragediile se repetă de obicei sub formă de farsă? Însă I. M. Sadoveanu a putut repeta balzacianismul în *Sfârșit de veac în București* fără ca romanul său să devină comic. Sa fie de vină temperamentul lui G. Călinescu? I. Negoitescu (*Scriitori moderni*), primul care a vorbit de *Enigma Otiliei* ca de un roman comic, crede că sursa comicului e dublă la G. Călinescu: "o virtuozitate epică ce e de fapt modul mecanic prin tradiție al romanului clasic" și care face din *Enigma Otiliei* o jucărie perfectă, de un epic "prea pur și prea tehnic, fără altă motivație decât gratuitatea sa estetică prea evidentă"; și, în al doilea rând, lumea de sorginte caragialescă a romanului. Ne putem totuși întreba dacă nu cumva comicul însuși al acestei lumi se datorează intrării ei într-o formulă mecanică, adică unei rigidități în tratarea materialului realist: *du mecanique plaque sur le vivant*. Să comparăm *Enigma Otiliei* cu *Sfârșit de veac în București*, celălalt important roman balzacian din proza noastră modernă. I. M. Sadoveanu are înapoia lui aceeași tradiție realistă și eroul lui principal, Iancu Urma-tecu, nu e decât ultimul venit dintr-o serie glorioasă începută cu Păturică și Scatiu, și în care mai găsim pe Lică Trubadurul, Gore Pirgu, Mihail Aspru și chiar pe

călinescianul Stanică Rațiu. Față de ariviștii din care se trage, Urmatecu e poate cel mai complex și mai puțin schematic. Caracterologic și psihologic, scriitorul a procedat prin umplerea tiparului de o viață foarte bogată. Ca tablou de moravuri, *Sfârșit de veac* este, de asemenea, un extraordinar de viu document al unei mici burghezii cu mari plăceri lumești, ce întârzie în ospățuri flamande, zugrăvite minuțios de un Jordaens atent la figurile poficioase, la gurile rapace, la scurgerea sosurilor pe bărbii. În totul însă, *Sfârșit de veac* face impresia de roman vechi, întârziat în alt secol, pasișă a balzacianismului de școală. Dacă *Enigma Otiliei* e mai modern, faptul se f" explică prin aceea că în loc să meargă în sensul conținutului realist-documentar, merge în sensul, convenției balzaciane: pe care o îngroașă, punând-o în evidență. *Enigma Otiliei* este, în spirit balzacian, o reconstrucție: dar înainte de a fi una a lumii, este una a formulei înseși de roman. Această imaginație de gradul al doilea - aplicată procedeelor balzaciane, nu conținutului - face din *Enigma Otiliei* un roman 222

de critic, în care realismul, balzacianismul și obiectivitatea au devenit program esteticul. M. Sadoveanu se mărginește să zugrăvească obiectiv societatea bucureșteană de la 1900; G. Calinescu se află în căutarea unei formule a obiectivității. De la unul la altul distanța este de la ingenuitate la criticism. Neîndoielnic, *Enigma Otiliei* și apoi *Bietul Ioanide* continuă să aparțină acestui roman doric, tradițional, prin unele elemente și mai ales prin program, dar ele ilustrează altă vârstă decât *Ion* și anume o vârstă critică. Nu trebuie ignorat caracterul alexandrin al acestor romane, în care viziunea este a criticului în mai mare măsură decât a creatorului: comentariul vieții trece înaintea vieții. Obiectivitatea însăși este una paradoxală, căci nu mai desemnează absența din evenimente a unui narator imparțial sau a demiurgului balzacian, qf amestecul permanent al unui comentator savant și expert, care, în loc să înfățișeze lumea, o studiază pe probe de laborator. Demonstrația estetică presupune, în sfârșit, jocul, disponibilitatea ludică: *o artă a jocului* (acea comedie umană, acel satiricon cu măști de carnaval, de care vorbea în detaliu Nicolae Balotă în studiul său), și un *joc al artei*, în stare de recondiționarea clișeelelor celor mai felurite și, de un meșteșug eminent G. Calinescu ironiza o dată pe "scriitorii de meserie" care "fac romane artistice, dar fără viscere". Romanele lui intră cu siguranță în această categorie. Prin *Enigma Otiliei*, romanul doric se privește în oglindă, luând parcă act de sine și de rețeta de fabricare care i-a stat la bază; acest roman, G. Calinescu n-a vrut să-l parodieze, nici să-l nege, ci, tocmai din contra, să-l valideze! Comicul este aici efectul ciocnirii dintre idee și viață, dintre spiritul critic (ce se manifestă ca o intenționalitate polemică, dar și ca un mod de tratare și materia realistă pe care o are în vedere. Jarsa este așa zicând obiectivă. Dacă încape ironie aici, ea aparține romanului, contradicției sale artistice, nicidecum romancierului, care este serios în programul său. De la *Enigma Otiliei* la *Bietul Ioanide* este, pe urmă, deosebirea de la comedie la joc: o dată experimentul dintâi încheiat, romancierul este liber să exploateze până la capăt convenția și într-un sens nu numai estetic, dar și ludic. (Pe o treaptă mai jos, *Scrinul negru* e tot un roman ludic.) Jocuri de artificii literare, aceste din urmă romane împing mult mai departe, decât a mai făcut-o cineva la noi, libertatea artei românești.

223

Evoluția părerilor criticii în privința *Enigmei Otiliei* este în sine instructivă. La data apariției romanului, Pompiliu Constantinescu afirma (*Scrieri*) că autorul "a procedat clasic, cu metoda balzaciană a faptelor concrete, a experienței comune, fixând în niște cadre sociale bine precizate o frescă din viața burgheziei bucureștene". Și, rituos: "Nimic livresc, nimic inventat, în atmosfera în care personajele evoluează: impresia de realism... este covârșitoare". Cel dintâi care a simțit nefirescul producător de comic al formulei a fost I. Negoieșcu. În fine, cu Alexandru George suntem la extrema cealaltă: nu numai că formula ar oblitera orice conținut vital, dar romanele par criticului ratate, colecție de bizarerii și de personaje asemănătoare unor paiate locvace, incapabile să alcătuiască o lume. Că ele alcătuiască totuși una, dacă scăpăm de prejudecata realistă, a arătat magistral Nicolae Balotă. E, clar că înțelegerea *Enigmei Otiliei* (și implicit a celorlalte) a avut nevoie de patruzeci de ani pentru a se admite că nu de creație de viață i este vorba, ci de o formulă de artă; că nu vom găsi la G. Călinescu ' invenție a naturii și a omului, ci a artei și a surogatelor ei; așadar, înlocul unui ochi de observator și de moralist, ochiul estetului. J

Comicul din *Enigma Otiliei* este esențial rezultatul procedeelor critice folosite de prozator. E interesant că lucrul n-a scăpat lui Pompiliu • Constantinescu în 1933 când a comentat *Cartea nunții*: "Ceea ce era trăsătură de romancier în biografia lui Eminescu, adică plenitudinea portretistică, aici pare, în chip ciudat, procedeu de caracterizare critică", în genere analiza aceasta intuia că numai un ochi al romancierului privește spre viață, celălalt trăgând spre literatura însăși. Dar, la romanul

următor, Pompiliu Constantinescu s-a lăsat furat de impresia de balzacianism ortodox. Și, totuși cel puțin în patru privințe *Enigma I Otiliei* poate fi studiată ca romanul comic al unei vocații critice și polemice: tipologia redusă la clara esență și aproape mecanică; de-I plasarea observației din centru spre periferia claselor morale, de la tip la caz, cu alte cuvinte excesul și caricatura; exhibarea interiorității și y dezvoltarea motivațiilor; prezența unor teme și motive caracteristice comediei clasice Să le dovedim pe rând.

Polemizând cu Camil Petrescu, G. Călinescu dintindea două feluri de indivizi prin prisma capacității de adaptare la lume: unii care se adaptează automatic, adică instinctual, și alții care, străduindu-se să se 224

V

explice, se adaptează moral: "Obiectul romanului este omul ca ființă morală... Interesul în roman și în genere în observația omului provine din viclenia cu care instinctele se ascund sub structura moralității. Când un erou se poartă după instinctele fundamentale umane, dar se zbate să se explice complex, atunci el devine copt pentru roman...» Lărgind înțelesul cuvântului, am putea aplica aici noțiunea de ipocrizie. Toți eroii complecși sunt niște ipocriți, sublimi ori ridiculi, care nu vor să admită izvorul automat al actelor lor". În ce categorie intră oare, prin prisma acestor considerații, personajele romanului căli-nescian? Sunt ele ființe morale ori numai automate? Trebuie spus că cele mai numeroase se adaptează la nivelul purului automatism. Puțini dintre protagoniștii *Enigmei Otiliei* au o concepție morală a vieții, adică sunt capabili de motivație a actelor proprii. Unul este fără îndoială Pascalopol, moșierul epicureu și filosof pragmatic. Altul este Felix, în măsura în care caută să se explice pe sine și trăiește chinul nehotărârii în alegere. Toți ceilalți sunt din categoria instinctivilor, ordonați aproape schematic de autor și ilustrând un tip. Otilia reprezintă pe tânăra fată fermecătoare, cochetă și insesizabilă, Aurica e fata bătrână, Moș Costache e avarul iubitor de copii, dar fără conștiința împărțirii lăuntrice, Aglae e "baa absolută", Titi, imbecilul placid, Simion, dementul senil și așa mai departe. Și aici, ca și în *Cartea nunții*, un personaj e pus să aleagă și i se oferă ipostaze simple ale umanității, de care e înconjurat ca de niște măști. Jim are deoparte grupul "grațiilor" (în care trebuie inclusă și Vera), de alta grupul "mătușilor". Nici o individualizare realistă: la fel cum Felix e înconjurat de măștile iubirii și geloziei, ale rapacității sau generozității. Ambele romane sunt, pe această latură romane ale educației sentimentale, limitând însă aspectul moral (adică opțiunea și motivația) la personajul principal și transformând restul protagoniștilor în apariții tipice. Frapant este tocmai aspectul de comedie a automatismelor. Nimic imprevizibil nu poate interveni, o dată ce personajele au fost prezentate. Măștile nu cad la sfârșit. Jvlișcarea e numai epică, la nivelul faptelor. Nici un personaj nu se schimbă și de aceea toate fac impresia de păpuși mecanice al căror arc a fost întors până la capăt. Sunt prezentate de obicei la începutul cărții, cum s-a observat deja: cu ocazia partidei de cărți din casa lui Moș Costache, a petrecerii de la Saferian Marigo-

225

V

r.

mian, a înmormântării Catiei Zănoagă. Această primă apariție e memorabilă, fixată printr-un gest, printr-o fizionomie ori printr-o frază caracteristică. «Avem în față o umanitate redusă la esență: clară, nu profundă. Fiecare erou e, categorial, perfect, dar are puțină individua-, litate. E o lume de esențe morale, inventariate și sistematizate. Suntem într-o *commedia dell'arte* unde avarul, perfidul, ingenua și ceilalți se recomandă dintru început și nu fac până la sfârșit decât să se illustreze. Acest comportament mecanic e o sursă inepuizabilă de comic. •

Într-un fel, aceste personaje sunt expresive prin exces: de însușiri sau de defecte. Avariția lui Moș Costache e în afara comunului, ca și răutatea Aglaei. Portretul e desenat în cărbune și nu lasă loc pentru îndoieli. Avem de-a face cu caricaturi ale umanității morale, nu cu indivizi morali în sensul acordat cuvântului de însuși G. Călinescu. În cronică sa la *Enigma Otiliei*, Perpessicius se arăta mirat de ușurința incredibilă cu care personajele se lasă trase pe sfoară de Stanică ("Acest broscoi de fabulă

nu era făcut să țină. Cum e cu puțință, te întrebi, ca nimeni să nu reacționeze împotriva logoreii și sentențiomanierei de care suferă? Cum se face că toți îl iau în serios și îl ascultă?). Mirarea denotă o iluzie realistă. Stanică e însă tipicul încurcă lume al farsei clasice. Atribuindu-i-se acest rol, sje dovedește înzestrat din plin pentru el. Ca și avarul Costtche, variantă de Hagi Tudose și de Harpagon, care ascunde banii sub parchet sau și-i leagă de mijloc cu un brâu, se împrumută chiar și de cinci lei, numai spre a nu fi silit să bage mâna în buzunar, își escrochează propriul nepot, la care ține totuși, și e jefuit de Stanică, fiindcă refuză să se despartă de pachetele cu bani.

Schematismului și caricaturalului trebuie să le adăugăm lipsa de mister moral Psihologia e dată pe față de personaje sau de narator. Comicul provine din această exhibare, care ne amintește de romanele naive ale secolului trecut. Un întreg joc de declarații și de aparturi ne ține permanent în curent cu intențiile personajelor. Este, rafinat, stilul lui Nicolae Filimon: "Această stratagemă puse pe greacă într-o pozi-țiune foarte delicată; o făcu în fine să se convingă că Păturică era un demon împielit - și avea dreptate biata femeie, căci starea lucrurilor era atât de dificilă, încât nu se mai putea să facă nimic în favoarea amantului său. Să tacă, nu putea, căci vicleanul ciocoi ar fi dus la spătărie pe junele calemgiu și printr-aceasta s-ar fi dovedit amorul ei cel 226

tainic; să-l libereze, nu putea decât printr-o mărturisire care ar fi făcut pe ciocoi stăpân pe secretele sale. Din aceste două rele, Duduca alege pe cel mai mic. în romanul lui G. Călinescu, un personaj foarte în spiritul lui Filimon este Stanică, "intrigantul" principal, în chiar sensul că face intriga: faptic, romanul înaintează grație mașinațiilor sale. "Inevitabilul Stanică" poartă vorba de colo-colo, minte, înșală, șantajează, se lamentează, își dă jos bretelele, pârăște, trage cu urechea, la nevoie bagă mâna în buzunarul celui alt, pică unde nu-l aștepți și dispare fără urmă când îl cauți, cunoaște pe toți și se vâra în sufletele tuturor, e parșiv și seducător, hoț și sentimental, escroc și principial. Prezența lui în scenă e tot timpul prilej de comedie molierescă. Viclenia lui (ca a Cherei Duduca sau ca a lui Păturică) nu e nici o clipă ținută secret, cum nu rămân multă vreme ascunse nici însușirile, gândurile ori intențiile celorlalte personaje. Aglae, văzând pe Felix, întreabă malițios pe Costache de față cu toată lumea: "Așa?! se miră Aglae. N-am știut: faci azil de orfani". Costache, întâmpinându-și nepotul în capul scării, dă celebrul răspuns: "Nu-nu-nu știu... nu-nu stă *nimeni* aici, nu cunosc..." Caracterul automatic al comportării este dezvăluit la tot pasul. Stanică e duplicitar: autorul are grijă ca duplicitatea să bată la ochi Când doctorul chemat la căpătâiul lui Costache îl declară în afară de pericol, Stanică, ni se spune, "simula entuziasmul" cel mai complet: "Domnule doctor, sunteți providența noastră, încă o dată ați săvârșit o minune, redându-ne pe bunul nostru unchi. Vă vom fi în veci recunoscători." Și ca și cum această emfază, plus indicația anterioară de simulare, nu i s-ar părea suficient de edificatoare, naratorul dublează vorbele escrocului de un *apartă*: "Mama ta de pezevenghi, gândi Stanică în sinea lui, te-a adus grecoteiul să strici viitorul meu!" Grecoteiul este, firește, Pascalopol. Limbajul e de comedie caragialiană. Comicul rezultă din supralicitare și din darea cărților pe față. Subtilitatea romanului e de natură estetică, nu psihologică, ține cu alte cuvinte de caracterul demonstrativ și programatic al formulei mai mult decât de profunzimea trăirilor în aceasta constă aspectul critic. Vom observa că procedeele comice provin nu atât dintr-o anumită considerare a naturii umane (deși există oarecare mizantropie), cât dintr-un mod de a înțelege literatura. Moralismul clasic de la care G. Călinescu s-a revendicat în atâtea rânduri e în defi-

227

nitiv o artă: și anume o artă a jocului. Simplificând intriga și caracterele, romancierul își manevrează personajele pe o scenă de comedie. Cele mai multe intrigi sunt comice în *Enigma Otiliei*. Stanică trage pe sfoară când pe Felix, când pe Costache. Aduce la căpătâiul bolnavului un doctor fals care silește pe bătrân să se lase consultat. Clanul Tulea ocupă militărește casa "unchiului", când e vorba de a păzi averea socotită în pericol. Mănâncă la patul acestuia, beau (din ce găesc în casă, firește), joacă cărți, dorm, pândesc cu schimbul. Puține personaje, apoi, rămân, serioase. Aproape toți ascultă pe la uși, trag cu urechea, spionează, pun întrebări perfide. Aurica nu e doar o fată bătrână, ci una ridicolă și care se expune ridicolului. Titi e însurat cu sila, căzând în cursă. Până și serio-sentimentala Georgeta se pretează combinațiilor lui Stanică și face o vizită familiei lui Titi. Acțiunea e presărată de *qui-pro-quo-wi*. Pretextele lui Costache de a se afla singur în casă spre a putea ascunde sau scoate banii sunt cusute cu ață albă. Totdeauna comedia folosește ața albă împreună cu jocul cărților pe față, această voit superficială motivație constituie elemente prin excelență comice.

Bietulloanide evidențiază, pe lângă această artă a jocului, un joc al artei, ce se reprimase în romanul anterior. Atât aspectul critic, cât și cel ludic se agravează. Romanul e un *bric-ă-brac* de motive și

registre literare. Personajele devin portrete iar acțiunea epică, modalitate narativă. Lipsește a treia dimensiune a vieții, totul desfășurându-se în plan. În fond, e o proză epurată de natură. G. Călinescu ar putea spune cu Ioanide: arta reprezintă antiteza naturii. Înfrățesc un univers de forme, nu unul real: și el există sub un unghi pur artistic. Umanitatea e sistematizată, începând cu numele. Pomponescu nu poate fi decât un găunos, Suflețel, un laș. Gulimănescu, un poltron. Alexandru George a identificat aici procedeul naiv din piesele lui Alecsandri. Desigur: dar reluat conștient. Onomastica este la G. Călinescu un spectacol de gală. E un caz tipic de recondiționare a clișeului. De altfel acest fel de literatură nu iese din sfera clișeului, doar că nu-l ironizează (ar fi parodie), ci îl refoleşte. *Bietul Ioanide* e un muzeu baroc și un exercițiu de stil. O zi din viața lui Panait Suflețel seamănă cu o epopee bufă, sprijinită pe citate savante și pe referințe la Virgiliu. Nici o comple-228 xitate nu au Gonzalv Ionescu ori Conțescu, unul vânând catedre de dimineața până seara, al doilea jucând feste morții. Gaittany apare pretutindeni însoțit de agenda în care-și notează programul zilnic. E un robot afabil și nimic mai mult. În roman, sunt în fond mai multe romane, refăcute ca și tipologia, din prefabricate. Uciderea Picaș și un *policier* sinistru, cu scene de groază. Încercările bătrânei doamne Han-gerliu de a-l scăpa de la execuție pe Max sunt în stilul Hugo-Dumas-Baronzi, cu lovituri de teatru ca în *Ruy-Blas*. Pomponescu trăiește romanul său, care parodiază romanul clasic al reușitei și eșecului, încheindu-se cu o sinucidere ce trezește imediat mefiența cititorului atent. Ultima frază a fostului ministru e prea plină de dorința autorului de a-i exprima golul interior: "Timpul e umed, Mamy. Să știi că are să ningă abundent." Hergot ține un jurnal (maiorescian) din care lipsesc toate evenimentele esențiale; cele derizorii sunt însă acolo. Într-o măsură și mai vizibilă încă, dar neînchegat, *Scrinul negru* va fi un roman de prefabricate: S. Damian a identificat zece sau unsprezece romane în roman în funcție de modalitate: epistolar, de aventuri, polițist, de moravuri, de educație sentimentală, de teroare, comedie socială, senzațional ș.a.m.d. (*G. Călinescu, romancier*). Aceste romane sunt un fel de demonstrație de virtuozitate, prin care luăm cunoștință de puterile genului: romanul se autoindică, își dezvăluie funcționarea. Virtuozitatea e o formă a jocului. G. Călinescu imaginează jocuri romanești, nu romane propriu-zise. Profunzimea lor este în primul rând estetică. Pericolul de a considera aceste simulacre drept ficțiuni realiste îl putem constata citind studiul lui Alexandru George, plin de obiecții neîntemeiate ce pornesc însă de la premise juste. Nicolae Balotă a replicat prin ideea satiriconului. Acesta implică jocul, dar pune totuși accentul principal pe altceva și anume pe o reprezentare - de un fel particular - a realității: prin deformare și grotesc. Însă romanele lui G. Călinescu trebuie considerate ca replici polemice, în care nu reprezentarea realității contează, ci prezentarea romanului însuși; și nu caracterul burlesc al existenței stârnește comicul, ci tehnicismul formulei și artificialitatea ludică. Toate romanele lui G. Călinescu constituie moduri de experimentare a romanului, indiferent că scopul urmărit conștient de autor poate fi *altul Cartea...nunțierepetă JDaphms și Chloe*, punând într-o schemă dată fapte noi. Dar convenția, în loc să fie atenuată, este V

220

agravată. Între aceste fapte de viață coterporană (meciuri de box, călătorii cu trenul, cinematograful etc.) și schemă este un contrast căutat și atât de mare încât sugerează îndată caracterul experimental. Ce vom urmări în acest prim roman călinescian nu va fi adevărul psihologic ori social, deși ambele pot să nu lipsească, ci adevărul unei estetici, practicarea unei teorii a romanului, price roman trebuind să fie clasic prin atitudinea față de realitate, e modern prin decor, care e istoric: aceasta fiind ideea de bază a lui G. Călinescu, ne vom întâlni în *Cartea nunții* cu o încercare de a ilustra. În *Enigma Otiliei*, demonstrația vizează balzacianismul. Atât romanul educației sentimentale, cât și cel social, al rapacității burgheze, cât, în fine, acela molieresc al avariției sunt posibil balzacieni, cu elemente însă din frații Goncourt și Zola (observarea morbidității, a biologiei degradate, ca în *Cartea nunții*, în episodul cu mătuși, ori în *Scrinul negru* în descrierea aristocrației ce decade și a bolii Catiei). În *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, experimentul merge spre epicul pur și spre senzațional. Lipsa aerului vieții se simte în toate. G. Călinescu devine, mai ales în ultimele cărți, un colecționar: de artificii, procedee, fapte de stil, documente artistice, formule narative. Ludicul atinge aici punctul de sus. Un aspect al ludicului este și spectacolul. Întâi, al naturii; apoi, al omului. Spectaculară natura călinesciană este prin împingerea dimensiunilor ei către enorm. În *Cartea nunții* vedem chiar de la început niște câmpii "pierzându-se în depărtări oceanice", pe care, copacii alcătuiesc "o măsură a imensității" locurilor. Dar adjectivele nu trebuie să ne înșele: planul enorm la G. Călinescu ține în fond de o percepție tot culturală, nu propriu vorbind naturală. Există mereu un model în reprezentările sale, uneori sugerat în text. "Pustietățile idilice", populate de imense cornute placide ce par a izvorî din

"epoci străvechi geologice", ne duc cu gândul la fabuloasa, descriere a Moldovei lui Can-temir, trecută și la Sadoveanu. G. Călinescu e un prelucrător genial de motive. Bărăganul din *Enigma Otiliei*, cu milioanele lui de lăcuste, ori pampa argentiniană din *Scrinul negru*, cu hergheliile ei pe jumătate sălbătice, și în mijlocul căreia apar castele ca acela de *Halima* al lui Francisco Oster ne impresionează ca niște pânze colosale ce umplu un perete de muzeu. "Viața" în detalii contează mai puțin decât un anumit program estetic, prandiosul sau elementarul sunt programatice la fel 230 ca balzacianismul. Dovada poemele, în care este lăudat spectacolul materiei în univers, soarele, luna, munții, cascadele, vulcanii, stolurile de păsări de care "se-ntunecă cerul", balta ce "se umple de pește", "întinsele puste" și "mărețele fluvii". Acest univers natural al romanelor coincide cu universul poeziei, înfățișat în termeni critici într-un celebru eseu. "Arhitectura" este, și ea, semnificativă. Nunta lui Gavril- cea din *Bietul Ioanide* are loc în hrubele unui castel, luminate de făclii. Celălalt Gavrilcea, din *Scrinul negru*, fugit în munți, trăiește robinso-nian, vânând vulturi cu arcul și adăpostindu-se într-o peșteră, scobită în stâncă, în al cărei tavan sunt împletite rădăcinile brazilor de deasupra și care răsună muzical la bătaia vântului. Talciocul e o groapă colosală, forfotitoare de oameni, breugheliană în fond. Romancierul a învățat de la critic să se entuziasmeze de imensitatea scitică precum Cantemir, Eminescu, Sadoveanu, de marile reprezentații de gală ma-cedonskiene, de groaza de boreal a lui Alecsandri sau de frumusețea pusteii prăfoase de la Duiliu Zamfirescu. În același fel trebuie interpretat spectacolul uman: biografii deloc comune, fizionomii bizare, temperamente excentrice, gesturi extravagante. Într-o "cronică a optimismului", G. Călinescu afirma că toate marile opere sunt caracterizate de un soi de schematism tipologic și adăuga: "Și unde este schemă, este și șarjă". Senzaționalul caracterologic e o trăsătură ce pune în relief de asemenea jocul artei la G. Călinescu. Nu există nici un singur tip normal, adică comun, în romanele lui. Toți indivizii par niște excentrici. Dacă în primele romane, această latură e încă discretă, în ultimele, ea se manifestă puternic. Ioanide e histrionic, Suflețel un bolnav de frică, Hagienuș se visează Macedon și-și scrie o autobiografie în acest sens, mareșalul Cornescu e un actor, Gulimă-nescu are un spirit de achiziție artistică, din frica zilei de mâine, bătrâna doamnă Hangerliu își regizează o înmormântare fictivă. În fiecare clipă aceste personaje stau pe un fel de scenă și joacă teatru. (Lumea călinesciană este o lume de teatru A ceea din romane nu se deosebește esențial de aceea din *Istoria literaturii*. Autobiografia lui Hagienuș ori portretul lui Gaittany pot fi oricând imaginate ca făcând parte din *Istorie*, G. Călinescu e sainte-beuvian în portretistică, alcătuind galerii de tipuri, unele istoric documentare, în critică, altele fictive, în romane. Dacă am schimba numele, le-am putea confunda.

231

Mateiu Caragiale, "majordom de casă mare", străbătând într-o zi de decembrie Piața Sfântul Gheorghe din București, ar putea fi trasplantat în *Scrinul negru* cu conacul de la Sionu, cu corespondența de tinerețe, cu biografie cu tot. El s-ar putea întâlni în roman cu Caty Zănoaga, coborând toată învăluită în bjanuri dintr-un automobil, ar fi salutat placid de Max Hangerliu, aflat pe cal, și invitat în scris de Serica Ba-leanu la moșie, unde s-ar duce puțin agasat, dar s-ar duce și ar întoarce amfitrioanei invitația pentru Sionu, deși speranța lui secretă ar rămâne de a o avea într-o zi ca oaspete pe bătrâna doamnă Hangerliu.

Nu numai personajele trăiesc în acest fel și vorbesc bombastic, ca pe scenă, părând a exersa diverse maniere de expresie, dar naratorul însuși, care este un histrion genial, un Ioanide literar. S-a discutat în câteva rânduri dacă G. Călinescu nu contravenea unei reguli pe care singur a stabilit-o punând în centrul romanelor sale pe Ioanide, arhitect de geniu și om ieșit din comun; nu s-a observat însă că adevărata dificultate, în tipul de roman la care regula călinesciană părea potrivită, nu este de a exploata un erou excepțional, ci de a evita ca perspectiva din care faptele lui (și ale altora) sunt privite să aparțină unui astfel de personaj. Albert Thibaudet a de'scoperit trei motive pentru care geniuul nu poate fi erou de roman. Felul în care criticul francez vede lucrurile este greu de primit, în ciuda unor observații foarte pătrunzătoare, căci geniuul poate fi erou de roman ca și orice alt ins: doar că romanul doric și, în general, realist trebuie să se ferească a folosi, spre a nu se dizolva în altceva, *perspectiva geniului* asupra lucrurilor. Thomas Mann a simțit pericolul și a mediat pe Leverkuhn prin Serenus Zeitblom: pe eroul genial printr-un narator comun. Nu întâmplător, în *Lotte la Weimar*, renunțând la prevedere (Goethe e aici mediat la început de consilierul și apoi de fiul său), capitolul final, unde lumea este redată din unghiul titanului însuși, este cel mai slab. Căci geniuul este prin esența lui excentric: viziunea lui asupra lumii nu poate fi decât documentul unei excentricități. Un jurnal intim al lui Amiel sau Gide are pentru noi interes exact în măsura în care descoperim în el un asemenea rar

document. Romanul intelectualului (ca perspectivă, nu ca temă) e, deja, la Huxley sau la Mircea Eliade, excesiv și devitalizat, ca o teorie despre viață ce ia locul observării pur și simplu a vieții. G. Călinescu se așează pe sine, în chip foarte decis, în 232 mijlocul romanelor sale, atât ca narator (în toate), cât și ca personaj (Ioanide, dar, de ce nu, Jim și Felix sunt variantele sale) și, fără a abandona dorința de obiectivitate realistă, încearcă să facă dintr-un ins supradotat un focalizator al epicului. În aceste condiții, naratorul căli-nescian va interpreta singur toate rolurile, vorbind în numele tuturor personajelor (limbajul e al său, nu al lor), ignorând specificul psihologic ori plauzibil situației: un actor care nu știe să se identifice cu personajele, rămânând el însuși în pielea fiecăruia. Șiel mai mult interpretează sau comentează viața decât o zugrăvește realist (conform programului ce și l-a propus). Romanele căjinescieneșunLiomaie.ale intelectualului (și nu ale micului intelectual, care, pretinde Thibaudet, ar fi compatibil cu ideea de tipizare realistă, ci ale marelui intelectual, care nu poate fi niciodată tipic), cum sunt atâtea la noi după 1930: filosofia și limbajul lor aparțin unui intelectual. Deosebirea dintre *Enigma Otiliei* și *Bietul Ioanide*, pe de o parte, și *Maitreyi* sau *Ioana*, pe de alta, rămâne totuși considerabilă, căci Mircea Eliade sau Holban scriu un fel de romane-jurnal ce se limitează la experiența strictă a personajului-narator, în vreme ce romanele lui G. Călinescu cuprind o populație socială bogată din medii foarte variate. *Ioana* e un roman personal și introspectiv, *Enigma Otiliei* unul social și realist. Intelec-tualizarea viziunii» este legată în romanul nostru de după 1930 de o schimbare a materiei: socialul se rarefiază, introspecția devenind instrumentul privilegiați Autorul nu-și poate transcende eroii, nu mai e capabil de invenție epică: se mărginește să-și analizeze sufletul propriu. La G. Călinescu viziunea foarte intelectualizată se exercită pe o materie epică: creatorului i-a luat locul criticulfără însă ca orizontul obiectiv să se acomodeze acestei perspective Criticul fiind un comentator, nimic nu mai este înfățișat firesc - evenimente, psihologie, natură, artă, - totul fiind însoțit de umbra tenace a aprecierii critice.« Demiurgul balzacian este cu mult mai reticent decât acest narator călinescian suferind de trufie, incapabil să observe fără să aprecieze, ochi lipsit de ingenuitate și este ușor ridicolFerestrele casei Giurgiu-veanu sunt de o înălțime "absurdă"; o stradă bucureșteană înfățișează "o caricatură în moloz a unei străzi italiice"; în apartamentul lui Pas-calopol "se vedeau tablouri alese cu gust"; odaia în care pătrunde idiotul Titi "era o odaie de burghezie etc"; cutare invitată a lui Stanică

233

în casa Giurgiuveanu "începu să cânte rău" la pianul Oțiliei; iar același Titi mânuiește "vioara cu pasiune, cu încăpățănare, dar fără nici o metodă"; un heleșteu de pe moșia lui Pascalopol "era o apă mocnită, smârcoasă, cum apare uneori în visele grele în care adormitul se cufundă mereu în nămoluri universale și nu scapă de ele decât zburând deasupra" ș.a.m.d. Autorul nu face nici un efort de a justifica atari intervenții prin care abuzează și de personajele sale, și de cititor. Savantlâcul e o metodă curentă în ultimele romane Tonul fals, semnalat de Marin Preda, în *Scrinul negru*, se datorează faptului că limbajul acesta pedant și savant este același și când se sondează psihologia lui Felix și când e vorba de a lui Titi; în cuvinte asemănătoare ni se descriu tribulațiile lui Ioanide, dar și ale lui Stanică Rațiu. Mai ales în *Enigma Otiliei* acest limbaj e nepotrivit cu clasa intelectuală a majorității personajelor." Contrastul e creator de comic (o ultimă sursă): însă un comic opus ideii în *Bietul Ioanide* ori în *Scrinul negru*, fiindcă un roman critic admite jocul, dar exclude neseriozitatea ce l-ar face pe narator ridicol. Și convenind că Ioanide, ca personaj, poate fi chiar și puțin caraghios (aceasta fiind de altfel perspectiva comună în care apare lui Pomponescu et. comp.: *bietul* Ioanide), un narator n-are dreptul să se compromită, căci pune în primejdie validitatea narațiunii înseși. Acesta e defectul major al *Scrinului negru* unde, dacă nu ne supără lipsa de simț tragic, aerul de farsă sau grotescul, care aparțin organic manierei călinesciene, ne derutează adesea extravaganța naratorului și estetismul excesiv, contrastant fondului social și moral. Naratorul călinescian suferă de trufie și n-are ingenuitate: neputând crea lumea, încearcă s-o ordoneze în funcție de gustul său. "Balzacianis-mul" a devenit o despărțire estetică a apelor.

MARILE FAMILII

Când apărea, pe la mijlocul anilor '50, *Cronica de familie* a lui Petru Dumitriu, romanul nostru număra doar două încercări mai importante de reconstruire a istoriei unei familii și, prin ea, a istoriei sociale: *Comâneștii* și *Hallipii*.

Ce este o cronică de familie? Factorul esențial într-un astfel de roman fiind durată istorică, familia e un microcosmos caracteristic plasat pe fundalul unor evenimente de toată lumea cunoscute. O istorie în

eșantion: ideea o avea deja Duiliu Zamfirescu (inspirat de Zola și de Tolstoi), când încerca să descrie "viața la țară" în secolul trecut, progresele arendașilor și ruina vechii boierimi naționale, războiul de la 1877, problema ardelenescă și pregătirea celui alt război, care avea să ducă la crearea statului național român, toate, prin exemple scoase din viața familiei Comăneșteanu. Relația dintre evenimentul istoric și cel familial reproduce, aproape fără excepție, o schemă, pe care R. M. Alberes (*Istoria romanului modern*) o identifică în stare pură la unul din clasicii genului: "Războiul din Crimeea și căsătoria lui Septimus Small cu domnișoara Juley Forsyte, evenimente care au umplut o parte a anului 1855, au rămas asociate cu amintirea unui picnic pe apă, organizat în cinstea maiorului Small, fratele mai tânăr al lui Septimus, care fusese rănit la picior". Picnicul familial și rana căpătată de maiorul Small în războiul Crimeii apar, cum se vede, legate la John Galsworthy în modul cel mai firesc. Dar romanul realist a dibuit multă vreme până să găsească o soluție tehnic eficientă de a îmbina cele două planuri, și totodată ficțiunea cu istoria reală. R. M.

235

Alberes are dreptate: romanul social balzacian devine tot mai mult în a doua parte a secolului XIX roman istoric, pe măsură ce magia romantică a celui ce visa să scrie *O mie și una de nopți ale Occidentului* se degradează în spiritul pozitiv și documentar al urmașilor săi. Tot mai mult, romanele de moravuri, de formație, psihologice sau fresce, care alcătuiesc descendența balzaciană, seamănă cu niște scrieri istorice. Cronica familială este, pe la începutul secolului XX, rudă apropiată, deși cam neclară, cu toate acestea: un bastard al *Comediei umane*. Autorul ei a pierdut ambițiile demiurgului, se mărginește să fie un bun istoric. Nu mai încearcă să cuprindă totul; își alege de aceea o perspectivă la îndemână. Familia ca o societate redusă la scară, iată ce-i trebuie. Totul este să reușească să împletească evenimentele, conflictele, psihologia indivizilor dintr-o familie cu evenimentele și conflictele mari ale unei anumite epoci; și să creeze iluzia că ficțiunea e o parte a istoriei, documentar confirmată. Autorul de romane familiale e un cronicar atent, adică un observator al moravurilor. Și, destul de des, al mondenității. Oricâte volume ar număra aceste cronici, ele surprind, dacă le raportăm la Balzac, prin *economia* de mijloace. Sunt conduse de un principiu de eficacitate. Clasa însăși, dacă este burgheză, nu mai este "euforică" și își administrează averile cu mare grijă. Aristocrația declină lent și se îmburghezește. Romanul, care reflectă această meschinărie pragmatică, vrând parcă să-și mulțumească cititorul, și-a pus la punct o tehnică, a standardizat totul, nu înțelege să mai investească la fiecare nou volum, spre a afla soluții constructive inedite, considerându-le satisfăcătoare pe cele verificate înainte. De aceea seamănă uneori atât de bine toate aceste romane între ele: căci își împrumută procedeele de fabricație și materialele, utilizează standarde similare, nu mai au aproape deloc gustul inventivității formale. Visul lor este funcțional nu reformator.

Cronică de familie debutează cu o întâmplare din anii 1862-1863 (așadar din epoca în care se petrecea acțiunea *Elenei* lui Bolintineanu), în care soarta Davidei, fiica lui Alexandru Cozianu și viitoarea soție a lui Lăscăruș Lascari e strâns legată o clipă de mișcarea conservatorilor contra reformelor lui Cuza și de asasinarea lui Barbu Catargiu (în roman, Șerban Vogoride), și se încheie, prin anii 1953-1954, o dată cu tinerețea sculptorului și muzicianului Pius Dabi; strănepot al aceluiași 236

Alexandru Cozianu, tatăl Davidei. În cei nouăzeci de ani, familia Cozianu este contemporană cu trei războaie, cu mai multe răscoale țărănești, cu grevele și agitațiile muncitorești din anii '20-'30, cu dictatura regală și cu regimul antonescian, cu evenimentele din 1944 și din deceniul care urmează. Ca în toate romanele de acest fel viața familială și cea politică se împletesc. Bonifaciu Cozianu face carieră ca membru al partidului conservator. Elena Vorvoreanu, fata Davidei, își însușește caseta cu bijuteriile de familie ale surorii ei, pe care o asasinează, profitând de dezordinea provocată de răscoala din 1907. Un Duca, rudă prin alianță cu Cozienii, își trădează țara în primul război mondial, la care participă numeroși direcți și colaterali ai familiei, în tranșee sau la statul major, jucând pocher la popote, complotând, făcând curte femeilor sau murind de gloanțele inamice. După război, Elvira, fata Elenei Vorvoreanu, încearcă să ajungă în patul lui Carol al II-lea, iar Șerban Romano, strănepotul Davidei, face studii în Germania în anii ascensiunii nazismului. Un alt Cozianu, Dimitrie, lucrează ca "specialist burghez" în guvernul doctorului Petru Groza. Și așa mai departe.

Să analizăm mai îndeaproape tehnica acestor împletiri de planuri în cel dintâi (și unul din cele mai izbutite) episod al serialului, intitulat, "după numele protagonistei, *Davida*. Vom observa împletindu-se două perspective întrucâtva diferite: cea de cronică și care ne poartă în istorie, în evenimente cunoscute, în politică; cea a romanului obișnuit cu intrigă precisă, fie el de moravuri, de dragoste, social, familial, de formație sau altfel. Ambele folosesc procedee consacrate. Iată cronică,

împrumutându-le pe ale ei din romanul postbalzacian: comentarii, rezumate, anticipații, biografii și chiar documente reale. Duiliu Zam-firescu îi bănuia valoarea, citând ordine de zi veritabile în romanul său. Sensul documentelor este de a face credibilă istoric ficțiunea propriu-zisă, de a o încadra și justifica. *Davida* (și în fapt *Cronică de familie*) începe în acest stil de cronică: "în hârtii de vânzare și cumpărare de moșii din vremea principelui Constantin Brâncoveanu se ivește întâia oară neamul unor Cozieni, numiți așa nu după Cozia de sub munte, unde e mănăstirea de pe malul Oltului, ci după o Cozie din ținutul dealurilor dintre București și Târgoviște. Cozia era moșia lor de atunci; în hrisoave e vorba de o jupâniță Davida, de un Mihail, de

237

I

un Grecea Cozianul..." După enumerarea câtorva generații de Cozieni, relatarea aduce evenimentele în apropierea anului 1862: "La 1848, paharnicul Manolache Cozianu a fugit la Brașov din fața revoluției, împreună cu fiul cel mare Alexandru, noră-sa, Sofia, și cu copiii lor, care erau mici de tot; apoi s-a întors, și-a văzut mai departe de avere, dar cu frica de revoluție și de împărțire a moșiilor intrată în oase. Manolache Cpzianu a murit lăsând o faimă de nemaipomenită zgârcenie, dar și cinci mii de pogoane la Cozia, trei mii la Gârla, opt mii la Dârdori și așa mai departe, încât pe la 1850, fiu-său Alexandru a dărâmat casele din ulița Culmea Veche, a tăiat castanii bătrâni din curte și a zidit o casă potrivită cu marea lui avere... Casa aceasta, care există și azi, era în fundul unei curți pietruite, cu zăbrele înalte de tuci încoronate cu vârfuri aurite în chip de suliiță". *Casa aceasta există și azi:* anticipația sugerează veridicitatea faptelor și continuitatea. Formula de trecere către intriga romanescă propriu-zisă nu e, la rândul ei, numai bine marcată, dar este aceeași în toate romanele de acest gen: "într-o seară de la începutul primăverii lui 1862, câteva echipaje, dintre care două aveau steme pictate pe lacul negru al ușilor, așteptau de partea cealaltă a străzii Culmea Veche. Caii ciocăneau din copite caldarâmul; vizitii beau vin fierț la bucătărie; ferestrele cele înalte străluceau; se întvedeau prin perdele roiurile de lumini ale candelabrelor". De departe spre aproape, din istorie în cotidian, din cronică în romanesc. Cititorul este condus astfel, cu metodă sigură, deși oarecum uzată prin repetare, devenită convențională, în mijlocul salonului unde se va desfășura primul act al piesei. Personajele se află deja în scenă: așteaptă parcă, de la ridicarea cortinei, ca naratorul invizibil care a făcut introducerea să ni le prezinte sau să le dea cuvântul. Un semn și societatea de cucoane, risipite pe canapele și fotolii din tapiserie de Aubusson, între care par a se fi rătăcit și doi bărbați, se pune deodată în mișcare: "Domnul Cozianu stătu un sfert de oră cu cocoanele, apoi îl luă de braț pe singurul bărbat care sosise până la ceasul acela, domnul Lascăr Lascari, deputat al unui județ de la câmpie, și fără un cuvânt îl duse afară din salonul cel mare și luminat în care scânteiau în aer, deasupra capetelor, girandolele de cristal ale candelabrelor. Cei doi bărbați trecură într-un salonaș..." Fac o partidă de cărți, conversează cu subînțelesuri, apoi Cozianu, simțindu-se rău, se retrage, iar 238 Lascari se înapoiază în marele salon: "Prima lui privire merse de-a dreptul la doamna Cozianu care ședea într-un fotoliu lângă sobă; și cu aceeași privire Lăscăruș îl cuprinse și pe Șerban Vogoride, care stătea în picioare lângă Sofia Cozianu, rezemat cu spinarea de soba de teracotă împodobită cu floricele în gustul vienez de la 1830. Vogoride vorbea tare..." Romanul propriu-zis poate să meargă acum de la sine. Dar el nu va rămâne tot timpul în acest plan. Perspectiva istorică, a cronicii, va reveni periodic, ca un leit-motiv, tăind trama evenimentelor curente. Să notăm și un lucru oarecum neașteptat: tehnica foarte precisă, convenționalismul unor formule nu exclud varietatea și bogăția detaliului și chiar un anume protocol epic. Economia principială care guvernează romanele de acest fel implică, paradoxal, abundență descriptivă, adevărate galerii de portrete, studii ale vestimentației, pretinse toate de documentarismului genului. Dacă la nivelul formulei narrative romanele sunt abile și puțin inventive, ele compensează din plin stereotipia funcțională printr-o artă minuțioasă și câteodată aproape bizantină. La Petru Dumitriu este chiar mai mult: o excepțională înzestrare pentru portret, un ochi avid de culoare, de pitoresc sau de grotesc.

Voi culege din *Davida* două-trei exemple. Nu e lipsit de interes să vedem pentru început și în ce măsură aceste portrete satisfac un apetit descriptiv mai general al romancierului, care face din ele suportul unor informații despre modă, gusturi, îmbrăcăminte: "Sofia Cozianu trecuse bine de treizeci de ani, și se îngrașă. Dar era albă, sprâncenată, cu ochi negri și blânzi, trandafirie în obraji. Rochia de tafta roz cu dantele la mânecile scurte până la cot și un alt rând de dantele în jurul umerilor, strânsă pe talie și înfoiată în șolduri după moda lansată în Europa de împărăteasa Eugenia, umplea fotoliul cu

faldurile lucioase ale crinolinei; corsetul făcea să-i iasă brațele pline, umerii rotunzi, cărnoși, și gâtul rotund de statuie, ca dintr-un potir de preț. Își purta părul negru în zulfii ușori peste urechi și pe ceafă, tot ca Eugenia de Montijo și se mișca puțin, leneșă și moale, cu unduiri rotunde ale ființei ei pline de o dulceață matură". Nota celor mai multe este o fastuoasă imaginație a diformului și caricaturalului: "Tolănit într-un fotoliu (Lăscăruș), își suna niște poli de aur în buzunar, se frământa, avea ticuri, strâmbături, se foia în fotoliu, își mângâia cu o mână cu un-

239

ghiile roase și murdare barbetele mătăsoase și aducea aminte de o bucată de brânză Camembert care a început să se miște". Observarea fizionomiilor, a trupului, a picioarelor sau burților denotă o evidentă plăcere a schimonosirii. O mizantropie abia mascată conduce mâna pictorului în aceste portrete baroce, naturaliste, arcimboldești. Detaliul urât, sordid, pervers, e de fiecare dată îngroșat, încât cea mai desăvârșită frumusețe pare atinsă de morbidețe; ravagiile vârstei, grăsimea, sechelele boiilor, decrepitudinea nu sunt niciodată uitate. Romancierul român îl citise, se simte, cu pasiune pe memorialistul Saint-Simon. Elementul cel mai frapant în aceste portrete este predominanța trăsăturilor fizice. Senzualitatea, cruzimea, frica, posomoreala par încrustate în pielea, ochii, obrajii, umerii personajelor. Corpul nu este doar permanent scos în evidență, dar devine capabil să manifeste, el singur, toată interioritatea. Corpul "expune" caracterul, temperamentul: "Din fundul salonului se ivi o femeie în rochie neagră. Abia când intră sub cel dintâi dintre cele trei candelabre de cristal atârnate de tavan, se văzu că era de aproape patruzeci de ani, blondă, cu sprâncenele bălane și ochii verzi ca gheața; gura îi era strânsă și fața rece și severă. Rochia simplă de mătase neagră n-avea decât un guleraș alb și manșete albe". Ochi înghețați, gura strânsă, rochie neagră cu guleraș alb; corpul este elocvent iar corporalitatea, un limbaj precis. Romancierul descrie, fără să analizeze. Nu sondează înăuntrul acestei suprafețe strălucitoare: sufletul apare în carne și oase, portretul fizic vorbește de la sine, ca și cum fizicul ar reprezenta o metonimie a sufletului, un substitut al lui, strecurat mai puțin în scopul de a-l simboliza decât în acela de a-l înlocui. Portretul balzacian se bazează pe o "qualite maîtresse", de obicei de ordin moral și psihologic: ambiția, cinstea, altruismul, egoismul. Aici portretul are o temă, o stereotipie metonimică și de ordin fizic. Corporalitatea se constituie muzical, dezvoltând tema senzorială sub formă de leit-motive sau refrene. De câte ori un personaj apare, el își pune în evidență tema: este ca o parolă de recunoaștere.

O asemenea temă este în cazul Herminiei Marchand, guvernanta în rochie neagră și guler alb a Davidei, *gheața*. Femeia are ochi verzi de gheață, un ton al vocii glacial și vibrant, un râs rece, silnic. Nu fac decât să desprind din context epitetele ce însoțesc — ca un roi — corpul 240 ei de o fermitate necruțătoare, asemeni unei vergi de oțel. Jignită de disprețul lui Vogoride, reacția Herminiei este de *înțepenală*: "Nu răspunsese, nu vorbise, fiindcă îi era *gâtul strâns...* Zăcea în pat, *nemișcată, cu trupul înghețat, cu dinții încleștați* și nu putea măcar să plângă." Răzbunarea și-o calculează cu cea mai perfectă stăpânire de sine: "Stătea în pat, cu ochii deschiși, țepănană și rece ca un cadavru, și se gândea". După ce dezvăluie Davidei secretul relațiilor dintre Vogoride și mama fetei, în timp ce o atmosferă prevestitoare de furtună domnește în casă, Herminie e singura care "pare neschimbată: rece, decolorată și țepănană în rochiile ei negre, sau cafenii, sau cenușii, cu gu-lerase scrobite". Un epitet definitiv, dar mereu același, apare de exemplu și în cazul unor personaje ale Hortensiei Papadat-Bengescu: *buna Lina*. Însă la autoarea *Concertului din muzică de Bach*, aceste epitete nu sunt decât indiciul solidificat al vechii "qualite maîtresse" și învederează o reducere la o unică trăsătură etică, un fel de schematism caracterologic destul de curios în proza ei de factură impresionistă. Acestei stereotipii morale îi ia locul la Petru Dumitriu o poetică a corpului. Pe de o parte, epitetul reverberează metaforic, dând naștere la o bogată sinonimie sui-generis: *gheața, înțepeneala, răceala, cadavericul, scorbitul*; pe de alta, domeniul metaforei rămâne fizic. Tema Davidei este, până la un punct, gândită prin contrast cu a Herminiei: *focul*. Ochii tinerei sunt arzători, privirea fulgerândă. E o făptură sălbatică, aprinsă. Pe Vogoride îl iubește cu înflăcărare și îl urâște la fel. Întâlnindu-l, după ce află de relația lui cu Sofia, "îl mistui cu o privire *arzătoare*". Ura Herminiei îngheață, a Davidei frige. La mânie, obrajii Herminiei pălesc, ai Davidei se fac roșii. Când, într-un rând, cele două femei se înfruntă, ne dăm seama că de fapt față-n față stau temele lor: "Mademoiselle Marchand feri caietul. Davida ajunse în fața ei, la mai puțin de un pas. Se înfruntau fata neagră și subțire, *cu orchii arzători*, și femeia palidă și blondă, cu sprâncene și gene decolorate, și *ochii verzi înghețați*". Spre deosebire de guvernanta care, răzbuându-se, se conservă, Davida arde în propria-i ură. Recea Herminie o conduce pe față spre crimă. Sunt și alte exemple. Tema lui Lăscăruș este *cleiul*:

"Lascăr Lascari îl cuprinse cu brațul pe după umăr. Era mai scund decât stăpânul casei și familiar, unsuros, cleios; se lipea de om, mâna lui era umedă și lipicioasă, felul de a vorbi,

241

prietenos, binevoitor, aproape galeș, zâmbetul ce dovedea dinți nespălați, obrazul alb cu barbete dese castanii, părul rar, răvășit și cu un început de chelie, totul seamănă cu o bucată de caș care a făcut păr..." A lui Alexandru Cozianu, *plumbul* saturnian: "Era un om voinic, greoi și adus din umeri, cu o față plumburie, ochii stinși, gura amară; la Paris, în tinerețe, un astrolog îi spusese că e născut sub influența nefastă a lui Saturn". Aș putea continua cu enumerarea majorității personajelor.

Această poetică a corpului trebuie pusă în contextul ei: lumea zugrăvită în *Cronica de familie* este de o animalitate rafinată și aproape lipsită de suflet; sentimentele ei se reduc la instinctul primar al vicleniei, la o strategie a disimulării asemănătoare schimbării pielii de către cameleon. Metamorfoza romanului balzacian se face deci și în sensul înlocuirii moralului cu senzorialul. Personajele nu mai sunt tipuri morale, ci fiziologice. Deja la Hortensia Papadat-Bengescu o clasificare a lor în sănătoși și bolnavi apare mai pertinentă decât aceea în buni și răi. Există o interesantă tradiție în romanul nostru, care situează nivelul observației în plan senzorial (acești oameni au numai senzații) și estetizează urâtul, oferindu-și extraordinare spectacole ale abjecției fizice și ale grotescului. Un hulpav ochi artistic descoperă, și în *Craii* lui Mateiu și în *Cronică*, anomalia trupului, totdeauna cu o clipă mai înainte ca simțul moral să fie alarmat de degradarea sufletului. Nota caricaturală a portretului e cel dintâi semn. Lăscăruș nu e singurul personaj repugnant, deși e unul memorabil: în episodul al doilea, intitulat cu falsă ingenuitate, *Copilării*, bărbatul Davidei a devenit un fel de gândac monstruos și imens. Davida, urându-l, îi strigă: "Murdăria pământului! Murdarule! Ești murdar". Exclamația nu este întâmplătoare. Lăscăruș se sublimează în această impresie, din nou fizică, de murdărie. Pe înapoiata Eleonora, fata Davidei, sora ei Elena o strigă cu o altă vorbă semnificativă: "Mototoalo!" Și apoi, în englezește: "You beast! You dirty beast!" Bestie murdară: demența, iată, apare tradusă tot în termeni fizici. Printr-o inversare sugestivă, bătrânețea prea vitală devine scandaloasă. Octogenara din *O călătorie de plăcere* e un personaj care anunță parcă imaginația lui Márquez, una din acele bunică care-și terorizează și exploatează nepoții. *Petrecerile tineretului* nu sunt departe de cele din *Drumul ascuns*, de la clubul 242

frecventat de Coca Aimee, sau de cele din *Craii de Curtea-Veche*. Cheflii, stricatele din marile familii, ca eroina Hortensiei Papadat-Bengescu sau ca Augusta din *Marșul nupțial*, bătrânii decavați, ramolimentul, senilitatea decrepită, toate acestea alcătuiesc un panopticum de figuri și de gesturi oribile. Ospetele abundă: în *Lupii* lui Dinu Nicodim sau ca acela trimalchian cu care încep *Istoriile* lui Mircea Ciobanu (alt roman în care fiziologicul e estetizat). Fălcile clefăie, guri uriașe, pantagruelice, îngurgitează la infinit, sosurile curg pe haine. O scenă de un grotesc demn de imaginația satirică a lui Goya este aceea din *Acvarium* în care, spre sfârșitul unei nopți de chef, onorații invitați își scot pantalonii și rămân în izmene: "Când valetul îi deschide ușa sufrageriei, domnul Van Narredon rămase în prag și un zâmbet fericit apăru lărgindu-se treptat pe fața-i grăsulie și roșie. Cucoanele în rochii negre, violete, roșii ca focul, galbene ca lămâia, râdeau cu lacrimi, domni tocmai își scosese pantalonii și, cu desăvârșire corecți în partea de sus, cu gulere și plastioane scrobite, reveniri de mătase cu o camelie sau o garoafă la butonieră, ofereau în partea de jos spectacolul unor picioare goale în ciorapi și jartiere și izmene. Fănică Niculescu avea picioare strâmbe, uscățive și păroase, bătrânul Lascari, albe, grase, cu vine albastre, generalul Ipsilanti, uscate, osoase, tânărul Romano, sănătoase, cam grase, Vasilescu-Râm-nic își vedea burta monstruoasă care-i cădea pe genunchii ieșiți. Un hohot general de râs îl întâmpină pe domnul Van Narredon, care zâmbind încântat și cu politetea vechiului diplomat, spre a nu face notă discordantă, își scoase pantalonii, îi dădu unui valet, și înainta spre locul care-l aștepta, la dreapta gazdei." Astfel de imagini de *Satiricon*, mai ales în materie de portret caricatural și chiar scabros, găsim din nou în *Lupii* lui Dinu Nicodim, ca de exemplu în acest portret de femeie: "Cuprinde canapeaua-ntreagă și se revarsă... Proptită-n pumni, brațe, arcuite, pline, petrec de sub mâneci scurte, din care gonesc afară câte-un șomoioș de păr gros, să crezi că-i barbă de țap, se-alină pe brațe-n sus și-n jos. Pe piept, dantelă suavă, albă. O fundă cărămizie, mare, zglobie, acuma-mi pare și școlăriță!"

Sarcasmul, satira, caricatura asigură o armătură puternică și elastică prozei din *Cronică*, neîngăduindu-i, nici o clipă, să alunece în moliciunea unei arte doar abundente, de fastuoasă descripție. Linia

243

intrigii rămâne precisă, ca și cea a portretului. Epicul e o coardă bine întinsă, cu soluții neprevăzute,

câteodată bruște, fără prisosuri. Recunoaștem în structura scenariului tăietura decisă din portretistică. Din câteva mișcări, se schițează subiectul și se ajunge repede la starea de criză. Nu lipsesc loviturile de teatru. Această proză "musclee", energetică, vivace, conflictuală, se sprijină, psihologic, pe două atitudini, fundamentale: trufia aristocratică și nevoia de dominație. Cozienii stăpânesc prin orgoliu de castă, fie că urmăresc satisfacerea unor poftes trupești (dragostea e limitată la carnalitate, e o boală, la Davida, la Augusta, la Elvira, la Dimitrie Cozianu, la Ghighi Duca etc), fie a unor ambiții politice (la Bonifaciu Cozianu, la Șerban Vogoride etc). Romanul doric (unul al energiei vitale) apare despuiat, redus la esență, populat de invidizi fără alte sentimente decât interesul imediat și ale căror raporturi sunt ele înseși descărnate, golite de orice afectivitate, gratuitate sau altruism. Numitorul comun este violența. Conflicte atât de sumare și de puternice nu se pot constitui decât printr-o permanentă încercare a forțelor. Existența fiind o luptă acerbă, protagoniștii se împart, de la prima vedere, în tari și slabi. De-o parte Sofia, Lăscăruș, Herminie, Bonifaciu, Elena Vorvoreanu, Fănică Niculescu, de alta, Alexandru Cozianu, Davida, Eustațiu, Eleonora, Șerban Romano. Ultimii se aservesc primilor, devin uneltele lor. Clasificația morală urmează îndeaproape pe aceea fizică: este ca și cum anumite însușiri ale corpului ar fi luate *a la lettre*. Politicianul ambițios e un corp de oțel, o varga ce vibrează și nu se îndoiaie la presiuni (Bonifaciu Cozianu). Ratatul (Șerban Romano) e o masă de carne flască și are un dos de matroană. Erotica e, și ea, un raport de forță. Bonifaciu Cozianu (*Viața lui Bonifaciu Cozianu*) încearcă să seducă pe Cleopatra, soția fratelui, pe când se plimbau singuri cu cabrioleta, și e respins cu brutalitate. Cleopatra nu s-ar da în lături de la o aventură, brutalitatea ei de moment având doar un scop tactic. O clipă, Bonifaciu pare a se resemna, dând femeii plăcutul sentiment al victoriei (care e de fapt o pură senzație, ca toate trăirile acestor oameni: "Se simțea pătrunsă în tot trupul, îndeosebi în pânțele, de o senzație delicioasă, de o plăcere ascuțită"). Senzația de putere, de dominare, este o voluptate la fel de mare ca aceea oferită de posesia fizică. Crezându-se învingătoare, Cleopatra e "topită de satisfacție": "Așa, băiete; ca să te înveți minte 244

altădată; zvârcolește-te-n tine; să simți și tu ce simt eu!" Dar, prefă-cându-se domesticită și ascultătoare, fiara din Bonifaciu pândește și, la primul prilej, o ia prin surprindere pe Cleopatra, aruncând- din cabrioletă și trăgându-i o pereche de palme "zdravene, grele". Efectul este fulgerător: palmele "o făcură să vadă negru în fața ochilor și să se lase moale, învinsă, mirându-se singură că simte o neașteptată și mulțumită împăcare cu voința destinată, topită". Femeia își recunoaște masculul și cedează. Înaintea romanelor lui Nicolae Breban, în *Cronica de familie* apare acest tip de relație de dominație, ca o formă a seducției.

Balzacianismul originar al *Cronicii de familie*, modificat în sensul pe care l-am analizat, nu trebuie absolutizat nici de alt motiv. *Cronica de familie* încorporează, cu intenție, și elemente ale altor formule, până la a putea fi considerată un fel de repertoriu cuprinzător al întregului roman doric. Romanul lui Petru Dumitriu arată că reluarea a-cesta este, până la un punct, obligatorie, când, spre sfârșitul istoriei unui tip artistic, lipsește capacitatea de a-l reforma. Proust, comparabil și comparat cu Balzac, a schimbat radical romanul acestuia: ionicul a luat locul doricului. Când însă viziunea, metoda, nu sunt revoluționate, romanul e condamnat să regăsească (spontan sau deliberat) o parte din formulele anterioare. *Cronică de familie* este, dacă-l privim din acest unghi, o veritabilă "tablă de materii" a romanului doric, conținând în plus, fapt explicabil, și episoade ce amintesc de formule mai noi. Scris târziu și, la fel cu *Enigma Otiliei*, din intenția de a realiza o balzaciană comedie umană, romanul lui Petru Dumitriu nu poate ocoli structuri mai recente, infidelități față de tradiția de la care conștient se revendică; și mai ales nu poate să nu cadă peste formele pe care le-a consacrat tipul românesc de care aparține. Înainte de a le exemplifica, și pe unele și pe altele, să mai spun că inovația ori conformitatea nu sunt atât de decisive în raport de valoarea estetică precum credeau, în virtutea programului lor, formalistiții ruși. Un tip artistic începe de obicei prin a invoca, creându-și formulele, structura, uneltele adecvate naturii sale; și sfârșește prin a se repeta, când instrumentariul a fost creat și tipul n-a atins punctul critic din care nu se mai poate mișca fără o radicală transformare. Pe panta ascendentă, chiar și opere de a doua mână contribuie la progresul și la diversificarea formelor; pe

245
panta descendentă, se pot ivi capodopere care nu inventează, structural, nimic. Fără a ne întoarce la organicismul doctrinei lui Ferdinand Brunetiere, cred că putem accepta ideea că energia unei specii este mărginită și că, după faza de expansiune în care proliferază indivizii cei mai originali și surprinzători, urmează un declin ce stă sub semnul lipsei de imaginație formală.

Davida debutează, cum am văzut, balzacian, însă nucleul propriu-zis al episodului conține o nuvelă

stendhaliană pe tema răzbunării. În trufia ei aristocratică, Davida seamănă cu o Matilde de la Mole sau cu o Vanina Vanini a cărei iubire fanatică s-a metamorfozat însă într-o ură la fel de fanatică. Episodul cu tânărul Anghel este un fel de povestire cu "carbonari", în care regăsim atât spiritul unora din nuvelele italiene ale lui Stendhal, cât și ceva din romantismul naiv al lui Filimon din *Mateo Cipriani și Friedrich Staaps*. Cămăruțele conspirative, fizia, gălbejeala protagoniștilor, susținuți într-un trup firav de o voință de fier, idealismul, umilința lor orgolioasă ne amintesc și de Missirili, rănitul adăpostit în castelul Vanini, și de intrigile puerile, de loviturile de teatru, din memorialul lui Filimon. Ca și subiectele, tipurile se repetă: nu e oare Herminie Marchand o Cousine Bette? *Copilării* semănând cu un mic roman flaubertian al femeii frustrate, în *O călătorie de plăcere* reapare pândă balzaciană a unei moșteniri, temă ce nu e străină nici de *Bijuterii de familie*. Niște oameni foarte ocupați sau *Petrecherile tineretului* (unde se înființează societatea cu nume caragialesc "Corupția română") evocă unele scene din *Istoria celor treisprezece*. Când din acest plan al luptei și energiei, autorul trece într-unui, mai discret, al plictisului și al intimității, tema dictează o nouă formulă: *Viața la țară* este nuvelă turghenieviană, desigur; într-un spirit mai crud modern și mai senzual. Chiar dacă dulcegăria i-a luat locul o altă atmosferă, matură, depoetizată, vom regăsi pentru plimbările cu barca pe lac sau pentru sosirea la moșie a unui tânăr, modelele originare, fie în Duiliu Zamfirescu, fie în *Medelenii* lui Ionel Teodoreanu. Primitivitatea și mizeria vieții țărănești sau a lumpenilor sunt zoliste (Zola fiind întâiul romancier european al claselor de jos), ca și figurile de curtezane. Lenora Popovici sau Fifi Oprescu sunt specii de Nana. Din Rebreanu par inspirate scenele răscoalei, cruzimea haotică, mișcarea dezordonată a masei, vorbirea monosilabică și fon-

246
dul de instinctivitate primară. *Plăcerile tineretului* nu sunt numai balzaciene: evocă deopotrivă inițierea în suspecte mondenități din *Drumul ascuns*. Toate episoadele despre primul război mondial (*Datoria*, *Mizeriile războiului*, *Augusta*) au modele clare: *Pădurea spânzuraților*, *Strada Lăpușneanu*, *întunecare*, deși nu lipsesc ecouri ceva mai îndepărtate din *Familia Thibault*. Saloanele sunt tolstoiene, dar cu nota de observație satirică a moravurilor din romanele fraților Goncourt. Și dacă un salon aristocrat de la 1860, descris de Petru Dumitriu, seamănă mai bine cu saloanele Rostovilor din *Război și pace* decât cu acela al Doamnei de Guermantes din *În căutarea timpului pierdut*, stilul are uneori densitatea poetică a aceluia proustian: "Cea dintâi sosise bătrâna vorniceasa Sturza, care-și ocupase fotoliul obișnuit în capul salonului. Ședea într-un cerc de cucoane tinere ca un gândac negru în mijlocul cercului de petale al unei flori și, îndoită în două, cu capelina romantică după moda anului 1830 trântită pe urechi, dar neagră, cu fustele-i negre revărsate pe fotoliul aurit și tapisat cu trandafiri pe fond alb, se sprijinea în cârja cu cap de fildeș și aștepta să intre cucoanele în capătul celălalt al salonului și să meargă treizeci de pași până la ea. Cucoanele, în rochii de mătase și catifea, soseau, se opreau o clipă în fața salonului luminat de marile candelabre de cristal, fluturau din evantai și, ținându-și cu o mână un fald al rochiei, înaintau maiestuos prin salon, surâzând în dreapta și în stânga, și, fluturând din evantai până în fața vornicesei, unde făceau o reverență și pupau mâna babei" (*Davida*). Jocul culorilor, micul balet al sosirii doamnelor, mișcarea evantaielor (de două ori menționată) sunt un pur spectacol pentru ochi, chiar dacă o anume detașare ironică marchează aspectul oriental al ritualului. Ironia nu înseamnă decât conștiința modelului, nicidecum intenția de a renunța la el. Parodiarea formulei balzaciene de început, în *O călătorie de plăcere*, nu implică inventarea alteia: "într-o dimineață de primăvară, într-unui din primii ani ai veacului al XX-lea, pe la orele unsprezece, colonelul Vorvoreanu, unul din ginerii Davidei Lascari, se duse la bordel". În același fel, proustianismul incidental nu schimbă câtuși de puțin natura dorică a *Cronicii de familie*, arătând numai că repetarea structurilor, într-un moment tardiv al evoluției, presupune amestecuri și încălcări de granițe. Proust însuși e parodiat subtil, împins spre caricatură, reluat într-o

247
"grafie" impură, deși sesizantă: "Vesta albă îi scotea în evidență pântecul umflat; pântec alb, rotund, cu cap alb și împrejur aripi și elitre negre. Lăscăruș părea o mare insectă răsturnată pe spate și care, obosită de a se întoarce la loc, s-a oprit. Numai picătura verde, transparentă și sclipitoare a unui smaragd în capătul acului de cravată, părea străină de această masă moale și fără apărare, albă și neagră, în fața căreia însă domni cu bărbi și cu favoriți, la fel de copti și de pântecoși și ei, stăteau și așteptau cu un interes amabil, care ascundea o mare încordare." (*Copilării*). Proustiene sunt toate aceste comparații - cu insecte, cu pietre prețioase -, așezarea personajului în cadru ca într-un decor poetic, care nu explică nimic, dar sugerează totul, o stare, o încordare, o așteptare: "Afară, dincolo de tufele de stânjenei, sub unul din nucii bătrâni, Davida în rochie de doliu, de rips de mătase neagră,

ședează într-un fotoliu de grădină. Lumina azurie, frunzișul de un verde luminos, movila de pai de culoare deschisă, pietrele aproape albe de pe jos, conțineau această siluetă neagră cum conține un smaragd o bucată de cărbune, mort și sinistru; dar obrazul și mâinile erau de un galben pământiu. Ședează acolo și se uita în gol". (*Poziția astrelor la 19 iulie*). Rezumatele și anticipațiile sunt, în schimb, în linia clasică a romanului realist postbalzacian: "Iar mai târziu, se retrase de tot și căzu la alcoolismul care avea s-o bage în mormânt la patruzeci și ceva de ani. Dar aceste lucruri se petrecuseră treptat și aproape pe neobservate, în cei douăzeci de ani de după 1885 și 1886; căci atunci, în 1885 și începutul lui 1886, se petrecură câteva lucruri despre care ea nu știa că au s-o ducă la singurătate totală, la alcoolism și la moarte" (*Viața lui Bonifaciu Cozianu*). Aici nu mai este *Comedia umană* a lui Balzac, ci *Comedia modernă* a lui Galsworthy.

Însă *Cronica de familie* se deosebește într-o privință de majoritatea romanelor familiale, de la Galsworthy la Roger Martin du Gard: ea accelerează ritmul, concentrează cronică. Am citat adineauri unul după altul două episoade spre exemplificare. Nu e o repetare pur și simplu a lor, ci o scurtare, căci spiritul modernității a pătruns în construcția lentă și tenace, minuțioasă a acestui fel de romane, grăbind conflictele și precipitând soluțiile. Cele două mii de pagini ale cronicii sunt divizate în douăzeci și patru de mici romane, relativ autonome. Valoarea timpului apare schimbată: nu mai contează imensa și răbdătoare 248

desfășurare, nici detaliile strânse meticolos, pas cu pas. Intriga fiind concentrată și detaliile căpătând aspect poetic (proustian), istoria pare spusă pe scurt, ca într-o pagină de Larousse. Timpul nu mai are răbdare în *Cronica de familie* a lui Petru Dumitriu: viziunea nu mai e aceea a istoricului vechi, pedant și conștiincios, animat de sentimentul euforic al unei lumi în ascensiune, ci a unuia modern, privind destinul unei clase (aristocrația autohtonă) din perspectiva sfârșitului ei, rapid și catastrofic. Când totul s-a consumat, vitalitatea începuturilor ca și morbiditatea sfârșitului, când clasa și-a stins ultimele energii și a părăsit scena istoriei, nu-i mai rămâne istoricului, după ce a relatat totul, decât să-și cheme încă o dată actorii la rampă, ca să salute publicul: pe dinaintea ochilor noștri trec, pentru ultima oară, în *Index* numele cele mai importante. Romanul doric e o lume, uriașă, variată. Cititorul trebuie să aibă sentimentul că participă la viața ei, că a intrat, măcar o dată, împreună cu personajele, în marile familii a căror cronică i-a fost spusă. El trebuie s-o poată recapitula, ca și cum ar deschide un album și ar citi numele și explicațiile de sub fotografii. Iluzia este esențială și are exigențele ei. Cortina cade peste tabla de materii, care nu e însă pur și simplu aceea a *Cronicii de familie*, dar una a romanului doric în întregul lui, cu temele și formele sale, uneori cu titlurile sale (de glorie): *Viața lui Bonifaciu Cozianu*, *O călătorie de plăcere*, *Bijuterii de familie*, *Viața la țară*, *Mizeriile războiului*, *Plăcerile tineretului*, *Carierea lui Dimitrie Cozianu*, *Boierii vechi și noi*. Tinerețea lui Pius Dabija. Bildungs-romane, fresce, cronici sociale, romane psihologice, ambiții, eșecuri, cariere politice, răzbunări, trădări, răscoale - toată gama.

CEL DIN URMA ȚĂRAN

S-ar părea că personajelor din primele nuvele ale lui Marin Preda *întâlnirea din Pământuri*, 1948) li se întâmplă tot soiul de lucruri ciudate. Două femei ascultă stupefiate cum merge singură o mașină de cuș^m. Un flăcău se trezește într-o dimineață "cuprins de o spaimă grozavă". Pierd o clipă simțul realității; nu mai știu pe ce lume trăiesc. Flăcăul "AU ș^{ia} unde se află: vedea cele două ferestre ale odăii și afară cerul înalt -Și P^{um} de stele; nu cunoștea nici odaia și nici patul unde stătea culcat". Femeile se dezmeticesc abia când ajunge până la ele glasul familiar a^l uTM" bărbat. Eugen Simion, care a analizat această latură a prozei lui Marin Preda, a reproșat indirect criticilor faptul de a fi trecut cu v^{ede}rea existența, în realistul observator al vieții rurale, a "unui autor inedit, fantastic, anxios, poet al terifiantului". Autorul *Scriitorilor români de azi* crede că "nota terifiantă" (în scădere, deși nu absentă cu totul, în *xxcosos*) "derivă din sugestia unei realități morale ascunse (*Calul*) Oji din observarea minuțioasă a formelor pe care le ia presimțirea morții (*înainte de moarte*). În *Colina*, "fantasticul e ca la Gib Mihăescu (Vedenia) o proiecție a spaimei", "transcriere a unei halucinații". Scopul criticul¹¹! ° de a dovedi că realismul lui Marin Preda implică "imagin^{ati}vul fabulosul, sondarea în straturile tulburi ale conștiinței". Poate fi Oș^a dar nu cred că alegerea nuvelor ca exemple era cea mai potrivită. Ce i se întâmplă, de fapt, lui Vasile Catrina, eroul din *Colift^a*, abia sculat din somn și cam buimac? El își amintește într-un târziu de un gând al lui de cu seară și se duce să cerceteze niște grâu desp^{re} care cineva îi spusese că a răsărit prost. În timp ce se află afară din sat cade "o ceață deasă, cenușie, întunecând câmpia și vederea". Flăcăul 250

"se pomeni deodată singur, călcând peste brazdele înmuiate de umezeală ale porumbiștilor; se opri neliniștit, ridică fruntea și se uită în jur". Tăcerea, de altfel foarte firească într-un asemenea loc și la o oră atât de matinală, "îl sperie și mai mult". Colina împădurită pe care trebuie s-o urce îi joacă, în ceață, dinaintea ochilor: "I se părea că păduricea se aprinde și piere cu iuțeală. Colina se ridică mereu; se umfla ca o bășică uriașă; se clătina, cumpănindu-se ca o înaltă balanță; se lăsa în jos; se scufunda". Apoi, Vasile se întâlnește nas în nas cu "un moșneag gros, în cămașă albă de cânepă, cu capul gol și, de asemenea, cu părul lung și alb", care-l întreabă al cui este. Flăcăul se supără din senin și nitam-nisam dă un brânci moșneagului care reușește totuși să se țină pe picioare și se îndepărtează "clătînând din cap și pipăindu-și drumul". În sfârșit, "Vasile Catrina rămase o vreme ținut locului, gol, neștiind ce să mai facă, nemaînțelegând ce e cu el și mai ales ce căuta acolo, lângă colină, moșneagul": auzindu-și propria inimă cum bate de spaimă, o ia la fugă înapoi spre sat. În toate acestea ne izbește nu atât vreun aer supranatural al întâmplărilor (din contra, sunt foarte firești), cât spaima flăcăului. Ea este nejustificată iar naratorul nu face nimic ca s-o explice, ca și cum n-ar ști, nici el, mai mult decât personajul său cuprins subit de spaimă. Halucinație? Nimic nu ne îndreptățește să vedem în moșneag o fantomă sau în ceața care schimbă de la o clipă la alta aspectul colinei un fenomen meteorologic neobișnuit. Spaima eroului ne apare pur și simplu fără motiv. Ea poate avea unul, de ordin psihologic, cum sugerează Eugen Simion, dar textul rămâne mut în această privință. Straniul provine exclusiv din lipsa explicațiilor. Și dacă nu ne aventurăm în presupuneri, ci ne limităm la datele obiective ale nuvelei, trebuie să admitem că nu comportamentul personajului ne va oferi cheia situației, ci comportamentul naratorului.

Naratorul, deși situat într-o postură privilegiată, este de o absolută discreție. Nu pătrunde decât superficial în conștiința personajului (ob-servându-i mai ales reacțiile exterioare) și nu propune nici o explicație. Renunțarea aceasta frapantă la avantajele omniscienței creează în câteva nuvele o anumită tensiune, bazată pe incertitudine, pe care însă nu m-aș grăbi s-o considere Batijră fantastică și nici măcar psihologică. În *Calul bunăoia* există nici un element nefiresc iar psihologia protagonistului e dezvoltată. Devine mai limpede că na-

f; -; - 251

ratorul se mărginește să observe gesturi, să asculte cuvintele personajelor, fără să se introducă însă în conștiința lor și deci incapabil de a găsi motivări interioare. Procedeu nu e nou. Această perspectivă "din afară" cum o numește Jean Pouillon (*Le Temps et le Roman*) generează o proză de factură comportistă și am analizat-o și în romanele lui Duiliu Zamfirescu. Dar un procedeu, luat în sine, poate fi la fel de puțin semnificativ ca un costum de haine: ne oferă eventual indicii în privința modei, dar mai puțin în privința celui care îl poartă. Nu există nici o altă asemănare, cu excepția privirii din exterior pe care naratorul o aruncă personajelor sale, în *Viața la țară* și nuvelele lui Marin Preda. Să o examinăm pe aceea intitulată *Calul*. Ea începe astfel: "Florea Gheorghe avea de făcut o groază de treburi, dar dintre toate vroia să termine una, acum de dimineață, înainte ca soarele să răsară și să-l apuce căldura, și la care se gândise încă din ziua trecută". Început oarecum similar cu acela din *Colina*: doar că naratorul nu ne mai spune aici nici măcar despre ce "treabă" e vorba. Această strategie a omisiunii creează din prima frază o stare de așteptare. Tot ce urmează este văzut de un ochi precis, minuțios, dar incapabil parcă să treacă dincolo de suprafața obiectivă a lucrurilor. Omul scoate din grajd un cal, bătrân și slab ca un sac de oase. îl conduce, fără grabă, de căpăstru, afară din curte, iese la drum, ajung în dreptul unei fântâni. Calul se oprește. Ne-am putea închipui că-l duce la adăpat. Dar omul dă apă calului oarecum în silă: "Vrei să bei apă!... Îngână omul. EL. Hai să-ți dau apa..." Ezitarea și capitularea aceasta par din nou să ne ascundă ceva. "În tăcerea dimineții, *cei doi* stăteau unul lângă altul, liniștiți, împăcați, și după o vreme calul oftă, zgârci unul din cele patru picioare și se pregăti parcă să rămână acolo, lângă jgheab." Sublinierea aparține autorului. Ce face Florea Gheorghe cu calul? Ce legătură adâncă există între *cei doi*? După un timp, iată-i în fața unei case, o-blonită și zăvorâtă cu niște "fiare groase și neobișnuit de lungi". N-avem idee pe cine caută aici țaranul. Deducem abia din schimbul de replici care urmează: stăpânul casei fiind potcovarul satului, țaranul vrea *ceva* de la el și din nou nu ni se spune ce anume. "Aveam nevoie să-mi dea ceva din fierărie, spuse tare femeii." Femeia e nevasta țiganului, care e plecat la oraș. Florea Gheorghe nu mai cere nimic și pleacă mai departe resemnat. Se întâlnește cu un necunoscut care-l

252

întreabă unde se duce "cu talanul ăla". "Mă duc... Dă-m' o țigare, răspunde Florea Gheorghe". Aici omisiunea este marcată și grafic. Apucând-o peste câmp, *cei doi* se opresc în dreptul unei văgăuni

"crăpate peste maluri de scurgerea apelor și plină toată de bozi verzi, îndesați, amestecați cu pietroaie și cu oase înălbite de mortăciuni". La o eventuală relectură, ne dăm seama că textul conține indicii prețioase, pe care prima lectură le trece cu vederea, mai ales că (insistența naratorului în omisiune fiind vădită) omul și calul continuă să rămână netulburâți. Calul se pune pe păscut. "Lasă, mă! Te găsi păscutul. Haide!" spune omul. Coboară în văgăună și, într-un loc, Florea Gheorghe se oprește. În clipa aceea, peste coama înaltă a "salcânilor care abia se zăreau spre sat, *razele* soarelui țâșniră pe nesimțite și umplură cu lumina lor roșie întreaga văgăună." Această purpură care înveșmântează pașnica scenă constituie din nou un indiciu. "Omul parcă tresări speriat." încă nu știm motivul. Dar încordarea crește. Din detalii infime, raportate meticolos, s-a creat o atmosferă suspectă și apăsătoare. Nici acum naratorul nu pare mai informat decât noi și știe în orice caz mai puțin decât personajele sale. Scena următoare este relatată din unghiul unui spectator întâmplător. Și ea ne apare cu atât mai teribilă cu cât pare mai lipsită de sens. Omul "ridică din iarba fragedă un picior alb de cal, gros și întărit de uscăciune și îl încearcă, mișcându-l în mână, să-și dea seama cât e de ager. Se alătură de cal și când ridică mâna aerul vâjâi. O clipă, peste fața omului se prelinse o cută crâncenă. Animanul tresări cu putere - ceva începuse să se miște în el - se ridică aprig în sus, agitându-și capul a teroare. Ceva asemănător răsări atunci și în celălalt; se trase înapoi, uitându-se la animalul pe care îl trezise fără să-și dea seama, și, prins parcă de o grabă înfricoșată, strânse frânghia și lovi cu un icnet scurt, drept în creștetul animalului. Apoi lovi din nou, iar, mereu, trăgând întruna de frânghie. Ridicându-se încă o dată în două picioare, calul vru să țâșnească înainte, dar se prăvăli și se întinse suflând greu." Privim împreună cu naratorul și începem să înțelegem că omul ucide calul. Un fapt banal din viața satului capătă aspectul unui ritual sălbatic. Și, după ce animalul își dă suflul, omul se urcă pe corpul murt și îl jupoaie, cu infinită grijă, de piele. Perspectiva se schimbă brusc, ca și cum o cameră de luat vederi s-ar înălța repede, într-o lungă mișcare de îndepărtare: "Peste deal, pe

253

câmp, ciobanii urcau pe urmele oilor, fluierând și aruncând măciucile după berbeci. Omul și calul se vedeau de sus, încă luptându-se parcă. Un glas îl făcu pe Florea Gheorghe să ridice capul speriat: - Ia te uită, băăă, răzbătu în văgăună strigătul cuiva, unu' belește un cal! Cu-țu, naaa!... Na, bobica, na!" Lipsa motivațiilor nu numai face ca întâmplarea să pară, până în pragul finalului, destul de stranie, dar o plasează într-o lumină nemaipomenit de crudă, căci nici o transcendență de ordin moral sau religios nu îmblânzește fapta omului. Un omor ce intră în cutumele satului e făcut să semene cu o crimă. Interzicându-și accesul în interioritatea conștiințelor, anumite zone ale realului devin în ochii naratorului bizare, secrete, ermetice.

În *Amiază de vară* misterul pare a rezulta, la o lectură grăbită, din imixtiunea unui fapt supranatural în ordinea naturală a vieții; însă în cele din urmă misterul se dovedește a ține și aici nu atât de dorința autorului de a descrie întâlnirea dintre două ordini de lucruri incompatibile (ca în *Nopti la Serampore* sau în *La "Țigănci" ale lui Mircea Eliade*), cât de un anumit sentiment al lui că o cuprindere completă a realului a devenit cu neputință. La Mircea Eliade, realitatea are permanent două fețe, una fizică și alta spirituală, care nu pot fi citite în același timp, ca fața și reversul foii de hârtie. La Marin Preda, dimensiunea metafizică fiind absentă, aceea fizică se refuza unei priviri în stare s-o cuprindă în totalitate, se descompune în elemente care, succe-dându-se sau alăturându-se, nu mai formează de la început un întreg. În *Amiază de vară*, cum vom vedea, ea rămâne definitiv amânată. Ilogicalitatea nu constă numai decît în irumperea la suprafață a unui "al doilea sens" inexplicabil, dar chiar în divizarea acestei suprafețe: căci inteligibilul se leagă totdeauna de o totalitate. Naratorul "din afară" e condamnat prin însuși modul perspectivei sale să vadă fără a înțelege deplin, să înregistreze faptele ale căror rațiuni îi alunecă printre degete. Simpla observare a realului creează perplexitate. Realismul clasic simula în fond reducerea la observație, căci viața era așezată acolo net într-o perspectivă finalistă și explicatoare. Când o lume de obiecte ia locul unei lumi de semnificații, cel mai comun tablou domestic poate părea de o absolută ciudățenie: 254

Era o zi încremenită, care făcea parcă din clipă așteptare fără sfârșit. Tăcerea curților expunea parcă satul cercetării unui ochi străin, avid de minți omenești... Salcâmi stăteau înalți cu frunzele adormite. Bătătura zăcea albă sub lumina soarelui. Pe drum nu trecea nimeni. Gardurile negre dinspre grădină stăteau în picioare, cu poarta pe jumătate deschisă prin care trecuse sau venise cineva. Pe după ele se zărea șira de paie în care se vedea înfiptă o furcă. Părea o după-amiază întoarsă de demult, din adâncurile veșniciei și oprită în vizită la după-amiaza cea reală și prezentă, care, intimidată, tăcea împreună cu zidurile caselor, cu vârfurile înalte ale salcânilor și cu țărâna bătăturii, plină de urme de

tălpi omenești, de labe de găște și de copite mici de oi." Acest tablou nu e văzut, cuprins cu privirea, de sus, ci de sub linia orizontului înțelegerii. Textul e plin de semnele gramaticale ale ezitării: "parcă", "părea", "trecuse *sau* venise", "cineva". A doua propoziție, oarecum obscură, se referă la un "ochi străin" care privește avid de înțelegere. Acestui ochi îi scapă ceva. Nu știm ce anume. Dar, într-o astfel de perspectivă, cele mai comune lucruri par pline de mister. Ne vine să ne întrebăm ce se ascunde în nemișcarea frunzelor adormite, în albul bătăturii și în negrul gardurilor. Treptat, din aceste prezențe mute se conturează imaginea unei absențe fundamentale. Urmele de tălpi omenești și de labe de găscă seamănă cu niște hieroglife. Celebra descriere a satului de la începutul lui *Ion* ne pregătea pentru intrarea în scenă a omului; acolo era o după-amiază de vară obișnuită. Aici este una "întoarsă de demult, din adâncurile veșniciei, și oprită în vizită la după-amiaza cea reală. În *Ion* drumul venea dintr-un timp nesfârșit, traversa durata întâmpărilor din sat, și se pierdea în eternitatea lumii. Aici timpul pare încremenit: tabloul satului este ca o iluzie, ca un vis. Când își face apariția femeia, "cu o expresie de nedumerire și spaimă" întipărită pe față, senzația de irealitate crește. La Rebreanu, omul lua în stăpânire obiectele. Aici omul și obiectele par deopotrivă de ireali. Femeia este tot atât de neexplicabilă în tablou ca și furca înfipită în șira de paie. Mersul ei și al tovarăsei ei, pe care o cheamă, ca să-i arate *ceva*, este al unor somnambule sau al unor automate: "Mergeau puțin aplecate, desculțe, cu fustele mari înfoiate, două rotunjimi parcă ireale, cu mersul lor lipsit de grabă, indecis, parcă comandat". Ele ascultă câteva minute zgomotul mașinii care coase singură într-o odaie. "Prin-

255

T

tre scaieții care umpleau locul din spatele casei apăru o cloșcă cu puii împrăștiați și rătăciți, cârâind nervoasă, singuratică și nemulțumită. Văzând cele două femei se opri o clipă cu un picior în aer, cârâi iar neliniștită de tăcerea și nemișcarea lor, apoi puse piciorul jos și trecu mai departe." Mișcarea cea mai simplă e desfăcută în momente, filmată cu încetinitorul. Din stupoarea lor, cele două femei sunt trezite de înjurăturile unui bărbat care oprește căruța în mijlocul curții. Vraja o dată ruptă, lumea devine inteligibilă. Întâi, șuvoiul de vorbe al țaranului trece peste cele două femei, fără să le atingă, apoi pe chipul uneia apare "o nouă expresie de spaimă": "Gheorghe al tău! șopti ea, aoleu, du-te". Dar vraja, perplexitatea, continuă să nu se explice. Naratorul nu e mai informat în această privință decât cele două femei.

Sunt instructive câteva proze din *întâlnirea din pământuri* în care se produce un fel de redistribuire a rolurilor: naratorul, la fel de discret, își lasă personajele să relateze întâmplările. Între protagoniștii acestor nuvele, câțiva sunt povestitori înnăscuți. Felul lor de a povesti face atât dovada unei înzestrări naturale, cât și a unei tehnici deosebit de abile. Un "informator" admirabil este al lui Teican din *întâlnirea din pământuri* care povestește lui Dugu, prietenul său, ce s-a întâmplat într-o seară la poarta fetei pe care acesta o iubea, cum pe fată a fluierat-o un flăcău mai bătrâior, dar ea n-a ieșit decât când flăcăul, după un timp, și-a prefăcut fluierătura păcălind-o, și așa mai departe, într-o narațiune plină de spirit de observație și de pauze de efect. Un caz asupra căruia trebuie să stăruim este Ilie Resteu din *în ceată*. Întreagă această nuvelă este monologul unui țaran jignit și furios. La început, monologul pare expresia absolut spontană a sentimentelor trăite de Resteu, o țâșnire de vorbe fierbinți, de amenințări și blesteme: "Uitați-vă la el, sări-i-ar bolboșile ochilor! De ce tăceți din gură? Am treizeci de clăi de grâu! îi sparg capul ăluia care s-o apropia de mine. Mecanicul mănâncă, mă duc la șira mea, o stropesc puțin și-i dau foc. Dau foc și la mașină, mă duc la fiecare șiră și o aprind, la toate târgile astea cu paie, dau foc la toată aria! Dacă surit eu tânăr și sărac, singur cu muierea, voi trebuie să fiți niște hoți?" De la Caragiale, puțini prozatori români au mai avut acest simț al limbii vorbite. Însă monologul nu curge la întâmplare. Explozia verbală se dovedește călăuzită de reguli destul de subtile. Aflăm, din sfârșământuri, înlănțuirea de împrejurări 256

care l-au adus pe vorbitor în această stare. El povestește despre moartea unei fetițe, trimisă de Beleagă să păzească vitele (scenă dostoev-skiană, înduioșătoare și totodată foarte realistă), despre ciocnirea pe care a avut-o cu acesta pe arie. Spre deosebire de al lui Teican, vorbitorul nu mai este un simplu "informator", ci un "reflector" al realității, care ne parvine, într-o măsură, prelucrată de conștiința lui Resteu. Nu avem în afara vorbirii personajului nici un reper, așa că nu putem verifica autenticitatea

faptelor. Resteu este naratorul necreditabil prin excelență, care se străduiește să convingă prin elocvență. Ceea ce-i subminează creditul este, paradoxal, tocmai darul lui de povestitor. În personajul monologat de la început, ce părea a vorbi în prada unei mari agitații, fără control și fără șir, ni se revelă pe nesimțite un povestitor stăpân pe sine, știutor de efecte și chiar de comparații literare. Finalul monologului e simetric cu debutul lui, dar exclamația ("sări-i-ar bolboșile ochilor"), atât de firească inițial, zvâcnită din furie, pare la urmă pur și simplu lipită, falsă, într-un context prea literar, care face transparente toate motivele supărării: "Parcă o văz pe biata fetiță murind, galbenă și slabă, de pe urma lui. Eram copil și când am venit să văz cum se treieră, îmi bătea inima și mi-era frică. Vedeam ceata forfotind și cum viscolește praful și pleava; se mai certau oamenii, se băteau și cu furcile, dar treierau toți. Că nu sunt cetele, cete de nebuni, e câte-un șarpe negru sub buze, ca Beleagă, sări-i-ar bolboșile ochilor!..." Monologul țaranului s-a literaturizat. Această împrejurare ne interesează aici în măsura în care arată că proza lui Marin Preda ră-mâne în sfera strategiilor doricului chiar și atunci când folosește "reflectorii", adică perspective interioare. Nu se produce în fond o abandonare a procedeelelor obiective, cum am fi tentați să ne închipuim o clipă, ci o deplasare a centrului de perspectivă, printr-o mișcare de translare, de la naratorul exterior la personaj, și care e o falsă atribuire: căci personajul se comportă ca un povestitor calificat și autenticitatea vorbirii sale e orientată retoric. Ilie Resteu posedă toată gama, de la cea mai simplă captare emoțională a ascultătorilor ("Și acum îmi țiuie capul ca un fier... Abia mai pot să vorbesc... Mă doare pieptul... Și tâmplele...") până la metafora complexă. O astfel de metaforă este aceea a șarpelui "mare, gros ca o coadă de sapă", căruia țaranul îi strivește capul. Detaliul e introdus fără imediată legătură cu povestirea

257

T

întâmplării de la câmp ("A fost un șarpe aici și v-ați uitat la el și tăceți din gură"), dar repetat de câteva ori, până se încarcă de o anumită semnificație. Resteu, care se laudă că n-a omorât pe nimeni în viața lui, este excitat în chip frapant de amintirea acestui șarpe, care i-a făcut sângele să i se urce la cap și pe care l-a izbit cu cruzime de roata căruței. El pare a lega fără rost întâlnirea cu Beleagă de ieșirea de sub o claie a șarpelui. Povestitorul recurge aici la un procedeu foarte evoluat, pe care ascultătorii de la arie nu i-l pot sesiza: șarpele e o metaforă pentru Beleagă iar uciderea lui, un transfer imaginar al dorinței lui Resteu. Ceea ce devine tot mai limpede este faptul că Marin Preda n-a apelat la monolog pentru că i-ar fi permis un sondaj mai profund în conștiința personajului, ci pentru că îi permitea să dezvolte o artă a povestirii foarte rafinată. Cel care povestește, prin gura personajului, construind efectele, este autorul care se adresează publicului său competent, altul evident decât acela format din țaranii de pe arie. Renunțând la omnisciență, naratorul din nuvelele lui Marin Preda nu adoptă totuși perspectiva psihologică a personajelor înseși; continuă să se afle "în afară" și, când încearcă să simuleze identificarea, uită cărui public

l se adresează, lăsându-se furat de plăcerea povestirii.

Tema povestirii și a povestitorului se află, de altfel, în centrul unora din aceste narațiuni, care sunt niște superioare exerciții literare, revelatoare în primul rând pentru modificarea unei structuri artistice. Pațanghel din *O adunare liniștită* nici nu mai e înfățișat ca un țaran care-și spune un necaz, ci ca un narator perfect conștient de tehnica lui. Artificiul folosit în *în ceată* dispăre. Pațanghel își construiește povestirea la fel de bine ca și Resteu monologul, cu deosebirea că folosește orice prilej de a se referi la povestirea însăși, la mijloacele și la scopurile ei. Esențialul pentru Pațanghel nu este de a descoperi ce fel de om este Miai, vecinul lui, ci de a regiza descoperirea spre folosul și bucuria celor patru ascultători. *O adunare liniștită* este mai clar orientată retoric, și nu psihologic, decât *în ceată*. E în ea un anumit răsfaț al artistului și al publicului său ("copiii se uitau la el încremeniți de plăcere").

Pațanghel distribuie roluri și stabilește persoane gramaticale pentru ușurința istorisirii: "Uite mă, să zicem așa: Matei, tu ești Miai, înțelegi? Acum tu, Miai, mergi cu minte la munte și, ascultă aici, să te superi tu că nu vrei să-mi dai și mie merticul tău. Știi, mă? Adică eu, 258

Pațanghel, îți cer ție, tu Miai, să-mi dai merticul tău, și tu să te superi că nu vrei." Vorbitorul a creat un mic paradox psihologic și, pentru a-l elucida, își construiește întreaga povestire. Când un nou ascultător se înființează, Pațanghel își rezumă cele spuse până atunci, sub forma unei parabole. Mai mult, atrage atenția că rezumatul omite anumite lucruri neesențiale: "Noroc, Modane! Hai, noroc, mă!

Uite: doi creștini se duc la munte să vândă porumb. Au plecat la munte. La barieră la Ploiești, așa degeaba, unuia i se ia dublu'. De ce i-l ia, nu ne pasă. 11-a luat și gata! Scurt! Ce să mai lungim vorba. Ajung creștinii la munte. Cum ajung, nu mai spun (!!!), nu ne privește. Acolo, ăl care era cu dublu' luat găsește cumpărător; vrea să vândă; n-are cu ce să măsoare; cere merticul tovarășului; tovarășul nu vrea să i-l dea; se supără că nu vrea să i-l dea și pleacă singur. Asta e tot." Dar Pațanghel, ca orice narator conștient, știe că poate fi bănuț de exagerare ("N-o mai încornora și tu așa", îi spune nevasta). Ascultătorii, consultați în această privință, îi discută credibilitatea: "S-ar putea ca tu să nu-ți dai seama, să tragi spuza pe turta ta, dar noi ne dăm seama". Iată o splendidă definiție a naratorului necreditabil: un povestitor care trage spuza pe turta lui.

E momentul să încercăm să sintetizăm aceste observații care au putut părea cam disparate.

Originalitatea primelor nuvele ale lui Marin Preda provine dintr-un anumit comportament al naratorului. El nu mai este omniscient, dar nu adoptă decât aparent o perspectivă interioară, legată de personaje. În *Calul* sau *Colina* perspectiva este aceea "din afară". În *în ceată* sau *O adunare liniștită*, personajul care relatează e mai puțin interesant ca "reflector", ca o psihologie ce se dezvăluie spontan, decât ca un virtuos în materie de povestire și nu simțirea ultragiată a lui Resteu sau supărarea candidă a lui Pațanghel formează obiectul explorării, ci modul însuși al povestirii. Din perspectiva aleasă de narator, conștiința personajelor rămâne, deci, sau neimportantă sau necunoscută. O strategie a omisiunii? Datele întrebării ar trebui poate inversate: cu alte cuvinte, poate că există ceva în realitatea însăși, socială, morală, în omul pe care proza lui Marin Preda îl zugrăvește, care îl împiedică pe narator să ne spună mai mult decât ne spune despre ele; poate că nu naratorul ascunde unele laturi ale lumii, dar lumea însăși i se sustrage de la un punct înainte. În orice caz, de aici rezultă o nouă obiectivitate, deosebită de aceea din *Baltagul oii* din ro-

259

T

manele lui Rebreanu. Naratorul își însoțește pas cu pas personajele, tară a le anticipa intențiile, ca și cum aceste intenții n-ar mai putea fi anticipate. Viața nu mai este îmbrățișată în totalitatea ei, care o făcea semnificativă. N-a devenit cu desăvârșire ininteligibilă, dar s-a fragmentat. Se lasă tatonată, nu explicată deplin. Și, de obicei, expunerii faptelor, naratorul fiind un observator foarte meticolos, nu-i urmează vreo concluzie. Dumnezeu nu se mai arată, ca la sfârșitul *Cărții lui Iov*, după lunga dezbateri în contradictoriu a cazului, ca să-și spună Cuvântul Lui. Această abținere a naratorului de la "comentarii" instalează în inima realului o enigmă; care nu este însă una străină de esența lui și n-are propriu vorbind atributele fantasticului; este enigma vieții înseși în ochii celor care o trăiesc. Privat de puterea divină a îmbrățișării totale - în care trecutul, prezentul și viitorul să se regăsească topite - naratorul din nuvelele lui Marin Preda este situat într-un prezent coerent, dar "scos" din durată infinită a timpului. Realul i se arată sub forma unor instantanee, a unor momente despărțite atât de cauzele cât și de finalitățile lor. Câtă vreme însă acest narator nu se identifică nici cu conștiința personajelor (care-i este rareori accesibilă), nuvelele pot fi considerate, tot atât de greșit, psihologice, pe cât fantastice. Noua obiectivitate vădește pe lângă frecventarea prozei cehoviene (cu lipsa ei de lirism) și influența câtorva prozatori americani (Caldwell, Steinbeck, Hemingway), traduși masiv la noi în deceniul al cincilea, și care au preferat omniscienței clasice o tehnică comportistă. Deosebirea de obiectivitatea omniscientă se bazează pe trei elemente: în locul *descoperirii treptate, dar globale*, a unei *lumi pline de sens* și care poate fi cuprinsă de *înțelegerea supraumană* a autorului, ne întâmpină aici o *înregistrare de detalii precise*, care nu conduc totdeauna spre un sens, prin prisma aceluși *ochi de străin* al naratorului. Obiectivitatea lui Rebreanu sau Sadoveanu presupunea un model răsturnat al lumii, în care finalitatea acțiunilor umane devenea imanentă, iar cauzalitatea era scoasă oarecum în afară, într-o formă explicită. Tocmai repunerea pe picioare a acestui model constituie esențialul în proza, de la sfârșitul vârstei dorice, a lui Marin Preda. Cpnstatând-o, putem depăși, cred, și nivelul paralelelor frecvente și cam superficiale care s-au tăcut între acești scriitori. O nouă obiectivitate, mai modernă, se naște din renunțarea la zugrăvirea ființelor, obiectelor și raporturilor dintre ele 260 în esența lor, semnificativă și inteligibilă naratorului. Ele încep să fie. privite ca existențe, ale căror cauze nu transpar numaidecât și pe care nici un scop perceptibil nu le orientează. Existența se prezintă totdeauna astfel într-o perspectivă umană. Ceea ce știm despre alții (dar și despre noi înșine) este misterios, opac. Numai mintea lui Dumnezeu sau a diavolului pătrunde cu adevărat dincolo de

aparențe și descoperă sensul vieții. Naratorul uman se afla în fața vieții ca în fața unei enigme. Stupefacția unora dintre personajele lui Marin Preda, cu toate că sunt confruntate cu situații normale, n-are nevoie, spre a fi explicată, de transformarea cu orice preț a acestor situații într-unele bizare ori supranaturale. Am revenit în punctul de plecare al capitolului de față și putem afirma că singurul lucru în definitiv ciudat care li se întâmplă personajelor din *întâlnirea din pământuri* este incapacitatea lor de a-și elucida propria viață sau pe a altora. Naratorul le imită atât incapacitatea, cât și stupefacția: căci a încetat să se mai creadă atotputernic și atotștiutor. Nu mai este nici Dumnezeu, nici diavolul: a devenit un om ca toți oamenii. Pierzând omnisciența i-a rămas uimirea. Ea pare naivă, fiind, în fond, pe cât de uman firească, pe atât de crudă. Un om și o lume despuiate de orice alt sens, în afara aceluia de a trăi pur și simplu: "teleologiei" din romanul clasic îi ia locul banalitatea realului. Această banalitate este insuportabilă nu în sine, ci datorită absenței aceluia complex de motivații realiste care o îmblânzeau, creând impresia de explicabil. La *în câmp* (ca să aleg exemplul limită dintre acelea oferite de primele nuvele ale lui Marin Preda) nu se petrec evenimente mai cumplite decât în alte nuvele sau romane țărănești de dinainte. In-stinctualitatea, sufletul primar, violența și chiar bestialitatea sunt aceleași. Perspectiva diferă însă radical. Cei doi ciobani care violează o fată nu mai sunt raportați la nici o transcendență, morală sau religioasă. Sunt părăsiți de ochiul oricărei instanțe superioare, lăsați singuri cu fapta lor. Nu se poate măcar vorbi de tragic, fiindcă nici o conștiință (a naratorului, a personajului) nu reflectă fapta. Iraționalitatea actului celor doi este iraționalitatea însăși a lumii. Și stupefiant este tocmai aerul de firesc. În final, parcă pentru a- spori cruzimea, autorul îl înfățișează pe unul dintre ciobani, părăsind, cu o măciucă pe umăr și fluierând nepăsător, scena pe care' se consumase violul: "Soarele coborâse acum din creștetul cerului și umbrele ciobanilor și porumbarilor 261

se lungiseră și se pierdeau pe miriști. Bâlea își puse măciuca pe umăr, fluierând, și când porni încet înaintea oilor, o cruce mare se bălângănea în urma lui." Această cruce nu e un simbol: nu-l protejează și nu-l acuză. E o formă goală, care merge în urma ciobanului la fel de indiferentă ca soarele, umbrele și oile lui. Criticii și-au dat de la început seama cât de "naturalistă" este această viziune, chiar dacă n-au înțeles de unde provine și i-au reproșat scriitorului că transcrie viața. Reproș adevărat și în același timp fals: adevărat, întrucât orice transcendență a fost abolită și existența, privită ca o desfășurare întâmplătoare de evenimente; fals, întrucât această obiectivitate nu e o invenție gratuită a scriitorului, din dorința de a epata, ci capătul unui lung proces în care proza noastră realistă s-a prefăcut substanțial, în raport cu prefacerea lumii înseși pe care o reflectă.

În *Morometii*, viziunea nu mai este atât de radicală. Romancierul face o jumătate de pas îndărăt. Proza devine în schimb mai complexă. Voi începe prin a analiza pasajul, de multă vreme celebru, cu care începe romanul:

"În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari.

Era începutul verii.

Familia Moromete se întorsese mai devreme de la câmp. Cât ajunseseră acasă, Paraschiv, cel mai mare dintre copii, se dăduse jos din căruță, lăsase pe alții să deshame și să dea jos uneltele, iar el întinsese pe prispă o haină veche și se culcase peste ea gemând. La fel făcuse și al doilea fiu, Nilă; intrase în casă și după ce se aruncase într-un pat, începuse și el să geamă, dar mai tare ca fratele său, ca și când ar fi fost bolnav. Al treilea băiat, Achim, se furișase în grajdul cailor, se trântise în iesle să nu-l mai găsească nimeni, iar cele două fete, Tita și Ilinca, plecaseră repede la gărlă să se scalde.

Rămas singur în mijlocul bătăturii, Moromete, tatăl, trăsese căruța sub umbra mare a celor doi salcâmi de lângă poarta grădinii și apoi ieșise și el la drum cu țigara în gură. Părea de la sine înțeles ca singură mama rămânea să aibă grijă ca ziua să se sfârșească cu bine. 262

Moromete sta pe stânoaga podiștei și se uita peste drum. Stătea degeaba, nu se uita în mod deosebit, dar pe fața lui se vedea că n-ar fi rău dacă s-ar ivi cineva... Oamenii însă aveau treabă prin curți, nu era acum timpul de ieșit la drum. Din mâna lui fiimul țigării se ridica drept în sus, fără grabă și fără scop.

- Ce mai faci, Moromete? Ai terminat, mă, de sapă?

Iată că se ivise totuși cineva. Moromete ridică fruntea și îl văzu pe vecinul său din spatele casei apropiindu-se de podișcă. Se uită numai o dată la el, apoi începu să se uite în altă parte; se vedea că nu o astfel de apariție aștepta.... Pe mă-ta și pe tine, chiorule! șopti atunci Moromete pentru el însuși, ca și când până atunci ar mai fi înjurat pe cineva în gând și acum îl îngloba și pe vecin, fiindcă tot apăruse; după care răspunsese foarte binevoitor:

- Da, am terminat... Tu mai ai, mă, Bălosule?

- Am terminat și eu. Mai aveam un petic dincoace în Pământuri, mi l-au săpat ai lui Țugurlan... Ce faci, Moromete, te-ai mai gândit? Îmi dai salcâmu-ăla?

Moromete se uită țintă la vecinul său înțelegând pentru ce ieșise el la drum și nu răspunse la întrebare. Da, am discutat odată să-ți vând un salcâm! Poate am să ți-l vând... poate n-o să ți-l vând... De ce trebuie să ne grăbim așa! Părea el să spună.

- Dar Victor al tău... El nu mai iese la sapă, Bălosule? Sau de când e voiajor nu-l mai aranjează? zise Moromete. Adică... admitem cazul că fiind ocupat... mai adaugă el.

Vecinul avu bănuiala că aceste cuvinte nu sunt chiar atât de nevinovate cum s-ar fi putut înțelege din glasul cu care fuseseră rostite, dar trecu peste asta.

- Păi de ce zici că nu vrei să mi-l mai dai, Moromete? Că vroiam să ți-l plătesc...

Drept răspuns, Moromete începu să se uite pe cer.

- Să ții minte că la noapte o să plouă. Dacă dă ploaia asta, o să fac o grămadă de grâu, Tudore! zise el.

- Bălosu nu mai zise nici el nimic; apoi după câteva clipe schimbă vorba:

- Mă întâlnii pe la prânz cu Jupuitu. Zicea că mâine dimineața o pornește prin sat după *fonciire*.

263

L

Moromete rămase nemișcat.

- Zice că a primit o dispoziție, sau un ordin, dracu să-l ia... Că cine are de achitat *fonciire* și nu s-o achite mâine, o să le ia din casă.

Moromete se mohorî dintr-o dată. Vru să răspundă, dar se ridică pe neașteptate de pe stănoagă și sări peste poartă; un cal scăpase din grajd și voia să iasă la drum.

- Nea îndărăt, blegule, unde vrei să te duci? strigă omul închi-zându-i poarta în nas."

În acest pasaj, distingem fără greutate o primă parte expozitivă de o a doua în care se desfășoară sub ochii noștri scena dintre Moromete și Bălosu.

Un narator omniscient ne furnizează la început câteva elemente necesare pentru datarea și localizarea subiectului. În nuvele nu se proceda niciodată așa, intrarea în subiect fiind abruptă. Ne aflăm, așadar, într-un sat din câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de al doilea război mondial. O familie de țărani s-a întors de la muncă. Suntem informați rapid asupra numelor și gradelor de rudenie; ni se sugerează și anumite obiceiuri pare-se demult instalate în viața familiei în care singură mama nu-și isprăvește niciodată treburile, băieții fiind cam leneși, fetele încă prea copilăroase iar tatălui plăcându-i să privească lumea de pe stănoagă podiștei. Dar oare rostul acestui narator omniscient și creditabil este același din romanele dorice mai vechi? Chiar prima frază care-i este atribuită ne oferă un răspuns: aici, în câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea războiului, "*se pare* că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare". Știm, după ce citim romanul, că această răbdare este o impresie greșită a oamenilor înșiși, aflați în pragul unor imense răsturnări istorice, mai exact a oamenilor de felul lui Moromete care cred că stă în puterea lor de a evita marile conflicte ("viața se scurgea aici fără conflicte mari"). Naratorul își însușește, așadar, tactic iluzia acestor țărani pentru care nimic nu este mai important decât credința în stabilitatea lumii lor. Ne induce (dar nu fără scrupule) în eroare pentru a face mai viu conflictul, mai puternică ieșirea acestei lumi din matcă; ca și pentru că, pe o latură a lui, acest conflict și a-ceastă istorică schimbare implică tocmai destrămarea unei iluzii. Omnisciența apare, în tot cazul, cerută în acest început de roman de strategie globală a romancierului. 264

Scena care urmează este, ea, "reprezentată", redusă la un aspect dramatic, cu câteva apartenuri ale protagoniștilor. Naratorul s-a retras într-un colț, cu ochiul la pândă și urechea ațintită. Citește, de exemplu, pe fața lui Moromete dorința unei companii, sugerând, dar fără a se angaja decisiv pe această pantă, că personajul abia a așteptat să-și încheie treburile spre a-și ocupa locul favorit de pe stănoagă. Fumul țigării înălțându-se "fără grabă și fără scop", e o metaforă a acestei așteptări răbdătoare care s-ar putea să fie răsplătită cu un eveniment interesant. Naratorul nu pătrunde în gândurile personajului. Așteaptă împreună cu el să se întâmple ceva. Aude întrebarea lui Bălosu înainte de a ști de unde vine și cine o pune. Dintr-un singur schimb de replici înțelege însă că vecinul ar vrea de mai multă vreme să cumpere salcâmul, și că Moromete speră să nu fie nevoit să-l vândă. Situația materială a personajelor se clarifică și ea în acest mod indirect. Ca și natura raporturilor dintre ei. Moromete schimbă vorba, cu o tehnică ce se va dovedi ulterior că îl caracterizează de minune, crezând că e de ajuns să amâne sau să nu se preocupe de un lucru pentru ca el să nu se mai întâmple. Insistența lui

Bălosu îl readuce la realitate. Vecinul îl strânge cu ușa, amintind de *fondirea* neplătită, și Moromete se posomo-răște, dând totodată dosul, cum se spune, printr-o nouă tentativă de a ocoli evidența.

Anticipând din rațiuni de demonstrație, să notez că în această pagină surprindem în germene nu numai felul de a se comporta al personajului principal în viitorul conflict, dar conflictul însuși din primul volum al romanului: un țăran își apără seninătatea și iluziile, luptând cu o ironică inteligență contra amenințărilor; deși se află strâns într-o menghină care nu-l slăbește, el speră într-un dar al naturii sau într-un miracol, cu încăpățânarea celui care refuză să se adapteze valorilor unei lumi pe care banul, tranzacțiile și afacerile de tot felul au urât-o; în sfârșit, toată amenințarea i se pare a veni de la o supra-individualitate destul de abstractă, statul (Jupuitu nu e decât un mesager supărător), care, fapt imposibil de conceput, are cu adevărat nevoie de banii lui, ai unui biet țăran ce-și vede liniștit de treburile zilnice.

Desigur, aceste lucruri nu sunt limpezi decât la sfârșitul romanului, într-o primă lectură, sugestiile conținute de fragmentul pe care l-am reprodus nu sunt pe de-a-ntregul descifrabile. Naratorul pare a le ignora, ca și personajele. El se situează, cu excepția primului pasaj, sub

265

T

nivelul lor de înțelegere. Părăsirea viziunii omnisciente de la început pentru aceea "din afară" nu ne permite să aflăm unele lucruri decât treptat. Chiar dacă împrejurarea ne-o amintește pe aceea din nuvele, nu e prudent să le socotim identice, fără altă demonstrație. Trebuie să analizăm mai îndeaproape natura perspectivelor în roman, începând cu aceea omniscientă. În tot romanul, cazurile de omnisciență veritabilă sunt de altfel extrem de rare. De funcția lor ne putem da seama mai clar examinându-l pe acela din primul volum (capitolele IX-XI din partea I) care constituie un fel de bilanț provizoriu. Autorul îl folosește ca să "puncteze stadiul în care se găsesc relațiile din sânul familiei Moromete. Cele opt capitole anterioare, întinse pe aproape cincizeci de pagini, au desfășurat, sub forma unor scene prin care s-au perindat majoritatea protagoniștilor, o singură după-amiază din vara în care începe acțiunea romanului. Toate informațiile au rezultat până aici din observarea cuvintelor și gesturilor personajelor. Ne-am putut face o idee de calitatea acestor informații din conversația dintre Moromete și Bălosu. Au rămas însă neprecizate destule lucruri și, în primul rând, "istoria" familiei. Autorul n-a început cu ea; a lăsat-o pentru un moment ulterior. O consideră necesară în clipa în care, în noaptea ploioasă de vară, Moromete nu izbutește să doarmă, ca și cum l-ar frământa ceva. O apăsare plutește în aer: amenințarea cu scadența datoriilor; neînțelegerile dintre mamă și cei trei băieți mai mari; uneltirile Guicăi, sora lui Moromete, care-și instigă nepoții să fugă la oraș; hotărârea subită a lui Moromete de a-i îngădui lui Achim să plece cu oile. Ca-trina surprinde insomnia agitată a capului familiei. Ea este deocamdată "reflectorul" prin intermediul căruia luăm cunoștință (și noi, și naratorul) de ceea ce nu știam mai înainte: "«Ilie, ce e cu tine? De ce nu te culci?» șopti ea. Moromete nu răspunse, dar tuși liniștitor. Totuși Ca-trina nu-și văzu de somn. Se întâmpla ceva în familie?!" Întrebarea nerostită este desigur a femeii, ca și răspunsul: "Poate plecarea lui Achim la București, dar despre asta se vorbise de prin iarnă, se gândiseră destul. În timpul mesei fusese pomenit numele agentului de urmărire care avea să vina mâine dimineață după fonciire. Dar și asta era o poveste veche; Jupuitu venea în fiecare an și anul acesta nu avea nimic deosebit față de celălalt. Banca? Dar banca venea taman la toamnă." în continuare, perspectiva continuă să pară atribuită tot unui personaj 266 (lui Moromete), deși nu putem fi absolut siguri, fiindcă "reflectorul" schimbându-se, gândurile urmează o desfășurare oarecum independentă de această schimbare. Incertitudinea va fi lichidată de perspectiva clar omniscientă care rezumă, pe mai multe pagini, evenimentele cele mai importante din viața familiei de la război încoace: "Cei care simțiseră cei dintâi că e rost de făcut avere fură cei trei, Paraschiv, Nilă și Achim (pe vremea aceea nu erau prea convingși că ar avea dreptul să-l învinuiască pe tatăl lor că s-a însurat a doua oară; înțelegeau vag că tatăl lor nu putea să-i crească, numai o femeie putea face acest lucru, și abia mai târziu avea să dea de înțeles că tușa lor Guica ar fi putut foarte bine să-i crească ea)" etc. E de notat că, în toată această parte, dialogurile nu mai sunt directe, ci raportate de narator (în ghilimele). Narațiunea omniscientă îndeplinește deci o funcție de legătură, explicativă. O asemenea situație nu se repetă prea des în roman. De regulă, romancierul are grijă să atribuie personajelor perspectiva, chiar dacă își păstrează în majoritatea ocaziilor dreptul de proprietate asupra limbajului. Perspectiva putând fi considerată internă, ea nu apare neapărat și psihologizată. Iată: în

capitolul II din partea a II-a, Moromete se decide să-l caute pe Aristide pentru a-i solicita un împrumut; drumul lui prin sat, spre primărie, constituie pentru autor un prilej de a lărgi orizontul și de a înfățișa satul însuși. Cu neînsemnate excepții, această descriere e realizată prin ochii lui Moromete. Existența unui unghi precis nu implică însă automat și o subiectivizare a descrierii. De altfel, e puțin probabil ca Moromete să "descopere" în drumul său, și încă într-o manieră atât de ordonată, locuri, case, de care se leagă întâmplări vechi, pe care le văzuse de sute de ori înainte. Procedul permite totuși naratorului să introducă unele informații utile fără să-și aroge privilegiul de a ști totul. Limitarea omniscienței o putem admite de pe acum ca pe un fapt necontestabil.

Ea îi pretinde totodată naratorului un efort suplimentar: apelul la "informatori". Informatorii sunt personaje (ca al lui Teican în *întâlnirea din pământuri*) care, luând parte la un eveniment, ca martori de obicei, îl relatează altora. Ei se deosebesc de "reflectorii" pentru că se mărginesc să comunice anumite fapte, fără să le interpreteze și mai ales fără să prelucreze realitatea brută în funcție de propria conștiință. Povestesc ce au văzut nu ce au trăit ei înșiși. Repetă înăuntrul romanu-

267

lui situația naratorului care nu știe mai mult decât personajele sale sau nu are acces la conștiința lor. Asemenea informatori sunt foarte numeroși, mai cu seamă în volumul al doilea: Ilinca, relatând lui Niculae moartea tatălui, și Alboaița, luându-i vorba din gură ca să spună ceea ce sora ei vitregă nu știa (capitolul IX din partea a V-a); Iosif povestind o pățanie a lui Niculae pe care acesta n-o mai spusese altcuiva în afară de el (capitolul XXIII din partea I); Scămosu, găinarul, care ține satul la curent cu viața la București a celor trei fii fugari; copilul lui Arghirescu pus de Zdruncan să urmărească pe Isosică în ziua ședinței de la sfat (capitolul VI din partea a III-a); Parizianu, care a fost de față la întâlnirea dintre Moromete și fiii lui și umple satul cu ea (capitolul II din partea I).

Procedul îl putem înfățișa foarte clar prin acest ultim exemplu. Multe din întrebările naratorului, de la începutul volumului al doilea ("In bine sau în rău se schimbase Moromete? Cei care îl dușmăneau sau stăteau cu ochii pe el se potoliră sau îl uitară, ca și când l-ar fi iertat sau disprețuit. Ce putea să însemne asta?") rămân în timp fără răspuns. El cunoaște doar opinia satului ("Lui Moromete parcă îi zburase mintea din cap și, cu bună știință, făcuse schimb cu a unui țăran care vorbea cu tine așa cum vorbești cu un cal sau cu o vacă"). Adună o serie de fapte, pe care nu le poate explica: Guica moare cu oful că nepoții nu i-au trimis banii promiși; Niculae nu mai merge la școală, căci Moromete i-a spus "fără multă vorbă, că s-a terminat și cu istoria cu *studiile*" (cuvântul subliniat a fost desigur folosit de însuși Moromete); în ce-l privește, Moromete a devenit de neînțeles; apucat subit de o patimă negustorească, vinde și cumpără, călătorind des la "munte", a renunțat la vechii prieteni și la colocviile lor; aceștia îl judecă plini de ironie, pentru că prea "pe toate le vedea acum din punctul de vedere al unui câștig eventual", îmbogățindu-și vocabularul cu un cuvânt nou, "beneficiu". Și, într-o zi, Moromete pleacă la București. Nimeni nu bănuiește ce mai are de discutat cu fiii săi. În această din urmă împrejurare, Parizianu se dovedește deodată un informator foarte util: "Băiatu ăsta al lui Parizianu a fost de față la întâlnirea care a avut loc între tată și feciori. După întoarcerea acasă a lui Moromete, mama lui Niculae și fetele trăiră multă vreme cu gândul că acolo nu putuse să se întâmple nimic deosebit, mai ales că tatăl dădu din umeri când fu

268
întrebat, ceea ce putea să însemne ca nu era nici mai mult dar nici mai puțin decât îți puteai închipui. Al Iu' Parizianu povesti însă Iu' alde tat-său care venise de Crăciun la București felul cum decursese revederea între unchiu'său și cei trei. Și Catrina și fetele auziră." Ceea ce s-a întâmplat la București este apoi relatat de acest narator întâmplător, care auzise totul și făcuse unele presupuneri, deși îi scăpau motivele adânci ale tentativei lui Moromete de a-și întâlni fiii. Nici ceilalți care află de întâlnire nu înțeleg mai mult. Singură Catrina bănuiește ceva și se îmbolnăvește de supărare: "începând" din vremea aceea se petrecu între ea și Moromete un lucru ciudat și teribil, asemănător cu ceea ce de obicei se petrece numai între doi tineri care abia s-au cunoscut sau abia s-au căsătorit, și nu vorbesc nimănui despre asta, dar din pricina acestui lucru se iubesc sau se urăsc apoi toată viața". Până și acest "lucru ciudat și teribil" naratorul îl va afla mult mai târziu: *Moromete voise să-și aducă fiii înapoi*, împotriva dorințelor Catrinei, care își vedea fetele amenințate de o împărțire a pământului. Pentru incertitudinea în care astfel de amănunte, chiar cruciale, sunt permanent învăluite în roman, este semnificativ faptul că un critic, și încă unul foarte atent al romanului, a putut rămâne cu impresia că "conținutul exact (al convorbirii dintre tată și fii) nu a fost dezvăluit niciodată", deși el a fost evocat "în mai multe din romanele scriitorului" (Valeriu Cristea, *Alianțe literare*). O împrejurare plină de urmări în acțiunea romanului - căci va determina raporturile ulterioare din sânul familiei, plecarea

Catrinei de acasă, transformarea vieții" lui Moromete însuși, reîntoarcerea lui Niculae la școală ș.a.m.d. - nu este înfățișată direct și explicit de la început, ci pe măsură ce ajunge la cunoștința protagoniștilor.

Așadar, majoritatea personajelor din roman "par să spună" ceva în fiecare clipă, gesturile lor ascund un înțeles - nimic nu îndreptățește totuși de regulă din partea naratorului mai mult decât niște presupuneri, care aproximează tabloul de ansamblu, încercând să-l refacă din piese separate ca într-un *puzzle*.

Există însă o diferență destul de izbitoare față de situația pe care am observat-o în nuvele: capacitatea de a simboliza a tuturor lucrurilor a crescut simțitor. Presupunerile naratorului au devenit și ele mai îndrăznețe, constituindu-se într-un comentariu care furnizează adeseori faptelor un temeinic punct de

269
sprijin. Comentariul este detip coniectural și reprezintă un procedeu interesant. Exemple găsim chiar în fragmentul de la începutul romanului. Neplăcut surprins de ivirea lui Bălosu (căci pe altcineva aștepta el), Moromete îl înjură în șoaptă (deci nu totuși în gând, care n-ar fi putut fi auzit de o ureche din afară) "ca și când până atunci ar mai fi înjurat pe cineva în gând și acum îl îngloba și pe vecin, fiindcă tot apăruse." Dacă nu știe ce gândește cu adevărat personajul, naratorul îi poate ghici monologul interior bizuindu-se pe simpla privire și îl restituie ipotetic: "Moromete se uită țintă la vecinul său înțelegând pentru ce ieșise el în drum și nu răspunse la întrebare: «Da, am discutat odată să-ți vând un salcâm! Poate am să ți-l vând... poate n-o să ți-l vând... Dar ce trebuie să ne grăbim așa?» părea el să spună." Fără să dispară, distanța dintre narator și personaje, care era imensă în nuvele, se reduce, lăsând să se întrevadă o anumită atitudine explicită a primului față de ultimele. Ea este de natură psihologică (supoziții în privința motivărilor lăuntrice, împărtășite sau respinse), etică (incluzând aprecieri în privința comportării) și lingvistică (subliniind limbajul personajelor cu anumite intenții ironice sau pentru a-i marca autenticitatea). Cea dintâi atitudine este și cea mai ușor de remarcat și am ilustrat-o până acum în câteva rânduri. Ea rezultă din renunțarea parțială la omnisciență. Celelalte două constituie o originalitate demnă de atenție a romanului. Aprecierile morale sau lingvistice nu sunt fățișe. Naratorul își manifestă poziția cu ajutorul unui intermediar: Moromete. Acesta nu e decât rareori el însuși narator și nici măcar totdeauna cel din a cărui perspectivă sunt privite evenimentele și protagoniștii. E vorba de o contaminare a naratorului de către personajul său, de la care împrumută o optică și un tip de expresivitate verbală. În multe împrejurări este dificil de distins cui aparține comentariul. Moromete se sfătuiește cu greul de cap Nilă în privința plecării lui Achim cu oile: "Auzind întrebarea tatălui, Nilă rămase într-o tăcere încărcată de zăpăceală și uimire. După felul cum ținea capul în jos se vedea că nu e obișnuit să-l pună, acest cap, la întrebări așa de grele, parcă îl trăgea capul în jos de grea ce era întrebarea tatălui." Cui se cade să atribuim malițioasa observație? Ea nu conține, ca indicii cu totul relative, decât un caracter vădit batjocoritor și o întorsătură a frazei de tip oral foarte în spiritul lui Moromete. E oare de ajuns spre a i-o atribui? S-ar zice că naratorul 270

se amuză să utilizeze uneori tipul de observații și de expresii ale lui Moromete exact în felul în care Moromete, la rândul lui, le utilizează pe ale celorlalte personaje. În pasajul de la început la care m-am referit aproape mereu, Moromete îi spune la un moment dat lui Bălosu: "Dar Victor al tău... El nu mai iese la sapă, Bălosule? Sau de când e voiajor *nu-l mai arajează?*" zise Moromete. Adică... *admitem cazul că fiind ocupat...* mai adăugă el." Intenția de a ironiza limbajul voiajorului e limpede. După vânzarea salcâmului, Moromete bea aldămașul cu vecinul său în prezența lui Victor. Parodia e din nou vizibilă în dialogul care urmează, dar cel dintâi care recurge la ea este naratorul ("Ți-am mai spus, tată, că nu obișnuiesc țuică dimineața, răspunse Victor, *cu un glas din care se vedea că îi face plăcere ca nu obișnuiește*") și abia apoi Moromete ("Noi *obișnuim!*" spuse Moromete puțin absent") care nu scapă nici el necomentat ("rotunjind și spălând cuvintele întocmai ca feciorul lui Bălosu").

În această complicitate de limbaj a naratorului cu personajul său principal a intervenit, aproape sigur, și un factor biografic. Voi aminti două mărturisiri ale romancierului însuși. În *Viața ca o pradă* (în fond o carte consacrată tocmai felului cum s-au născut *Moromeții*), Marin Preda relatează o împrejurare semnificativă. La un moment dat, pe când reflecta la viitorul roman, în mintea lui s-a stabilit brusc o legătură între o schiță de un moment dat, pe când reflecta la viitorul roman, *întâlnirea din pământuri*, și romanul care-l preocupa din ce în ce mai mult. Marin Preda a avut atunci revelația că "uitarea" schiței aceleia în paginile ziarului în care debutase nu era întâmplătoare: în ea, depusese un secret, nici lui știut de la început: "într-adevăr, de ce o lăsasem deoparte când știam că era lucrul cel mai inspirat pe care îl scrisesem?... Da, îmi aminteam de ce. Schița asta era un secret care nu trebuia

dezvăluit. De ce? Așa! Era secretul meu. Că apăruse în *Timpul*, trebuia, debutam, dar salcâmul acela trebuia ferit, era ceva de preț, intim, care putea fi ucis într-o carte de nuvele. Și acum deodată mi-am dat seama de ce. Acest salcâm doborât era singura întâmplare din ceea ce scrisesem la douăzeci de ani care avea legătură adâncă, neștearsă, cu familia mea. Fragmentul final din *întâlnirea din pământuri prin* care mă angajam să scriu un roman, era uitat, era o ilustrație a lecturilor mele din Swift...

Salcâmul era însă un cod care nu trebuia

271

divulgat. Scena cu doborârea lui îmi apărea acum ca o poartă pe care dacă știam s-o deschid intram de pe un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă pe care o cunoșteam și pe care o puteam povesti." Ce curios! Așadar, cu excepția *Salcâmului*, celelalte nuvele n-ar avea "o legătură adâncă" cu biografia lui, cu acea copilărie, mai ales, în care autorul *Imposibilei întoarceri* va vedea un "loc de refugiu al problemelor insolubile"; ele au fost, în mai mare măsură decât *Moromeții*, rolul unei inspirații literare. În ele nu apar personaje-copii. La baza celor mai multe se află o viziune adultă asupra unei lumi a adulților. Romanul, din contra, a rezultat din încercarea autorului de a-și explica un sentiment obscur, pe care, copil fiind, l-a trăit începând din ziua tăierii faimosului salcâm: sentimentul că nimic în familia lui nu mai era ca înainte, că tatăl părea să-și fi pierdut veselia lui senină și că nepăsarea, instalată ca o boală în casă, ducea totul de răpă, începând cu cei doi stâlpi de la scara prispei, ruți și de nimeni băgați în seamă: "Stâlpii aceia în jurul cărora mă jucasem atâția ani, cu sculpturile lor romboidale, de ce nu-i dresese, de ce nu făcuse alții noi?... Se zdruncinase ceva? Ce se întâmplase? Și atunci, în tren, mi-am auzit gândul șoptindu-mi: scrie și caută să afli ce s-a întâmplat. Scriind și spunând tot despre *el* și despre acea amintire, o să găsești răspunsul." Iată reunite conștient două elemente esențiale care au prezidat la nașterea romanului: *el*, adică Moromete-tatăl, și sentimentul de odinioară al copilului. Din această întâlnire s-a format viziunea profund originală asupra lumii, din *Moromeții*, scaldată într-o lumină nouă, care lipsea din nuvele, și dând tuturor lucrurilor un sens, care înainte lipsea și el. Citim în *Imposibila întoarcere* o a doua mărturisire, la fel de clară ca și cealaltă: "în fond, abjecția sau sublimul nu sunt suficiente prin ele însele ca să pună în mișcare imaginația și inspirația unui scriitor. Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat, Moro-mete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu. Acest sentiment a rămas stabil și profund pentru toată viața, și de aceea cruzimea, cât și josnicia, omorurile și spânzurările întâlnite des la Rebreanu și Sado-veanu, și existente de altfel în viața țăranilor, nu și-au mai găsit loc și în lumea scaldată în lumina eternă a zilei de vară. În realitate, în amin-272

tire, îmi zac fapte de violență fără măsură și chipuri întunecoase, infernale, dar până acum nu le-am găsit sens... Poate că nici nu-l au!?" Să luăm act de faptul că, în *Moromeții*, perspectiva atât de crudă și de necruțătoare din întâile nuvele apare schimbată oarecum conștient. Complicitatea dintre viziunea naratorului și aceea a personajului central este deliberată și ea reintroduce o parte din motivările de ordin etic și filosofic pe care zadarnic le-am căuta în nuvele. Această privire înțelegătoare și care pare a emana nu de la o instanță exterioară sau indiferentă, ca în *Calul sau La câmp*, ci chiar din umanitatea profundă, uneori ironică, deseori visătoare și calmă, a lui Moromete, nu ne amintește ea oare de ironia afectuoasă a naratorului *Marei* și de voința lui de a nu provoca rupturi insolubile? Naratorul din *Mara* cuprindea în sine și obștea, și indivizii; vocea lui era a tuturor, fără să fie a cuiva anume: era vorba de un moralist al cărui adevăr strângea într-un mănunchi adevărurile protagoniștilor; și care impunea codul lui de valori tuturor, în chip armonios și deloc represiv. Complicitatea nu merge însă atât de departe în *Moromeții*. Diferențele sunt izbitoare. Povestitorul poate fi considerat și aici un fel de țăran generic, aparținând aceleiași colectivități și aceluiasi moment istoric ca și personajele.

Aici e necesară o paranteză mai lungă. Abia în *Marele singuratic*, dintre romanele ciclului, și nici acolo perfect consecvent, povestitorul adoptă o perspectivă ulterioară asupra evenimentelor și capabilă să le explice mai bine decât o puteau face protagoniștii lor. Scriitorul a fost intens preocupat de aceste lucruri și s-a referit la ele în articole și interviuri, în *Convorbirile cu Marin Preda*, publicate de Florin Mugur, el declară că nu și-a propus niciodată mai mult decât să înfățișeze ceea ce a trăit și a cunoscut nemijlocit: "Un scriitor nu poate cunoaște decât o singură viață, un singur destin, destinul unei clase sau al unei categorii sociale mai restrânse. Încercarea lui de a afla mai multe, dincolo de ceea ce a trăit și a cunoscut, este, cred eu, foarte riscantă. Nu știu ce lume se naște. Este o lume mai bună? Este o lume în pragul unei noi civilizații, a unor noi orizonturi? Asta rămâne să vedem. Cei care se uită înapoi văd totdeauna cu ochi răi prezentul? În ce privește viața țăranilor, eu m-am uitat deseori înapoi. Se

poate afirma că nu văd bine prezentul țăranilor?" Deși adaugă că, în lumea *Moromeților*, după moartea tatălui, "pentru mine nu mai e nimic", scriitorul s-a lăsat

. 273

adeseori ispitit să arunce o privire și în această nouă lume ivită pe transformarea din rădăcini a celei vechi. Această privire "înainte" îi era, de altfel, absolut necesară pentru a o controla pe aceea "înapoi". Marin Preda a fost conștient, și în parte și-a propus chiar să aplice metoda, de faptul că naratorii romanelor de după *Moromeții* se despart treptat de perspectiva țărănească, situată la nivelul evenimentelor. Țăranul generic e înlocuit de un intelectual interesat de mecanismul istoriei, preocupare abia schițată în *Moromeții* și ușor identificabilă în pasajele unde transpare limpede, - ca de exemplu în următorul, cules din capitolul IX din partea a III-a a celui de al doilea volum, - într-atât diferă ca ton general de tot restul: "Oamenii însă se mișcau încet și toată febra aceasta politică și administrativă trecea pe lângă ei și pe lângă căruțele și vitele lor fără să-i atingă. Fără să afle nimeni și cu acea lentoare în mișcări dădeau și ei o luptă, dar una mai puțin spectaculoasă, subterană și efice. De aceea și erau senini și liniștiți și îi primeau pe activiști parcă anume cu acea înfățișare și acele vorbe care justificau enormul val de cuvinte care se revărsa din aparatele de radio, din ziare și de pe sonorul benzilor din filme despre bucuria țăranilor din timpul străngerii recoltei, despre creșterea conștiinței lor de clasă și alianța lor cu clasa muncitoare sub conducerea acesteia din urmă. Nimeni nu observă că în acest an, în ciuda recoltei bogate, șirele de paie care începură să se clădească după seceriș în jurul batozelor erau în mod ciudat destul de mici și relativ egale între ele, și că erau departe de a reflecta contrastul real, diferențele adevărate dintre hectarele de pământ pe care le avea fiecare. Să stea cineva și să cerceteze că alde cutare, de pe atâta pământ, nu putuse să facă atât de puțin, și cutare de pe atât de puțin să facă atât de mult. Scriptele nu erau bine puse la punct, cum avea să se întâmple mai târziu, iar aparatul de control nu atât de priceput să înțeleagă un lucru atât de simplu." E o întrebare dacă romancierului i-a reușit, artistic, această detașare, în *Marele singuratic*, în *Delirul* sau în celelalte, sau dacă și-a ales totdeauna protagonistul potrivit spre a juca rolul acesta. În *Delirul*, prea tânărului și prea crudului Paul "Ștefan, nu i se încredințează cumva o sarcină peste puterile sale? Dar să închid paranteza și să revin la *Moromeții* și la comparația cu *Maia*. Naratorul lui Marin Preda nu mai izbutește să se identifice, pre-274

cum acela al lui Slavici, nici cu vocea colectivității. Armonia dintre motivările individuale și acelea sociale ne apare mult mai dificil de realizat. Anumite tensiuni persistă permanent sub forma unor distanțe, de natură psihologică, etică, filosofică, și ele nu mai sunt doar tactice, ca în *Mara*, urmând ca timpul să le împace și să aștearnă peste tabloul lumii o pace deplină. În romanul lui Slavici, echilibrul era menținut prin trecerea foarte firească a povestitorului dintr-un plan în altul, de la indivizi la obște și înapoi. O astfel de soluție îi este refuzată naratorului din *Moromeții*. Însuși moralismul slavician încetează a mai fi satisfăcător. Vocea colectivității și-a pierdut siguranța și nu mai este ascultată; dreptul ei de apreciere a devenit relativ; iar adevărul de la care s-ar putea revendica nu mai există și în el nu se mai poate revărsa, ca râurile într-o mare primitoare, adevărurile contradictorii ale personajelor, întreaga demonstrație, atât de insistentă, pe care am întreprins-o până acum, a fost menită să dezvăluie tocmai această fisură, această ruptură, care s-a strecurat între narator și protagoniști. Putem considera că singura încercare de conciliere o reprezintă adoptarea de către narator a viziunii lui Moromete. Însă este Moromete cel mai bine situat, dintre personaje, pentru a face din ea o reușită? Nu cumva este el însuși, în raport cu ceilalți protagoniști, un "marginal", o excepție, un fel de ultim mohican al acelei filosofii de viață de care s-a legat perpetuarea vechilor valori ale satului românesc? Hotărât lucru, Moromete este *cel din urmă țăran*, în acest roman al deruralizării satului. Ruptura se explică tocmai prin schimbarea condițiilor sociale. Colectivitatea zugrăvită în *Mara* era relativ omogenă, ca și aceea din *Baltagul*, posedând structuri sociale stabile. Ea putea fi "înțeleasă" dintr-o perspectivă unică, aceea care reflecta o îndelungată experiență și un bun-simț unanim acceptat, tot astfel cum "scenariul" Vitoriei Lipan făcea cu puțință descifrarea realității. Codul de valori care fundamenta aceste lumi nu era niciodată pus în discuție cu adevărat. Comportarea indivizilor nu-l contrazicea decât superficial și provizoriu. Oricât de hrăpăreață s-ar fi dovedit, Mara ilustra o tendință - aceea de înăvuiere, prin tenacitate și energie, - valabilă pentru întreg grupul ei social și care, de aceea, nici nu era reprimată, ci, cel mult, corectată în ceea ce avea excesiv. Persida și Națl reveneau la matcă, după criza juvenilă, cumițiți și îngăduind supoziția că drumul lor viitor va fi, în **linii** mari,

275

aceiași cu al părinților lor: nu pare harnica Persida, la sfârșitul romanului, o altă Mară, așa cum Națl,

lăsător și bețiv, ar putea fi luat drept un alt Bârzovanu? În *Moromeții* descoperim un sat deosebit și de acela din *Ion*. Relațiile capitaliste le-au înlocuit aproape cu totul pe acelea tradiționale (încă preponderente în romanul lui Rebreanu), dacă e să ne referim la întâiul volum, și vor fi la rândul lor înlocuite de acelea socialiste, în al doilea. O tranziție atât de rapidă și de brutală, într-un interval de timp atât de scurt, ca aceea care se află în centrul *Moromeților*, provoacă destrămarea valorilor stabilite și o anumită neîncredere firească în valorile noi. Cum ar fi posibil ca, în aceste condiții, vocea obștei să-și mențină creditul, mai mult, să realizeze, fără presiune, o convergență la fel de naturală a vocilor individuale ca aceea din *Mara*? Deja la Rebreanu simțim că supraindividualitatea se manifestă represiv, în planul perspectivei narative, atât în *Ion* cât și în *Pădurea spânzuraților*, această represiune se vedește într-o manipulare de către autor a personajelor, lipsite de dreptul de apel. Un narator impersonal și intangibil le sugrumă inițiativele. Imixtiunea în conștiințe este fără ezitare. Nu numai ceea ce gândesc personajele le este dinainte prescrist, dar forma însăși a gândirii lor este stabilită de narator. Vocea care reflectează aparține tot atât de puțin personajelor ca și vocea care le apreciază reflecțiile lor cele mai intime ("Ion se gândi deodată: «Adică ce ar fi dacă aș lua pe Florica și am fugi amândoi în lume, să scap de urâtenia asta?»» Dar tot atât de repede îi veni în minte pământurile și adăugă în sine cu dispreț: «Și să rămân tot calic... pentru o muiere!... Apoi să nu mă trăznească Dumnezeu din senin?»"). Și, în această voce, care cântărește așa de exact până și nuanțele gândirii protagonistului, încât se crede justificată să le transcrie fără ezitare, mai putem recunoaște noi oare blânda, înțeleaptă, complicitate moralizatoare din *Mara*? Supraindividualitatea a devenit distantă și nepă-sătoare. Și, mai ales, foarte orogloasă în suveranitatea ei abstractă. În *Moromeții* apare limpede o altă vârstă a modelului doric de roman, în care represiunea auctorială însăși se dovedește neputincioasă: nu se deosebește doar de privirea înțelegătoare de la Slavici, dar și de dominația necontestată de la Rebreanu. Protagonștii par a-și fi recucerit dreptul la cuvânt: în fond însă naratorul și-a pierdut suveranitatea lui. Face eforturi de a-și exercita controlul. Străvezii și ineficiente. Merge

276
evident în coada maselor. Analogia dintre structurile și strategiile narative, pe de o parte, și cele sociale, pe de alta, e izbitoră pe durata întregii acestei evoluții. De la viziunea tolerant omniscientă a naratorului din *Mara*, la aceea tot omniscientă, dar represivă, din *Ion*, și de aici la viziunea "din afară" înstrăinată și neeficace sub raportul stabilirii adevărului ultim, din *Moromeții*, practica artistică a romanului românesc transcrie o modificare a structurilor sociale înseși: și anume aceea care ne conduce de la socialitatea armonios triumfătoare care guverna gândirea și instinctele Marei sau ale copiilor ei, la o impunere brutală a valorilor supraindividuale, instituționalizate (statul, biserica, națiunea, în *Pădurea spânzuraților*), în detrimentul indivizilor înșiși, pe care, ca pe Ion sau ca pe Apostol Bologa, îi distruge de multe ori, și de aici la o punere pe toată linia în discuție a unor adevăruri istorice generale, incapabile să se facă acceptate sau măcar să reușească a corecta impulsurile anarhice ale oamenilor dintr-o perioadă de tranziții a-dânci. Aș putea cita în sprijinul acestei analogii dintre forme sau structuri o frază celebră a lui Marx din *Capitalul*, care legitimează toată sociologia modernă, de felul celei sugerate în cartea de față (și e de mirare că n-a fost folosită): "Pentru o societate de producători de mărfuri, al căror raport de producție general constă în aceea că ei consideră produsele lor ca mărfuri..., și că în această formă materializată ei raportează muncile lor sociale una la alta ca muncă omenească identică, creștinismul, cu cultul omului abstract care îl caracterizează este, în special în evoluția sa burgheză, în protestantism, în deism etc. forma de religie cea mai potrivită." Iată: caracterul abstract al mărfii, în sensul că din varietatea valorilor de întrebuințare ale lucrurilor nu reține decât proprietatea lor de a se echivala una cu alta prin intermediul banilor, este analog cu caracterul abstract al omului în protestantism; nu conținutul relațiilor capitaliste de producție se reflectă în imaginile religioase ale aceleiași societăți, dar structura economică și structura religioasă se dovedesc analoge. În același fel cred că putem vorbi de analogie între o formă estetică, romanul, și o formă socială, aceea pe care conținutul lui o transfigurează. În aceeași ordine de idei, a descoperirii unui narator capabil să-și îndeplinească funcțiile complexe, în condițiile istorice descrise în roman, să observăm că există în *Moromeții* două personaje care joacă,

277
din când în când, rolul unor "reflectorii". Unul este Moromete, celălalt, fiul cel mai mic, Niculae. Dacă apariția tatălui, în acest rol, nu e deloc surprinzătoare, căci am văzut în ce fel perspectiva și limbajul însuși ale povestitorului îi sunt îndatorate, mai neașteptată e apariția fiului: să fie "reflectarea" ereditară? S-a spus mai demult, și pe drept cuvânt, că în centrul romanului se află problema

paternității, a raporturilor lui Moromete cu fiii săi, la fel cum în *Mara* o aflăm pe aceea a raporturilor Marei cu copiii săi. Dar această problemă nu e decât deghizarea celei sociale generale. Și, din acest punct de vedere, "reflectorii" sunt semnificativi: voi spune deocamdată, sub rezerva demonstrației, că în primul volum, unde perspectiva naratorului se apropie de a lui Moromete, el este și reflectorul principal, în timp ce în al doilea, locul lui e luat treptat de Niculae. De altfel, primul volum vorbește despre lumea tatălui (aceea pe care el și-o imaginează), cu aparențele ei de stabilitate și ordine, cu seninătatea ei ce se apără de lovitură, iar al doilea, despre lumea fiilor, neașezată și tulbură, în care irump la suprafață forțe istorice obscure, necanalizate și primejdioase. Întâia este lumea fierăriei lui Iocan, a lui Cocoșilă și Dumitru lui Nae, a bucuriei și mâniei lui Țugurlan; în ea, amenințările nu lipsesc, dar par îndepărtate, și rămâne totdeauna timp pentru contemplație, conversație și plăcere. A doua este, pe de o parte, lumea de lumpenproletari (ce va fi mai îndeaproape analizată în *Delirul*), a celor trei fii mai mari, meschină, gro-tescă și fără tradiție, iar pe de alta, lumea țărănească de imediat după război, a lui Isosică, Bilă, Zdroncan și Mantaroșie, urâtă, profitoare și lipsită de spirit. Aici descoperim în Marin Preda și un observator al altui suflet decât acela înțelept, sceptic și ironic, al țăranului care se simte beneficiarul unei îndelungi experiențe (întrupat în Moromete), și anume al unui suflet nesigur și nesedimentat, chiar dacă uneori, ca în cazul lui Niculae, apt de o anumită idealitate. Două utopii stau față în față: utopia tradiționalistă, dar liberală, ingenuă, a tatălui (care crede nesmintit în valorile străvechi ale clasei lui) și utopia revoluționară, dar dogmatică, a fiului (care crede la fel de convins că această clasă e pe cale să părăsească scena istoriei sau, cel puțin, să devină de nerecunoscut). Ca filosofie a existenței, Niculae este un antimoro-mețian. Urmele conflictului dintre tată și fiu pot fi descoperite în tot lungul primului volum. Ruptura se produce în al doilea. Moromete

278

s-ar zice că o presimte, dar nu face nimic ca s-o evite, iar mai apoi e cuprins de remușcări; și-a nedreptățit băiatul: La rândul lui, Niculae, intrabilă multă vreme, simte într-un târziu dinte remușcării și al îndoielii. Sub această relație familială (cu origini autobiografice), putem descifra, spuneam, o relație mai profundă de natură socială, între un fanatic al clasei țărănești și un deklasat al ei. Și Paraschiv, Nila și Achim sunt niște deklași, însă de alt tip ce va forma obiectul unor capitole din *Delirul* și al unor teorii din *Viața ca o pradă*. În *Moro-meții*, interesantă e problema lui Niculae, căci conflictul dintre el și Moromete simbolizează conflictul dintre două concepții despre țăran. Tocmai din această cauză, Moromete și Niculae devin "reflectorii": motivațiile lor lăuntrice interesează nu numai ca expresie a adaptării sau dezadaptării spontane de o lume, ci ca filosofie de existență. Un Paraschiv n-ar putea reflecta tranziția decât la nivelul cel mai de jos, al unor dorințe obscure și al unor resentimente la fel de obscure. Pe de altă parte, privilegiul dezvăluirii interiorității romancierul îl acordă cu dificultate. El e conștient că puțini protagoniști au cu adevărat ceva de spus. Într-o lume pe cale să iasă din matcă ("trăind în orbire și nepăsare") psihologia indivizilor nu oferă indicii limpezi; scena o țin psihozele de masă; și nu trebuie sondate conștiințele, ci observată însăși inconștienta colectivă. Cu excepția Catrinei (accidental) și a lui Țugurlan (dar oare, în cazul ultimului, nu e semnificativ că trezirea conștiinței lui nu e urmată de nimic? Că, în al doilea volum, personajul apare sporadic și inconsecvent, un "speriat" mai mult, de turnura evenimentelor?), marea majoritate a personajelor din *Moro-meții* sunt privite din exterior. Ele sunt pionii, mișcați, pe tabla de șah- a istoriei, de o mână nevăzută și nepăsătoare. Să analizăm însă acum pe reflectorii propriu-ziși. Voi începe cu Moromete. La sfârșitul volumului întâi (capitolul XXIII din partea a III-a), înșelat de fii, lovit în ce avea mai scump și considera mai intangibil, Moromete se duce pe lotul său de pământ (locul nu e întâmplător) - "O, mi-e sufletul plin de bucurie, Nilă! Mă duc să mă laud!, va spune el ceva mai târziu, într-o stare sufletească similară, - și se lasă pradă gândurilor:

"Moromete se așeză pe piatra albă de hotar și își luă capul în mâini. Era cu desăvârșire singur. Dacă n-ar fi fost miriștea locurilor sau urmele roților de căruță, uscate adânc în pământul drumului, care

279

arătau că pe aici au fost oameni, s-ar fi zis că porumburile au crescut singure, că au fost părăsite, că nimeni n-o să mai calce vreodată pe-aici și că doar el a rămas ca un martor al unei lumi ciudate care a pierit.

Moromete însă era departe de a fi rupt de lume și venise aici tocmai pentru că se simțea îngropat în ea până la gât și vroia să scape, înțelegea că se uneltise împotriva lui și el nu știuse - timpul pe care îl crezuse răbdător și lumea pe care o crezuse prietenă și plină de daruri ascunsese de fapt o capcană (fălfăirea înceată a amenințărilor, întinderea lor de-a lungul anilor și de aici credința în fărâmițarea și

dispariția lor) - iar lumea trăind în orbire și nepăsare îi sălbăticesc copiii și îi asmuțise împotriva lui. Stătea pe piatra de hotar cu capul în mâini și încerca să dea de curgerea până mai ieri a gândirii sale liniștite, îndârjite și hotărât să nu cruțe nimic pentru a o găsi, simțind că înstrăinarea de ea ar aduce întunericul și că moartea n-ar fi mai rea decât atât. Cum să trăiești dacă nu ești liniștit? Nu se întâmplase nimic atât de cumplit încât să nu fie repus totul sub lumina vie a minții. Nu cumva timpul era undeva același? Nu cumva trecerea lui era egală și dacă o dată te ocrotea fărâmițând primejdia, când te credeai scăpat îți distrugea de asemenea speranțele clădite peste legea lui? Nu cumva copiii de aceea sunt copii, ca să nu-și înțeleagă părinții, fără ca, mai întâi să se rătăcească, și de aceea părintele e părinte, ca să-i ierte și să sufere pentru ei? Dar i-am iertat mereu, gândi deodată Moromete și gândirea aceasta reveni și nu mai fi urmată de alta, *i-am iertat mereu, i-am iertat mereu*, și rămase cu ea în cap până ce își luă seama și o stinse.

După care nu mai fu nimic, se auzea numai foșnetul porumbului, vântul ușor care venea dinspre miazănoapte sporind parcă și mai mult tăcerea omului și a pământului. Un iepure ieși la marginea unui lot și își agită câteva clipe urechile, după care trecu drumul și pieri în porumbul celălalt. Începuseră să scârțâie greierii.

Am făcut tot ce trebuia, reluă Moromete cu o sforțare, le-am dat tot ce era, la toți fiecareia ce-a vrut... Ce mai trebuia să fac și n-am făcut? Ce mai era de făcut și m-am dat la o parte și n-am avut grijă? Mi-au spus ei mie ceva să le dau și nu le-am dat? A cerut cineva ceva de la mine și eu am spus *nu*? Mi-a arătat mie cineva un drum mai bun pentru ei pe care eu să-l fi ocolit fiindcă așa ara vrut eu? S-au luat

280
după lume, nu s-au luat după mine! Și dacă lumea e așa cum zic ei și nu e așa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?! N-au decât să se scufunde! Întâi lumea și pe urmă și ei cu ea.

Și această gândire sumbră și, trufașă îl ridică pe Moromete în picioare, pregătit parcă să facă față unei asemenea prăbușiri."

Întregul pasaj este așezat în perspectiva interioară a personajului, fapt deosebit de important, căci nu concluziile naratorului (deci ale altora) ne sunt înfățișate, ci ale lui Moromete însuși, surprinse într-un moment de criză. O narațiune omniscientă ar fi însemnat o încălcare a domeniului protagonistului și ar fi sugerat că el poate fi înțeles și controlat din exterior; pe de altă parte, ce "informator" ar fi putut avea acces la acest strat al conștiinței? Procedul dezvoltării gândurilor prin chiar prisma celui care gândește nu e, așadar, folosit întâmplător. El are încă un caracter ordonat, dacă pot spune așa, și, cu o singură excepție (propoziția care se repetă ca o obsesie: "i-am iertat mereu, i-am iertat mereu"), psihologizarea nu "atinge" formele coerente ale limbajului. Dar caracterul de reflectare este evident. Recurgerea la acest procedeu, într-un asemenea moment, ne obligă să citim cu atenție mesajul: ce anume urmărește romancierul să ne comunice prin vocea personajului său și care nu se putea comunica nici direct, nici de către informatori?

În fond aici sunt toate lucrurile esențiale pentru înțelegerea personajului și a dramei sale, cristalizate într-un moment de criză, și care operează în conștiința lui ca un focalizator. Țin de o revelație, încât se poate presupune că Moromete însuși le-a ignorat, cel puțin în parte, înainte. Le descoperă gândindu-le. Și e limpede că anumite sentimente preced interpretărilor, adică înțelegerii lor raționale. La început, Moromete privește câmpurile pustii, lipsite de viață, pe care porumburile par crescute de la sine, și se simte "ca un martor al unei lumi ciudate care a pierit". Nu știe încă (nu știm nici noi) care este înțelesul acestui sentiment. O va afla spre sfârșitul meditației sale, când lumea care se prăbușește i se va revela ca fiind aceea a fiilor săi. Deocamdată el e oarecum surprins de propria trăire, căci nu se simte deloc "rupt de lume", ci, din contra, "îngropat în ea până la gât". Îi poartă povara. O bănuiește de viclenie. L-a amăgit - și timpul răbdător, și împrejurările

281

fărâmițate - și deodată s-a dovedit că i-a întins o capcană. I-a sălbăticit copiii și i-a asmuțit contra lui. Întrebarea principală care izvorăște din aceste revelații e fără echivoc: "Cum să trăiești dacă nu ești liniștit?" Este una tipic moromețiană. O coardă esențială a fost ruptă. Poate că este în firea lucrurilor ca părinții să nu fie înțeleși de copii, însă Moromete nu se resemnează la un răspuns atât de simplu. Ne dăm seama mai bine acum de ce o eventuală perspectivă omniscientă nu era eficace în această împrejurare: era nevoie ca revelația să fie trăită de personajul însuși, pentru ca ea să ne apară ca absolut autentică. Un narator omniscient n-ar fi putut doza (sau ar fi făcut-o să pară artificială) înaintarea aceasta, pas cu pas, spre adevăr. Intuiția romancierului introduce în acest punct o pauză a

reflecțiilor: un nou peisaj de seară în care foșnetul porumbului sporește "tăcerea omului și a pământului". Sentimentul de inexplicabilă pustietate a lumii și de înstrăinare țâșnește din străfundul conștiinței personajului care e acum mult mai aproape de a și-l explica corect lui însuși. "Mi-a arătat mie cineva un drum mai bun pentru ei pe care eu să-l fi ocolit fiindcă așa am vrut eu?" Nu poate fi, gândește el, vorba de a le fi impus fiilor săi cu sila o autoritate morală arbitrară. Cea mai bună dovadă este că au făcut cum i-a tăiat capul: "S-au luat după lume, nu s-au luat după mine!" Exclamația denotă că Moromete a devenit conștient că lumea *lui* (aceea pe care credințele lui intime o proiectau) nu e și lumea *lor*; începe să înțeleagă că a fost victima unei iluzii; lumea prietenoasă și timpul răbdător nu existau decât în capul lui. În realitate... "Și dacă lumea e așa cum zic ei și nu e așa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?!" Să piară! Pe neașteptate, în Moromete biruie o "gândire sumbră și trufașă", care-l pregătește pentru prăbușirea lumii *lor*, căci lumea lui n-are cum să piară. Această nouă răsturnare nu putea să fie, nici ea, descrisă din afară. Experiența țărănească a lui Moromete, abia ieșită din conflictul care o umilise și-i risipise iluziile, pare gata să-și făurească o nouă iluzie, încă și mai puternică. Iluzia aceasta are substratul ei. În parte l-am mai evocat. Să-l privim mai îndeaproape. O "sociologie a fenomenului moromețian" e instructivă și ea a fost schițată de câteva ori, ultima dată de către Valeriu Cristea în *Alianțe literare*, de la care am preluat și formula, și care distinge următoarele cinci caracteristici principale. Munca nu mai 282

constituie pentru țăranii lui Marin Preda o plăcere și agricultura "nu mai formează, ca pentru predecesori, imensul centru de greutate al vieții lor". "Contemplarea filosofică și estetică a lucrurilor, a lumii văzută cu spectacolul în sine, își face loc printre grijile atât de împo-răvătoarele unei gospodării țărănești, pe care le împinge uneori chiar în al doilea plan". De aici decurg plăcerea vorbirii, imitând expresiile orășenești, "joc, ironie și ifos în același timp", evadarea prin "politică" în "ficțiunea unei alte vieți, cu ședințe parlamentare, bărbați de stat și cursuri", ca o "joacă de oameni mari". În al treilea rând, "din punct de vedere *sociologic*, fenomenul moromețian reflectă procesul îndelungat, de durată, dar inexorabil, al deruralizării satului prin atragerea lui treptată în orbita industrializării și a civilizației urbane". Așa se explică de ce "vechile obiceiuri ale dependenței față de boier i se par evoluatului Moromete - care amintește de felul umil în care tatăl său se înfățișa la conac - intolerabile, «mai mari nenorociri decât *munca și foamea*»". În sfârșit, "intrarea țăranilor mai înlesniți în circuitul comerțului de cereale are nu numai o evidentă importanță economică", dar le lărgeste orizontul și le modifică radical "atitudinea față de pământ". Ei nu mai sunt, spre deosebire de eroii lui Rebreanu, apăsați de "acea obsesie a pământului, teribilă ca o fatalitate". Când reia "datele cazului Ion", cum spune Valeriu Cristea, în episodul cu Polina și Bircă, autorul *Moromeților* dă o cu totul altă desfășurare. Concluzia criticului este că Marin Preda surprinde ca și Caragiale "un proces de tranziție", fără a avea în vedere totuși numai "efortul mimetic grotesc", descris de marele dramaturg deși evocarea, în *Moromeții*, a "acțiunii de remodelare a unei lumi vaste, de mult și solid constituite, sub influența puternică și crescândă, de gigantic magnet, a societății industriale" nu e scutită de "unele elemente de comic", care ne determină să identificăm în roman "nucleul unei comedii". Toate acestea sunt, neîndoielnic, adevărate. Atât conflictul din interiorul familiei Moromete, cât și aspectele din viața generală a satului cuprinse în roman ne conduc la ideea tranziției sociale: o dublă tranziție, cum am precizat deja. Mentalitatea lui Ilie Moromete le reflectă pe amândouă, dar el este așa zicând bine situat mai ales în raport cu cea dintâi și menținut ca principal protagonist în primul volum, în vreme ce următoarea îl confruntă cu Niculae.

283

După capitolele, de la începutul cărții, care evocă viața familiei într-o după-amiază obișnuită de vară, romanul se deschide deodată către viața satului în general. Moromete merge la întâlnirea duminicală din poiana fierăriei lui Iocan, admirabilă *stoa* țărănească, analizată cândva de Alexandru Paleologu (*Simțul practic*), întocmai ca odinioară Ion la horă. Altă epocă, alte distracții. Țăranii lui Marin Preda sunt cititori de gazete politice, se înscriu la liberali sau la țărăniști, și, mai presus de orice, sunt legați de viața generală a țării într-un cu totul alt chip decât erau consătenii lui Ion de febra alegerilor din orașul învecinat. Structurile economice s-au schimbat în cei treizeci și ceva de ani care despart satul din romanul lui Rebreanu de acela al lui Marin Preda: și în primul rând s-a schimbat relația omului cu pământul. Această relație a fost, dacă pot spune așa, desacralizată. Centrul vieții economice țărănești s-a deplasat de la posesia și exploatarea pământului la valorificarea prin comerț a produselor lui. În *Ion*, a avea sau a nu avea pământ era singurul lucru care conta pentru un țăran, întreaga tragedie a

personajului lui Rebreanu se rezumă la lupta pentru a posedea pământ, căci el este legat de pământ ca de o ființă și se află sfâșiat, cum știm, între "glasul pământului" și "glasul iubirii". Raportul acesta nu conține termeni economici, ci ontologici. Pământul înseamnă pentru Ion sângele și viața lui. Îl privește "cu o privire setoasă" și "simțea o plăcere atât de mare, văzându-și pământul, încât îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze". Lui Vasile Baciuc încearcă să i-l smulgă ca pe o femeie iubită. Munca însăși a pământului apare erotizată. Totul - munca, existența, pământul, - constituie un univers deplin natural, în sânul căruia relațiile sunt biologice. Individul se raportează la acest univers ca la o supraindividualitate naturală, în *Moromeții* simplul fapt de a posedea pământ nu mai este de ajuns. Țăranii bogați, ca Bălosu, împroprietăriții de după primul război ca Moromete însuși sau cei lipsiți cu totul de pământ ca Țugurlan încep să se deosebească între ei prin cu totul altceva decât numărul strict al pogoanelor și anume prin faptul că unii au iar alții nu au posibilitatea de a cumpăra sau de a vinde. Cazul lui Moromete este mai special: el nu înțelege multă vreme necesitatea acestei "negustorii", pe care o disprețuiește. Celebrele lui drumuri la munte, cu Bălosu (ca ale lui Pațanghel cu Miai din *O adunare liniștită*) îl arată incapabil de ne-

gustorie, sentimental și în fond dezinteresat. Chiar și când, la începutul volumului al doilea, face stăruitor negoț, strânge banii în chimir și descoperă "vorba beneficiu", scopul lui secret constă în a avea cu ce să-și atragă fiii fugari înapoi la matcă. Iluzia o dată spulberată, Moromete redevine indiferent față de comerț. Pe Achim îl lasă să plece cu oile la oraș crezând că va vinde acolo lâna și laptele lor, ca să-și poată achita apoi datoriile presante, și e foarte surprins când află că băiatul a vândut de fapt oile, decis să-și valorifice altfel capitalul. Dacă noua viață a satului e dominată de afaceri, Moromete rămâne un nostalgic apărător al ordinii vechi. Valorile de schimb au luat locul peste tot valorilor de întrebuințare, dar Moromete păstrează în sinea lui regretul după celelalte. Calculele financiare (căci nu e scutit de ele) îl indispun. Persecutat de *fonciire*, de impozite, vede în stat o fantasmă opresivă și crede a o putea ține la distanță. Opresiunea nu mai e nemijlocită, ca în *Ion*, nu mai e sărăcia "naturală" de acolo: ea se exercită prin intermediul banului și e o formă "înstrăinată". Dacă ne amintim de analiza întreprinsă de Marx în *Capitalul*, putem afirma că Moromete se află prins între o dorință inconștientă de a trăi o relație calitativă cu obiectele - produsele pământului, lâna și laptele oilor - și necesitatea de a se adapta unei relații cantitative, intermediată de bani. Această dorință era realizabilă în *Ion* și se traducea prin atitudinea generală a eroului față de pământ și față de muncă. Proprietatea funciară dominantă încă în satul descris de Rebreanu permitea un raport calitativ și personal, cum ar spune Marx, dintre om și universul său material. Omul crea pentru nevoile lui, valorile de întrebuințare nu erau încă mărfuri. După treizeci de ani, totul a devenit marfă, în satul din *Moromeții*, ceea ce înseamnă că omul creează valori de întrebuințare pentru alții. Modul lui Moromete de a se sustrage acestei realități nu constă însă pur și simplu în redescoperirea muncii ca forță a brațelor. Această ipostază primară o întâlnim, ce e drept, în roman, de exemplu la Birică, hotărât să-și ridice casă neajutat decât de teribila lui energie și să-și întemeieze cămin în ea (neoprit nici de constatarea ironică, dar cât de semnificativă, a tatălui: "Uitasem că acolo în vale la văgăuni, după ce sapi și termini cu cărămizile, găsești la fund și ceva bani") și la Țugurlan, în dimineața în care se trezește împăcat cu satul și-și trăiește marea bucurie în timp ce cosește. Moromete are o altfel de bucurie: de a ține la

285

distanță, cu ajutorul unor cuvinte de spirit, duhurile rele ale *fonciirii* și datoriilor. În momentul maxim al crizei sale, trecând pe lângă oameni fără să-i vadă, Moromete trezește în mintea a doi foști participanți de la adunările din poiană bănuiala că s-a lăsat înșelat copilărește de evenimente. Marmoroșblanc (botezat așa după numele celebrei bănci) și Din Vasilescu, sculptorul care a modelat în lut capul lui Moromete, aflat, în lipsa modelului, pe polița fierăriei, căci despre ei e vorba, reduc în chip simplist "bucuria" protagonistului la o neînțelegere, iluzia lui la o prostească naivitate. Dar pentru Moromete, "jocul" cu agenții fiscalului și cu Jupuitu, pertractările comico-serioase, tergiversările erau animate de credința secretă în inconsistența acestei suprarrealități opresive care este statul. Ceea ce era, din contra cu adevărat conștient la el era dreptul lui la seninătate. Această "bucurie", de mult observată și la alți eroi ai lui Marin Preda, e un semn al dorinței lor de a continua să trăiască lumea calitativ, de a refuza înstrăinarea. Și e un substitut al relației calitative primare. În imperiul material și sufletesc al cantității, în care trăiește de exemplu Bălosu, nu e loc pentru bucurie. Moromete îl detestă pe Victor Bălosu încă mai temeinic decât pe tatăl acestuia presimțind parcă în destinul lui destinul propriilor feciori. Prietenii lui Moromete sunt toți săraci, dar capabili să guste farmecul unei conversații și al

acestei uriașe seninătăți pe care o dau satisfacțiile spiritului.-Ele țin cu adevărat locul valorilor de schimb instaurate în realitatea economică a satului, pe care o rezumă cel mai bine Polina: "Destule vorbe urâte am auzit în casa!... Toată ziua și toată noaptea numai bani și pământ! Bani și pământ!" Apărarea seninătății lui, Moromete o condiționează de refuzul înecării tuturor valorilor în apa rece ca gheața a calculului egoist, de salvarea pământului producător de bunuri care să satisfacă necesitățile materiale. Fiilor fugari, el le strigă cu disperare: "Pământul rămâne întreg, Paraschive, smintitule, acolo e munca voastră! Bolnavule după avere!" Și când aceștia îi iau oile și caii și se duc, nu faptul de a fi jefuit îl lovește pe Moromete, ci revelația că a încălzit niște șerpi la sân, că fiii lui sunt alcătuiți dintr-o altă plămădă morală decât el: "Băieții mei, Scămosule, sunt bolnavi..." Sănătatea morală nu înseamnă pentru Moromete a avea bani, nici chiar a avea pământ, ci a putea trăi senin cu acele bucurii ale spiritului în care 286

s-a refugiat, ca într-o iluzie protectoare, dorința, nostalgia, după o relație calitativă cu lumea. Din nou, romancierul își cunoaște cel mai bine eroul (*Convorbiri cu Marin Preda*): "Una din iluziile acestui erou este că lumea ar putea trăi fără bani, iar poziția asta e a țăranului patriarhal. El simte că puterea banului, putere care devine din ce în ce mai mare în timpul său, când el însuși a ajuns mic proprietar de pământ, îl pune în situația de a face din producția sa o marfă. E dator să muncească pentru a-și întreține familia, dar să muncească într-un anume stil, și anume producând cereale pentru sine, dar și pentru a le vinde. E nevoie să dobândească bani... Deci banul înseamnă un atac brutal la adresa iluziei cu care se nutrește personajul, că el, cu pământul lui și copiii lui, cu ce are poate continua să trăiască liniștit, că nu va fi nevoit să intre în cursă. Da, e adevărat, vede și el, țăranul este atras în această cursă. Dar încotro o să meargă? Spre ce? Neliniștea unor asemenea întrebări îl determină pe erou să rămână pe poziția lui până la sfârșit."

În volumul al doilea, lui Moromete, în continuare un "reflector" privilegiat, i se adaugă Niculae. Există aici câte două monologuri interioare ale fiecăruia, și numeroase frânturi de discuții între ei. Între tată și fiu s-a săpat o prăpastie. Fiul refuză de fapt orice dialog. Este el însuși în căutarea a ceva, a unor valori care să-i ordoneze existența dându-i un sens. Moromete îl simte și-l urmărește îndeaproape: "Am stat (zice el, prinzând cea dintâi ocazie, capitolul X, partea I) și m-am uitat la tine, cum îi întreabai pe cei patru popi pe care îi adusesese rudele lui Sandu, cum devine cu omul pe care îl îngroapă ei ca pe-un câine și dă pământ peste el cu lopata. Și acuma viu și eu și te întreb: dumneata cauți ceva pe lume! Ce?" Niculae încearcă întâi să evite răspunsul, dar sfârșește prin a capitula: "Urmă o nouă tăcere după care Niculae deodată declară: Eu îmi caut eul meu." E rândul tatălui să se prefacă a nu înțelege: viața s-a schimbat, acum după război, cu școala pe care o are Niculae ar putea deveni învățător aici în sat, leafa să meargă și el să stea liniștit fără să mai aibă nevoie de nimeni. Niculae răspunde ironic: "Și-așa nu mai am nevoie de nimeni". Și, la mirarea lui Moromete, precizează în doi peri: "O să mă duc în pustie, și de-acolo o să mă întorc și o să propovăduiesc". În acest moment, s-ar zice că decizia lui e luată. Niculae pleacă din sat, urmează o școală de partid, și se 287

reîntoarce ca activist rațional în timpul unei "campanii" de toamnă. Moromete nu mai apucă "să vadă reparându-și greșeala față de acest băiat", căci "evenimente pline de viclenie" schimbă viața tuturor. Încercările lui de a-l înțelege pe Niculae sunt tot mai rare și mai fără folos. Dialogul lor face loc unor monologuri separate. Cele dintâi sunt tot ale lui Moromete. În capitolul III din partea a II-a un astfel de monolog este relatat indirect de către narator: "Revenindu-și, lui Moromete îi revenise și gustul pentru politică și se uita foarte intrigat la acești oameni noi de pe la sfatul popular (nu se mai spunea primărie) care îi intrau în curte și îi vorbeau ca și când nu l-ar fi cunoscut și n-ar fi știut cine e". Raportul individului cu supraindividualitatea se reface, cu deosebirea că celui dintâi nu-i mai este permis acum jocul liber al afirmării poziției sale idealiste (gratuit și înainte, dar, în ce-l privește pe erou, eficient). Oamenii aceștia noi îi intră în curte, se urcă pe scara podului, îi apreciază cantitatea de porumb din pod și-i lasă o hârtie, "atrăgându-i doar atenția că dacă nu se duce singur cu porumbul vor veni atunci tot ei, de astă dată cu căruțele". "S-a dus vremea, ziceau ei, când cu porumbul acela domnul Moromete cutreiera munții și făcea negustorie (ca și când cuvântul negustorie ar fi fost ceva de rușine!)." Exclamația din paranteză aparține, desigur, lui Moromete însuși. Reflecțiile personajului sunt absorbite de această relatare, nu modificate în esența lor, dar înstrăinate parcă de cel care le face: "Fiindcă iată de pildă *fonciirea*, acum că Moromete nu mai avea bani, revenise, o simțea... I se trimiteau prin Ilie Micu, piticul satului, care mai era încă ținut pe-acolo pe la sfat, singurul care mai rămăsese dintre slujbașii vechii primăriei, niște hârtii în care i se spunea că pentru fiecare zi de neplată

a fonciirii i se majora cu nu știu cât zero virgulă zero cinci, șase sau zece la sută din suma totală și că asta mergea crescând..." Limbajul supraindividualității a devenit și mai abstract. Reprimarea individului se face prin mijloacele birocratice. Banilor, preținși de Jupuitu ("vinde porumb și plătește"), le iau locul hârtiile. Cu Jupuitu, Moromete putea vorbi; el, chiar dacă reprezenta statul, era încă o persoană; toți îl știau și cu obrazul lui (bărbierit la sânge) toți se obișnuiseră; supraindividualitatea avea deci un obraz la care puteai privi. Cu noii perceptorii nu se poate vorbi: "El nici nu le zicea nimic când îi vedea cum se urcau pe scara podului... Avea aerul că dacă ar vorbi ar strica totul, în timp ce, după el, făcea să stai și să te uiți la ei fără să te saturi, cu riscul că puteai să pierzi câteva coșuri de porumb. Fiindcă nici măcar nu dădeau bună ziua când îi intrau în curte!" Neîncarnată, simbolizată de niște hârtii, supraindividualitatea aceasta birocratică nu mai are obraz uman. În această absență a oricărui dialog, Moromete privește mut și reflectează: "Fiindcă mă uitam la unii când veni Plo-toagă și alde fi-meu pe arie, să le spună că chestia cu neghina s-a aranjat, că tovarăși cu munci de răspundere au înțeles situația și că nu se mai ține seama de corpurile străine. Și mă uitam la unii că le luceau ochii că au scăpat și că n-or să dea, uitaseră că ăsta era un drept al muncii lor și că n-aveau ei nevoie să înțeleagă nimeni.... Că tu vii și-mi spui că noi suntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem..." (capitolul III, partea a IV-a). Tu este și aici Niculae, cuprins de Moromete în monologul său. Aceste vorbe nu-i mai sunt adresate direct fiului. Moromete a devenit treptat un reflector tăcut și va rămâne așa până la sfârșit, când, nemaiputând umbla, va fi purtat cu o roabă prin sat, de nepotu-său, din care va continua să privească lumea ("Să fi văzut cum stătea tata cu capul ridicat și se uita pe drum").

Monologurile lui Niculae sunt de altă natură. Ele exprimă, pe de o parte, o anumită incertitudine. Spre deosebire de Moromete, a cărui filosofie a vieții este demult consolidată de tradiție, Niculae nu găsește răspunsurile imediat. Nu întâmplător ambele lui monologuri sunt rezultatul unor nopți de insomnie:

"Niculae se foi în așternut și deschise ochii. Nu-i plăcea ce vedea sub pleoape (era porcul care intrase în grajdul cailor și grohăia la ei cu râtu în sus, disprețuitor și familiar, parcă ar fi vrut să-i întrebe: ei, cine sunteți voi, sunteți cai, ei și ce dacă sunteți cai, care e deosebirea dintre mine și voi și în general dintre mine și restul lumii, nici una!), și se întoarse pe partea cealaltă, și își aranja altfel palma sub obraz ca să nu mai apară ceea ce nu dorea." (capitolul XX, partea a I-a). Pe de altă parte, ele sunt persecutate de umbra tatălui, care nu i se arată niciodată în vis, ca și cum ar fi supărat:

"Niculae stinse lumina și-și puse tâmpla pe pernă. Tată, șopti el, eu nu te-am părăsit niciodată, știi bine... Nu ți-am făcut nici un rău, nu te-am chinuit cu nimic și îmi pare bine că te-ai împăcat cu mama... Dar de ce nu vorbești și cu mine? Crezi cumva că de-aia n-am venit la patul tău înainte să mori, fiindcă te-am uitat?... Știi că poate cu timpul amin-

. 289

1

tirea ta de când eram mic ar fi crescut iar la loc și ar fi ocupat-o pe cea de care mi-a fost mie frică să n-o capăt venind la patul tău, m-am gândit și la asta, dar eu mai știu că nu toate încercările te lasă neatins... puține te întăresc, toate caută să-ți ia puterea... Și eu vreau să spun ca și tine că binele n-a pierit niciodată din omenire, dar că trebuie să ajungem să-l facem pentru toți... Altfel crezi că merităm să vedem lumina soarelui? Tată, mă auzi! Nu mai vrei să stai cu mine de vorbă? Sunt eu, Niculae, mamei i te-arăți și mie nu. De ce? Nu mai ai nimic să-mi spui?" (capitolul XII din partea a V-a). • Să încercăm să recapitulăm acum analogia de la care am pornit între planul modalităților și perspectivelor narative și planul problematicii social-morale și psihologice pe care o transfigurează conținutul propriu-zis al romanului. *Moromeții* oglindește, așadar, două tranziții sociale; un sat intrat în circuitul relațiilor capitaliste, dominat de valori de schimb, în care, după expresia lui Marx, producătorilor, relațiile sociale dintre muncile lor le apar "drept raporturi materiale între persoane și drept raporturi sociale între lucruri"; și un sat pe calea socializării (procesul se află la începuturile lui), o istorie ieșită din albie ca apele râurilor într-o primăvară ploioasă. Toate structurile tradiționale s-au modificat ori au pierit. Și, o dată cu ele, mentalitățile ancestrale. Schimbările au fost atât de rapide încât înțelegerea lor - cu alte cuvinte integrarea faptelor într-o semnificație - scapă o vreme contemporanilor. Motivațiile individuale nu se mai lasă cuprinse de o motivație supraindividuală. Ele apar ireductibile și dau senzația că raționalitatea și omogenitatea lumii au făcut loc absurdului și pulverizării. Un roman social nu este o operă de istorie. În el, perspectiva cea mai autentică este totdeauna perspectiva "din mers" a protagoniștilor înșiși, mai ales atunci când sunt la mijloc întâmplări

atât de insolite față de normele stabilite. De aceea oamenilor li se par viclene astfel de întâmplări. ("Erau întâmplări pline de viclenie...") Perspectiva narativă unică la Slavici, Sadoveanu sau Rebreanu reflecta o capacitate de înțelegere completă. Vocea obștei nu oprima în *Mara* vocile indivizilor, căci le putea armoniza. Impersonalitatea naratorului din *Ion*, deși mult mai represivă, căci nu îngăduia protagoniștilor un cuvânt al lor, dovedea totuși că o instanță supraindividuală are acces la realul individual, exercitând asupra lui un control eficient. În ambele cazuri (și 290 mai evident în *Mara*), relația calitativă, la nivel social, dintre oameni și produsele muncii lor, într-un sat (sau într-un târg) guvernat încă de economia țărănească (sau meșteșugărească) tradițională, se traducea tot printr-o relație calitativă și personală, aceea dintre narator și personajele sale. Este vorba, la ambele nivele, de un fel de *contract*: între voințe și dorințe care oglindesc o relație economică, între societate și membrii ei, în plan social; între voințe și dorințe, care oglindesc un raport filosofic, psihologic și etic, între narator și personaje, în plan estetic. Într-o notă din *Capitalul Mzrx* scrie: "Opoziția dintre puterea proprietății funciare, bazată pe raporturi personale de aservire și dominație, și puterea impersonală a banului este foarte clar exprimată în două proverbe franțuzești: Nulle terre sans seigneur; L'argent n-a pas de maître." Este exact opoziția dintre *Ion* și *Moromeții*. Naratorul din *Ion* este un senior feudal, acceptat ca persoană de vasalii săi, care obțin de la el, în schimbul produselor concrete, alte mijloace de trai și "servicii" la fel de concrete. E vorba de un raport de dominație și de impunere arbitrară uneori a voinței căci vasalii se află, în sens propriu, în puterea seniorului, care le oferă în schimbul muncii lor o asistență indiscretă, apăsătoare și nediscutabilă. Naratorul unic de la Rebreanu procedează întocmai în raport cu personajele romanului. Le guvernează până în actele lor cele mai intime; și ele se lasă manipulate, în virtutea contractului inițial. Andre Scobeltzine a remarcat (*Arta feudală și rolul ei social*) următoarea însușire a acestui monopol: și anume că sistemul ideologic necesar seniorului spre a-și exercita dominația (căci simpla forță nu e suficientă, ea trebuind sprijinită de crearea unor cutume și justificări de ordin ideologic) se dovedește, și din punct de vedere al vasalilor, la fel de necesar (căci "el reprezenta singurul cadru în care oamenii de atunci, supuși aceluiași seniori, puteau încerca să se opună vexațiunilor acestora și să-și exprime felul lor de a *vrea* lumea"). În condițiile satului tradițional zugrăvit în *Ion*, sistemul "ideologic" al naratorului (autoritate centrală; manipulare a personajelor; forma de destin a vieții acestora, orientată nu în sensul curgerii ei firești, ci, invers, dinspre un final perfect cunoscut etc.) este singurul posibil pentru descrierea satisfăcătoare a raporturilor sociale reale, căci modul personajelor de a "dori" lumea nu cunoaște individualismul și libertatea opțiunii. Ele sunt într-o stare de semișerbie mo-

291
rală, supuse necondiționat cutumelor. Revolta lui Ion e reprimată abia în clipa în care se încalcă norma colectivă, nu mai devreme: el o poate chinui pe Ana, făcând din femeie un simplu instrument al "dorinței" lui de avere, căci însăși mentalitatea colectivității în epoca respectivă vedea în femeie un instrument; dar nu poate ucide, fără a vexa aceeași mentalitate. Cum ar putea fi înfățișate aceste raporturi într-o perspectivă interioară, și deci individualistă, în care personajele-vasali să fie privilegiate în detrimentul naratorului-senior și al "dreptului" său "natural"? În *Moromeții*, contractul străvechi a încetat. Țăranii s-au emancipat și și-au impus modul de a vedea lumea. Ei nu mai predau nimănui produsele, ci le schimbă pe bani. Raportul cu munca lor apare înstrăinat, mediat de valoarea de schimb. Supraindividualitatea (statul, Jupuitu, foncierea, cotele) este sau pusă în discuție, în virtutea unei tendințe anarhice, specific țărănești, sau suportată cu acea răbdare perfidă care izvorăște din convingerea țăranului că, oricâte schimbări s-ar produce, și oricât de neînțeleș ar fi ele, lumea lui e o lume stabilă, seculară, informată de o experiență prea veche ca să nu fie, ea, cea mai bună din toate. Această nouă formă a raporturilor sociale dictează și o nouă "ideologie" a naratorului: autoritatea centrală decade din drepturi; manipularea personajelor lasă locul unei libertăți care, dacă nu merge până la emanciparea deplină decât în rare cazuri (am văzut că numai Moromete și Niculae sunt cu adevărat niște "reflectorii", lăsați adică să-și manifeste interioritatea în chip nemijlocit, prin monologuri în care conștiința lor secretă devine transparentă), se traduce prin caracterul tatonant al naratorului; apelul la "informatori" și comentariul conjectural sunt expresia înstrăinării povestitorului de personajele sale. În sfârșit, modelul lumii nu mai apare răsturnat, căci naratorul nu mai cunoaște finalitatea ultimă a actelor umane, el având sub ochi o viață care curge parcă la întâmplare și într-o direcție care îi scapă. Când ignoranta aceasta este, într-o clipă privilegiată, spartă de intuiția unui sens al lucrurilor, nu un răspuns adevărat, total, deplin satisfăcător, obține naratorul, ci unul relativ, ca o ușă ce se întredes-chide dar prin care nu se poate trece. Marin Preda a exprimat clar acest sentiment al

naratorului din ultima vârstă a romanului doric, atri-buindu-i-l lui Niculae în ultimul său monolog nocturn. întrebarea cu 292

care se încheie revelația personajului este întrebarea care încheie cariera literară a unei forme narative și a tipului de narator care i-a dat viață:

"În acea clipă Niculae văzu cum stratul gros de întuneric (în care gândurile lui se înlănțuiau cu acea tărie care alungă totdeauna somnul și neliniștește sufletul) se dă la o parte dinaintea ochilor lui asemenea unei uși și în lumina veșniciei zile de vară care scâldea băătăura și salcâmiile de acasă apăru chiar tatăl lui și o luă încet spre poarta de la drum cu mersul lui ciudat care îți spunea că de-acolo de unde se duce s-ar putea să se întoarcă el cu un rezultat... Ce rezultat?... «Tată», șopti deodată Niculae și în aceeași clipă simți cum se năpustește asupra lui din adâncul neștiut al ființei un val de duioșie agresivă care îi pipăi apoi gâtul și începu să-l sugrume. «Tată, tată, chemă el și își duse coatele la ochi hohotind. Unde te duci tu acum, încotro o s-o iai, după ce deschizi poarta și o să ieși iar la drum?...» încotro o s-o ia naratorul doric? Voi încerca să răspund mai pe larg (căci o schiță a răspunsului există în capitolul introductiv) în volumul următor.

U

t-t

O

TREIFEMEI

Una dintre primele eroine ale Hortensiei Papadat-Bengescu ține în mână un teanc de scrisori, din care, într-un moment de singurătate și neliniște, începe să citească: nu sunt scrise de ea, nu-i sunt adresate, le-a descoperit întâmplător între copertele unei cărți. Acest procedeu naiv și romanțios nu promitea în autoarea *Apelor adânci din* 1919 pe viitoarea mare romancieră. Și totuși! Iată o pagină culeasă (nu tocmai la întâmplare, dar putând fi și alta) din scrisorile de care a fost vorba și care alcătuiesc povestirea *Marea* din volumul de debut:

"Când vine marinarul la stâlpul unde e încolăcită funia, și începe a învârti roata, când ridică brațul și, dintr-o mișcare, azvârle lațul... sângele în mine se urcă până la gât, se învârtește repede și se scurge prin vine, de când el a întins mâna, cât timp coarda a zburat, rotunjindu-se lin și hotărât, și până când a îmbucac strâns stâlpul.

Frânghia aceea s-a încolăcit strâns pe după trunchiul meu, ca un șarpe, și lațul l-am simțit după gât, așa cum simți că ne leagă funiile vieții de stâlpul destinului; iar în inima mea, cele două vârfuri de ancoră par a fi intrat dintr-o dată fără ca inima să sângereze. Apoi, scoase, au lăsat două găuri, tot uscate - așa de sigură a fost mișcarea."

Ce observăm în primul rând aici? Autoarea înfățișează momentul ancorării unei ambarcațiuni. Un tablou printre atâtea altele, din stațiunea de pe malul mării, consemnate în scrisori ca într-un jurnal: plaja, cu lumea ei frivolă, dansul, cântecul unui necunoscut în noapte, două bătrâne aruncându-și apă pe pielea flască, chipul tumefiat al unui înecat. Aceste tablouri, aceste mici întâmplări par trăite de autoarea scri-

297

sorilor ca niște senzații proprii. Privind mișcarea energetică a brațului care aruncă frânghia ancorei, eroina participă cu toată ființa la ea. Își simte sângele urcând în gât și bătaia inimii iuțindu-se. Emoția are un caracter cvasierotic. Să ne amintim ce spune Freud în *Scriitorul și activitatea fantasmatică*: "Femeia tânără este dominată aproape în exclusivitate de dorințele erotice, căci ambiția sa este subordonată de obicei sentimentelor de iubire". Și nu este, la tânăra femeie, conștiința clară că lumea există în afara corpului ei. Frânghia o simte ca pe un laț încolăcit după gât, vârfurile ancorei, pătrunzându-i în inimă. Iată o înlănțuire care denotă o trăire indistinctă a ființei proprii și a lucrurilor din afară. Acesta este un aspect important și neluat îndeajuns în seamă până azi: la întâile eroine ale scriitoarei, la Bianca din *Lui Don Juan, în eternitate îi scrie Bianca Porporata*, la Manuela din *Femeia în fața oglinzii*, la eroina *Mării*, experiența vieții implică neapărat confuzia dintre interioritatea ființei și exterioritatea lumii. Analizându-și senzațiile, aceste femei par convinse că descoperă lumea. Socotită prin excelență feminină, o astfel de literatură este dezagreabilă la lectură; dar nu numai de căci din cauza stilului, neconsistent și liric exaltat, de care toți comentatorii au făcut caz: căci, după

remarca foarte justă a lui E. Lovinescu din 1920, rareori povestirile Hortensiei Papadat-Bengescu rămân la "exuberanța senzorială cu care ne-a învățat Contesa de Noailles; nu e langoarea vaporosă, sensibleria rafinată și discretă a unei palide literaturi lipsite de nerv și de viață, ci apriga incizie a unui instrument de precizie în jocul complicat al inimii feminine" *Critice*, VII). Motivele trebuie căutate în altă parte. Pregătindu-se intuitiv pentru literatura psihologică, Hortensia Papadat-Bengescu nu se iluziona când punea în gura aceluiași personaj feminin din *Marea* o afirmație ca următoarea, ci când o credea valabilă pentru povestirea însăși: "Fiecare suflet trebuie să aibă limba lui". Tocmai o limbă proprie nu au sufletele ce se confesează ori se analizează cu luciditate în aceste prime proze. Ele sunt variante ale unui singur prototip. Fără biografie, fără individualitate: simple nume - Bianca, Manuela, Adriana. Și uneori nici măcar nume, ca eroina *Mării*. Și cum ar putea fi altfel, câtă vreme nici una din aceste eroine nu trăiește *în lume*: pentru toate, lumea nu este decât proiecția ființei lor. Singura realitate de care au cunoștință cu adevărat este sufletul lor făcut sensibil, c.orporalizat. Tot restul se află înecat în ceață. Marinarul din *Marea* nu-și ancorează va-

298

sul la un țarm real, ci la acest țarm fluctuant al simțirii eroinei. Apa mării în care femeia se scaldă cu voluptate ori cămașa albă fluturând în noapte a unui barcagiu necunoscut nu există, nici ele, decât în funcție de această simțire care se ia pe sine drept însăși lumea.

Într-o scrisoare către G. Ibrăileanu, din 1914, Hortensia Papadat-Bengescu spunea: "Da! Mă interesează mult și sufletul celorlalți..." Dacă nu știu încă de ei nimic, e fiindcă sunt la o epocă când sunt absorbită prea viu de mine. Cât va mai ține? Nu prea mult. Știu să mă stăpânesc - ați văzut-o, mați mișcat mult cu asta, voi ști, sper, și să mă retrag la timp. Voi scrie atunci poveștile celorlalți" (*Scrisori către G. Ibrăileanu*). Aceste "povești ale celorlalți" nu se lasă prea mult așteptate. Dacă citim cu atenție primele cărți ale scriitoarei, le descoperim alături de confesiunile epistolare. Și trebuie să admitem totodată că exteriorizarea lirică din *Marea* sau din *Lui Don Juan* nu e singurul procedeu utilizat de autoarea *Apelor adânci*, deși a atras mai mult atenția. Voi exemplifica în continuare un procedeu diferit (și, în unele privințe, contrar) printr-un pasaj din *Femei între ele*, povestirea care încheie volumul început cu *Marea*. Pasajul, nerelevat de critică, antologic totuși, se găsește în povestirea doamnei M. și se referă la întâlnirile cu un tânăr adorator, care o urmărește pretutindeni, vorbindu-i cu ochii, și fără a îndrăzni s-o abordeze.

"Când mă duceam la baie - pe o bancă din fața instalațiunii, singur la ora aceea matinală - tânărul meu aștepta să trec; și când lipsea, mă întrebam ce i s-o fi întâmplat.

Dar de la 9, când tocmai terminam baia, sta totdeauna pe altă bancă, mai la o parte, cu aceeași față tânără, în alb, acoperită cu o capelină cu roze și care, foarte aproape de el, lucra cu capul plecat. Poate una din cele cu care se plimba, din cele cărora le împărtășise vreo reflecție asupra mea, din grupul cu care se uitase întâi la mine. O logodnică, o «simpatie» de băi, un flirt de ocazie, o prietenie de copilărie?

De amestecul obligațiilor ce avea către ea cu cele ce contractase către mine cu ochii, nu mi-am dat seama niciodată.

La plimbare vedeam figurile celor cu cari se afla în tovărășie - de altfel ca un fluture inofensiv se plimba cu multă lume - la 9 dimineața însă nu izbuteam niciodată să văd figura care se ascundea complet sub pălăria cu roze, așa de aplecată ca și cum ar fi plâns. Ce fel de senti-

299

mente pentru mine se adăposteau sub acea pălărie? Iubea fata aceea pe tânăr, sau îi era un simplu tovarăș de vorbă?

Dacă-l iubea, nu se putea să nu fi ghicit povestea ochilor noștri, trebuia să fi presimțit impalpabila lui infidelitate, imposibil de probat. Dar poate, ca o bună camaradă, cunoștea și participa la această inocentă aventură?

Înclinam pentru întâia presupunere: Capelina cu roze, plecată prea tare peste lucru, era geloasă, nu complice.

O gelozie tară răutate, simpatică și ușoară ca tot ce înconjură pe micul necunoscut; ca și dramele petalelor de roze, ca și tragediile fluturilor cu aripi subțiri, nimic serios, nimic grav nu i se asocia. Capelina cu roze părea că zice: «Ce dragă mi-ai fi dacă nu te-ar admira.57prea mult!»

Nu era așa mare deosebire între cei 20 de ani ai fetei și cei 30 ai mei de atunci, dar purtam sufletul meu umil și lesne de înfrânt sub o înfățișare cam falnică; dorința mea de repaos, sălbăticia mea, trecând ades drept trufie, aceste particularități de aparență și de port dădeau capelinei cu roze o

resemnare pentru crima amicului ei, o resemnare cam tristă; și eu nu aș fi voit să întristez capelina cu roze, tocmai fiindcă se arăta supusă. Dimpotrivă, orice act de rebeliune al ei m-ar fi îndârjit. Acea fată avea, era să aibă pre amicul ei întreg, mereu, oricând, avea vorba, prezența lui, nu-i disputam nimic din ele, nici nu aș fi avut ce face cu nimic din ele; acea fată îmi datora cumințenia absolută a unor ore de mută contemplație pe care blândul tânăr, oricât era de așezat, le-ar fi întrebuițat mai puțin platonice; orice simțire jignitoare sau adversă din partea capelinei albe ar fi fost o stângăcie."

Fata ascunsă sub capelina cu roze rămâne până la sfârșit fără nume și chiar fără obraz: dar cât de vie este! Puține din eroinele primelor proze ale Hortensiei Papadat-Bengescu, oricât de minuțios și-ar analiza simțirile, sunt atât de puternic individualizate ca această fată. Ale cărei sentimente nici nu le cunoaștem: dispunem doar de presupunerile doamnei M. Este capelina cu roze geloasă sau ignoră totul despre ocheadele tovarășului ei? Scufundarea în lucrul de mână este o pudoare sau o tactică? O indiferență reală sau o provocare? Îl iubește pe băiat sau îl însoțește întâmplător? Îi e logodnică sau, poate, soră? Iată întrebări la care nu primim răspuns. În închipuirea doamnei M. (dar

300

numai în ea), fata e geloasă și resemnată. Scena întreagă reprezintă un "dialog" - deși nu se rostește nici un cuvânt - între cele două femei: una cu desăvârșire mută, alta monologând interior. Orgoliul uneia nu pretinde din partea celeilalte decât supunere: îi cedează totul, inclusiv pe micul adorator; resemnarea celei mai tinere pare de acord cu acest târg nedeclarat. O trufie care se mulțumește cu o iluzorie victorie și o modestie care îndura stoic o aparentă înfrângere: acesta e tot "conflictul"; un conflict care se limitează la scena conștiinței doamnei M. și are ca singură realitate presupunerile sau dorințele ei.

Să facem un pas mai departe. Există și aici introspecție, dar ea nu mai urmărește doar să exteriorizeze sufletul prin senzații, să-i profaneze taina. Doamna M. se autoanalizează, ca și eroina *Mării*, dar spre deosebire de ea, confruntă imaginea astfel obținută, nu cu realitatea (căci nimeni nu deține o imagine a ei absolut reală), ci cu aceea presupusă a se reflecta în alții: în băiatul care o adoră sau în fata de lângă el. Deși redus la un monolog, dialogul doamnei M. cu alba capelina se motivează prin necesitatea acestei confruntări. E o mânășă aruncată și, în închipuire, ridicată de adversar, un fel de joc plin de neprevăzut. Motivul central al întregii povestiri este, de altfel, unul al ochilor: tânărul o soarbe din ochi pe doamna M.; ea îi citește în priviri admirația; îl încurajează, îl îndepărtează și uneori îl pedepsește cu ochii. Nici un cuvânt nu se schimbă între ei: ochii însă vorbesc de la sine. Schimbul de priviri este un schimb de mesaje. Și fiecare se vede oglindit în celălalt. În cazul doamnei M., avem imaginea pe care ea o citește în ochii admiratorului, dublată de propria interpretare; în cazul tânărului, avem doar imaginea doamnei M. despre el. Însă, cu toată, inegalitatea, dialogul e real și studiul propriului suflet se sprijină și se corectează prin aceste priviri aruncate în afară sau venite din afară, ca prin niște ferestre deschise spre Celălalt. Manuela din *Femeia în fața oglinzii* cunoaște jocul, deși nu încă și avantajele lui: "Privirea ei cercetătoare, întoarsă din adâncuri înspre lumea exterioară, întorcea atunci lumea exterioară în adâncuri, în aceeași permanentă oglindire".

Să comparăm pentru ultima dată cele două fragmente reproduse. Pentru eroina din *Marea*, lumea exterioară nu exista decât înlănțuită de senzațiile proprii, pentru doamna M., ea există și opune o relativă rezistență înțelegerii. Eroinele Hortensiei Papadat-Bengescu încep, așadar, prin a-și nota senzațiile proprii; apoi privesc în sufletul altora: dar

301

centrul perspectivei se află situat, în ambele cazuri, într-o conștiință care nu mai este aceea impersonală a unui narator exterior, a devenit a unui personaj determinat. A doua deosebire este aceea dintre un suflet pe care l-am putea numi senzorial și unul pe care l-am putea numi sentimental. În afara senzației imediate (sângele în tâmples, nodul în gât, roșeața obrazilor, pierderea respirației), eroina din *Marea* cunoaște prea puține reacții. Fiziologia nu mai joacă același rol la doamna M. sau la capelina cu roze, unde se desfac foi din alt strat al sufletului -indiferența, gelozia, cochetăria, orgoliul - și anume din acela ce va deveni caracteristic în romane (fără ca totuși fiziologicul să dispară vreodată complet). În sfârșit, dacă la eroina *Mării* sau la Bianca Por-porata precumpănește încercarea de exteriorizare a sufletului propriu, la doamna M. sau la Manuela, trece pe primul plan aceea de a interioriza lumea. Subiectivitatea devine treptat conștiință că reflectă ceva din afara ei. Pentru eroina *Mării*, singură dorința ei are realitate: frânghia din mâna marinarului traversează fulgerător spațiul dintre obiectiv și subiectiv și se încolăcește în jurul gâtului femeii. Lumea reală e anulată de senzație, absorbită în ea. Doamna M. în schimb știe prea bine că sufletul capelinei cu roze îi rămâne străin; ea

face presupuneri și e convinsă că poate greși; din analiza ei nu lipsesc ironia și acea nuanță de relativitate pe care observatorul inteligent o păstrează de fiecare dată, când contemplă pe Celălalt, iar naratorul când, în loc să-și mărturisească simțirile proprii, spune "poveștile celorlalți".

Dacă trebuie să alegem între aceste Iprocedee - exteriorizare a sufletului și interiorizare a lumii - pe cel mai plin de consecințe pentru proza Hortensiei Papadat-Bengescu, o putem face fără să ezităm: deși întâiul, spuneam, s-a bucurat exclusiv de atenția comentatorilor, de ieri ca și de azi, semnificativ cu adevărat este cel de al doilea; căci germenele din care vor răsări marile romane nu e acela liric și confesiv, al sufletului care-și caută ieșire în lume, ci acela reflexiv, al conștiinței oglindă a lumii. Și cu asta ne aflăm deja la confiniile ionicului. -

Dar să nu părăsim încă *Femei între ele*, povestire foarte instructivă când e vorba a determina procedeele incipiente ale prozei ionice, în care Hortensia Papadat-Bengescu a jucat la noi un rol de pionier. Povestirea se compune din mai multe narațiuni, prinse într-o ramă comună, în felul din *Decameron*. Patru femei se întâlnesc întâmplător, într-o vară, pe terasa unei vile dintr-o stațiune balneară, și se hotărăsc să-și

302

treacă vremea relatând, fiecare, o "poveste a ochilor" (sociologic, ne interesează aici caracterul aleatoriu al contactelor umane: o lume fără evenimente, de burghezie mare sau mijlocie, supusă unor convenții destul de stricte, își caută distracții în confesiuni neangajante, adică adresate unor străini, tovarăși de câteva zile, și în locuri de trecere, cum ar fi stațiunile balneare, ce favorizează relaxarea regulilor obișnuite). Există o povestire cadru și alte trei încadrate. Naratoarea principală, care asigură coerența ansamblului, spune și una din cele trei povestiri ale ochilor. Alte două personaje (doamna M. și doamna Le-dru) povestesc câte o întâmplare, iar cea de a patra femeie prezintă renunța la a ei. În felul acesta, două din cele trei povestiri ale ochilor cunosc câte două versiuni: una așa-zicând originală, a celei care a trăit-o, și alta mediată de conștiința naratoarei principale care, ascultând, comentează mental. Dar privilegiul ei de a comenta ceea ce se istorisește nu se confundă cu acela de a deține adevărul absolut în privința faptelor și a motivațiilor sufletești: perspectiva ei este complementară, nu supraordonată. Ea nu are acces la conștiința celorlalte povestitoare, ci doar la povestirile lor.

Doamna M., de exemplu, relatează întâlnirile cu acel tânăr adorator; tonul pe care o face este detașat, aproape superficial. O întâmplare, am zice ascultând-o, agreabilă și fără consecințe. Dar, ascultând-o la rândul ei, naratoarea principală dovedește o înțelegere diferită a lucrurilor. Ea se întreabă dacă nu cumva povestirea doamnei M. eludează în chip inconștient tocmai conținutul psihologic adevărat al aventurii. Să fi fost oare vorba numai de un joc de societate, într-o vacanță, printre străini? (Motivul vacanței și al întâlnirii întâmplătoare din povestirea cadru revine și în două din cele trei povestiri încadrate). Sau, poate, în cuvintele doamnei M. se disimulează o dorință nemărturisită (și, de ce nu, ignorată), o senzualitate pe care convențiile au părut a o trariforma în joc, o patimă mai profundă ce și-a refuzat recunoașterea? În acest punct, devine posibilă o versiune complet diferită a aventurii doamnei M. La fel de semnificativă este răsturnarea sensului în povestirea doamnei Ledru. Aceasta, elvețiancă naturalizată în România, a întâlnit pe vremuri, când se mai afla în țara ei, și tot într-o stațiune, pe un pictor român. N-a îndrăznit să-i facă cunoștința și, cu atât mai puțin, să-i arate desenele ei de începătoare, deși ar fi dorit-o din toată inima. Când pictorul a plecat, tânăra pe atunci doamnă Ledru

303

a avut un inexplicabil leșin. Anii au trecut și, dacă e s-o credem, fără vreo legătură cu cele petrecute, ea s-a stabilit în România, unde bărbatul îi fusese chemat de afaceri, și unde a rămas, văduvă până azi. Toate acestea le aflăm din istorisirea blândeii doamne Ledru. Comen-tându-i în gând povestirea, naratoarea principală crede a descoperi în ea și altceva decât inocență și anume o culpă nici ei înșeși mărturisită: "E sigur că pentru un amor neîngăduit de lege și biserică, un amor păcătos și culpabil în afară de căsătorie, Marceline Ledru, cu gândul vinovat de a regăsi pe complicele ei de crimă, a adus, prin minciună și tănuire, pe soțul ei în exil veșnic, l-a separat de patria și neamul lui și s-a depărtat de patria ei, de familia ei etc." Psihologia devine aici teren de investigație detectivistică. între evenimentul real și determinările lui presupuse există o anumită disproporție. Imaginația naratoarelor Hortensiei Papadat-Bengescu este mai curând psihologică decât faptică. Ele sunt în stare să obțină mai multe versiuni, psihologic posibile, ale unor întâmplări ce nu s-au petrecut. Dar care din aceste

versiuni este adevărată? A fost oare jocul doamnei M. cu tânărul ei adorator și altceva decât un amuzament? Este culpabilă (virtual, firește) blânda elvețiancă? Nu putem ști cu certitudine nimic. După cum nu putem ști (și este cu atât mai semnificativ pentru ideea de la care am pornit) cum trebuie interpretată întâmplarea pe care o relatează însăși naratoarea principală. Ea își amintește (când îi vine rândul să povestească) de "un fioros cerșetor, un *gueux* de drumul mare", ai cărui ochi au urmărit-o insistent într-o vară de demult, când nu era decât o sfioasă adolescentă. Imensa ei repulsie, frica, pe care le mărturisește abia acum, nu vor fi conținut însă și o inconștientă atracție erotică? Aici comentariul mediator lipsește, dar ni-l putem închipui (am și făcut-o), fără totuși a epuiza misterul. Muțenia autorului ne răpește posibilitatea verificării obiective: suntem lăsați în tovărășia unor "reflectorii", ale căror versiuni nu sunt totdeauna creditabile.

Putem răspunde la întrebarea pusă înainte, în felul următor: nu există, între interpretările diferite, nici una privilegiată; fiecare are adevărul ei; iar aceste adevăruri nu se însumează. Tehnica romanului ionic al Hortensiei Papadat-Bengescu se află, în germene, în *Femei între ele*, și o putem fixa de pe acum în trei elemente, dintre care doar al doilea trebuie considerat facultativ: "interiorizarea" lumii de către conștiința unuia sau, alternativ, a mai multor personaje; multiplicitate 304 de voci care narează (decurgând, în anumite cazuri, din multiplicitatea de perspective); absență totală sau parțială a unei instanțe supraordonate, de control, cum era naratorul omniscient din romanul doric (prezent de la *Mara la Moromeții*), care să dețină adevărul absolut în privința faptelor și a motivațiilor lor psihologice.

Contemporane cu *Pădurea spânzuraților*, *Baltagul* și *Enigma Otiliei*, romanele ciclului Hallipa înfățișează totuși un moment ulterior în evoluția genului. Ele aparțin tipului ionic, ilustrându-l cu strălucire, chiar dacă în chip contradictoriu. Contradicțiile se datorează în primul rând lipsei de tradiție a ionicului, noutății lui, surprinzătoare într-o proză ca a noastră, care nu consumase deplin energiile tipului anterior. Reforma ionică coincide cu apogeul doricului și critica a fost neputincioasă în a sesiza deosebiriile dintre romane ca *Pădurea spânzuraților* și *Concert din muzică de Bach*, considerându-le pe amândouă "psihologice" sau "de analiză". Așa s-a născut și mitul romanului modern românesc, cu doi ctitori, L. Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu, unul operând predilect în domeniul socialului, celălalt în al psihologicului. Nu putea fi înțeleasă de la început adevărata deosebire. Mai curios este că ea nu se înțelege totdeauna nici astăzi. Cauza trebuie căutată în imprecizia vocabularului critic tradițional. Roman psihologic ori de analiză sunt etichete fie prea generale, fie complet greșite. Unii din comentarii primei părți a eseului meu au crezut că le pot utiliza în continuare în locul termenului ionic, propus de mine, considerând pe acesta din urmă superfluu. Însă "ionic" nu se identifică cu "psihologic" (și cu atât mai puțin cu "analitic") căci ar trebui să pretind, în acest caz, că doricul, în ce-l privește, exclude psihologia. Ceea ce ar fi o absurditate. Cei care au interpretat așa clasificarea mea mi-au pus în cârcă definiții pe care nu le dădusem. Cu ceva mai multă atenție, și-ar fi dat seama că folosim criterii diferite: spunând roman psihologic (sau social, istoric, politic etc), avem în vedere *obiectul* sate tema romanului, în vreme ce roman ionic sau doric se referă la *perspectiva* narativă și la structura ce decurge din ea. Să mai adaug că psihologia poate exista în romanele dorice la fel de bine cum există observația moravurilor în romanele ionice? *Pădurea spânzuraților* (exemplul mi-a fost reproșat) nu rămâne mai puțin un roman doric, chiar dacă tema lui este o problemă de conștiință: căci nu recurge decât accidental și inconsec-

vent la o perspectivă psihologizată) Nu e bine, pe de altă parte, nici să reducem romanul psihologic la acela de analiză. Analiza nu epuizează psihologismul. Accepția clasică a termenului de analiză s-a fixat în romanul doric *Afinitățile elective* sau *Adolphe*) și a rămas oarecum legată de posibilitățile acestuia însă analiza nu lipsește din ionic: romanele lui G. Ibrăileanu sau Anton Holban sunt analitice; desigur nu mai este auctorială. În cazul Hortensiei Papadat-Bengescu, vom vedea, reducția e cu atât mai gravă cu cât ignoră o transformare foarte semnificativă a viziunii. J

Neînțelegerea naturii reale a romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu (și a romanului ionic în general) a condus la încercarea, repetată, de a le clasifica în funcție de o pretinsă evoluție a prozei scriitoarei: după o fază "subiectivă", adică lirică și confesivă, în *Ape adânci* și celelalte, trecând printr-una din compromis, ilustrată cu *Balaurul*, s-ar ajunge la romanele "obiective" ale maturității. La originea acestei clasificări se află o cunoscută teză a lui E. Lovinescu din *Istoria literaturii române contemporane*: "în traiectoria literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu înregistrăm traiectoria

literaturii române înseși (a romanului - *n.n.*), în procesul ei de evoluție de la subiectiv la obiectiv". Dar ce înseamnă "subiectiv" și "obiectiv" în literatură (și în roman)? Să notăm de la început că E. Lovinescu confundă o accepție istorică și una structurală: pe de o parte, subiectivitatea și obiectivitatea indică la el două etape, de tinerețe și de maturitate, în evoluția romanului; pe de alta, sensul termenilor devine capabil să distingă poezia (subiectivă în esență) de roman (obiectiv în esență). Nici una din accepții nu este însă explicată de E. Lovinescu. Nu suntem mai lămurii nici dacă luăm în considerare utilizarea termenilor exclusiv în domeniul romanului. E. Lovinescu îi întrebunțează, vădit, în mai multe înțelesurile) primă opoziție pare a fi la el aceea dintre caracterul confesiv, liric, adică întors spre subiect, și caracterul de observare a relațiilor exterioare. De aici decurge, pe latura obiectului prozei, o opoziție oarecum diferită, deși încă apropiată: între psihologic și social. Nu o dată, de la E. Lovinescu încoace, romanul psihologic a fost asociat de subiectivitate, iar cel social, de obiectivitate. În fine, există la criticul de la "Sburătorul" și opoziția dintre tezism și realismul plener: proza cu teză ar fi vinovată de subiective imixțiuni ale autorului

306

în logica realității ficțiunii, în vreme ce adevăratul roman realist respectă această logică, a acțiunilor și a personajelor deopotrivă. Combătând imaturitatea prozei sămănătoriste sau "ideologice" de la 1900, E. Lovinescu are în vedere această a treia accepție a dubletului. Iată, așadar, un inextricabil hățuș. Teoria modernă a romanului (cu puțină căutare la noi) a propus, la rândul ei, criterii mai precise, deși, după cum ne vom putea da seama, nu totdeauna indiscutabile. În orice caz, ea a început prin a deosebi obiectivitatea față de valori de obiectivitatea față de personaje, așadar un aspect etic de unul retoric. Despre obiectivitate, ea vorbește apoi diferențiat, într-un lot de noțiuni apropiate cum ar fi imparțialitate, neutralitate, impasibilitate, impersonalitate. Pentru Henry James, obiectivitatea se confundă cu utilizarea unor procedee "dramatice" în roman, care creează cititorului impresia că personajele se înfățișează singure, ca actorii pe scenă, în loc să fie "introduse" de autor (*Parțial Portraits*). Wayne C. Booth a edificat, pe deosebirea dintre "reprezentare" (*showing*) și "povestire" (*telling*), o întreagă teorie (*Retorica romanului*). Tot pe urmele lui James, un alt cercetător american, Norman Friedeman, identifică subiectivitatea cu omnisciența (cel mai subiectiv ar fi naratorul care recurge la "editorial, omniscience") și crede că romanul trebuie considerat cu atât mai obiectiv cu cât se eliberează mai net de procedeele vizibil auctoriale (rezumatul, imersiunea în psihologie, caracterizarea directă etc), ca să ajungă la impersonalitatea ochiului camerei cinematografice (*Point of View in Fiction*). Nuanțele față de E. Lovinescu nu trebuie lăsate nerelevante, cea mai importantă fiind aceea că obiectivitatea nu mai este definită, oarecum vag, ca o atitudine a autorului (etica înainte de a fi retorică), ci ca o poziție determinată a naratorului (mai ales retorică), însă nici James, Booth ori Friedeman nu sunt infailibili. Iată: teza ultimului, ca să fie acceptabilă, trebuie răsturnată! Căci naratorul omniscient nu poate fi socotit subiectiv decât printr-o licență de vocabular critic: Jnefiind propriu vorbind o persoană, cio instanță suprain-dividuală, el nu are subiectivitate (afectivă, psihologică etc); este de esență așa-zicând divină, nu umană. Am numit *doric* tocmai romanul acestei separări între sfera naratorului și sfera personajelor: în care actele și gândurile personajelor, sensibilitatea și cuvintele lor, ne parvin "ca și cum" n-ar fi mediate de o persoană în sens propriu, ci, cel mult, relatate de o voce atotștiutoare; în care personajele se află tot-

307

deuna "dincolo", "în afară", într-o obiectivitate asemănătoare cu aceea a naturii, și nu pot li decât restituite ca atare; în care, în fine, perspectiva în care apar nu are putere asupra lor, așa cum sticla ferestrei lasă neschimbat peisajul care trece prin ea. Conștiința naratorului din romanul *doric* nu e subiectivă fiindcă e transparentă. Din contra în romanul *ionic*, naratorul se depărtează de autor și se apropie de perso- naje: devine, uneori, și el un personaj în carne și oase, o ființă umană dotată cu psihologie; vocea lui capătă un timbru particular iar înțelegerea lui reflectă un *parti-pris* puternic; e adesea protagonist în acțiune sau măcar martor ocular: mincinos ca toți martorii oculari: e, așadar, implicat, îmbarcat, angajat și, prin chiar această poziție, necreditabil. Putem conchide că romanul *ionic* aparține, în acest sens, fundamental tipului subiectivității: în el, prea puține gesturi, cuvinte, simțiri, amintiri, închipuiri există în afara acestei medieri a lumii prin jocul imprevizibil și prin densitatea opacă a unelconștiințe umane.""-•

Am anticipat unele concluzii ale analizei și am rămas dator cu dovezile. Voi încerca să le furnizez în continuare, examinând romanele ciclului Hallipa *Fecioarele despletite*, 1926, *Concert din muzică de Bach*, 1927, *Drumul ascuns*, 1932, și *Rădăcini*, 1938), care, deși scrise la intervale mari de timp și

relativ independente unul de altul, alcătuiesc a doua noastră cronică de familie, după aceea a lui Duiliu Zam-firescu, și trebuie considerate împreună. Ca să pun în evidență noua structură de roman, dar și ezitățile autoarei în a o îmbrățișa - disputată mereu între instinctul ei foarte sigur și influența unei critici ce o trăgea îndărăt - voi porni, ca peste tot în *Arca lui Noe*, de la câte un scurt pasaj de text, utilizându-l ca pe un eșantion.

Întâiul pasaj se găsește la începutul *Fecioarelor despletite* și face parte din lungul capitol care descrie vizita lui Mini, Nory și a bunei Lina la moșia familiei Hallipa de la Prundeni. O vedem pe Mini, gata de plecare, cu pălăria pe cap și mănușile alături, foarte agasată de întârzierea prietenelor ei, pe care le-a însoțit cam fără voie. Mini nu cunoaște cauzele atmosferei încordate care a domnit toată ziua în casa Hallipa și încearcă să și le explice:

"Dacă cel puțin Mini ar fi știut despre ce e vorba!

De la intrare, dimineața, se mirase văzând porțile mari ale curții izbite într-o parte fără a fi proptite cu lăntișorul în cele două pietre, așa

308

cum le observase ea altă dată, ca pe ceva foarte iscusit și care arăta un spirit minuțios de ordine.

Bătută într-o parte, de vânt, poarta venise peste trăsură, lovise un cal la picior... Calul sărise și Lina țipase, agățându-se de capul lui Mini cu gheare desperate.

Vizitiul sărise și el jos, și curba, curba vestită de care erau așa de mândri proprietarii, curba aleii largi, așa de tare bătută cu nisip fin ce părea un asfalt, curba nobilă a trăsorii care, de la poarta mare de fier lucrat, cotea în jurul boschetelor serioase de brazi și se oprea cu un ropot al copitelor pe trotuarul lat de piatră cubică din fața scării principale, curba aceea clasică fusese compromisă.

Acel ropot de copite nobile părea de obicei o muzică lui Tudor Hallipa, stăpânul moșiei, casei, trăsuri și cailor; scobora treptele cu pas elastic în jambiere înalte, de căprioară, și, după ce ajuta musafirilor să coboare, înainte de a-i conduce, dezmiarda prelung și respectuos cei doi cai jumătate/sânge, care, grație unor îngrijiri deosebite, erau strălucitori ca un *satın laque*. Un cal frumos fiind mult mai comod de admirat decât un om frumos - credea Mini!

Așa se petrecuse neschimbat de cele patru ori când Lina o târâse pe Mini la sacrificiul unei vizite la verișoara; dar acum, a cincea și «ultima oară» - jura Mini în gând - acum caii speriați săltaseră trăsura dintr-o pornire dincolo de scară și, în lipsa oricărei primiri, cele trei vizitatoare, Lina, Nory și Mina, urcaseră nedumerite, oprindu-se în fața ișșilor larg deschise ale verandei, clipind la soarele de pe terasa pustie, înainte de a înfrunța umbra nesigură a holului gol.

În interior, se deschiseseră uși și apăruse, mai grăbită decât îi erau de obicei pasul și portul, Elena, fiica cea mai mare a casei, scuzându-se și, de la primul cuvânt, spunând Linei că Lenora e bolnavă, că s-a supărat mult și că Doru - obiceiul să cheme pe părinți pe nume - că Doru lipsește cu afaceri...

Acum spre seară, fără a părăsi din ochi punctul de miră al porții de intrare, (Mini) își recapitula în minte ziua aceea".

E seară și vizita s-a lungit peste așteptările tinerei femei, care-și recapitulează nemulțumită în gând momentele unei zile de neuitat. De dimineață, doctorița Lina Rim și Nory Baldovin Au luat-o cu ele, în mare grabă, și n-au apucat să-i spună ce se întâmplă la Hallipi. De

309

întâmplat, se întâmplă ceva, după cum Mini și-a putut da imediat seama, fără totuși să înțeleagă prea bine ce anume. De la sosire a fost frapată de dezordinea de la conac. Obișnuită cu spiritul gospodăresc al lui Doru Hallipa și cu ritualul primirii musafirilor, Mini a văzut cu uimire porțile vraiste, nisipul aleii negreblat, terasa pustie, absența amfitrionului, neglijența Elenei, fata cea mare, altminteri așa de îngrijită și de protocolară. Lenora, doamna casei, agitată și parcă bolnavă, mai mult a zăcut. Dejunul a fost servit în tăcere. O atmosferă apăsătoare, întreruptă de șușotelile celor patru femei (printre care nu trebuie s-o numărăm pe Mini) a domnit întreaga zi.

Toate aceste lucruri ne sunt relatate din perspectiva Minei, deși ea este, cu siguranță, personajul cel mai puțin informat în privința cauzelor. JCititorul nu are cunoștință decât de ceea ce Mini însăși a putut observa, de impresiile și de reflecțiile ei. Tânăra femeie și-a petrecut ziua într-un fel de pândă: ne dăm seama că e o persoană inteligentă și sensibilă și pe care buna creștere o împiedică să pună întrebări indiscrete. Fără să fie rigide, relațiile dintre gazde și musafiri sunt îndeajuns de protocolare, iar secretele se împărtășesc în *sotto voce* Linei, care a venit ca doctorița a casei, sau lui Nory, colegă de școală cândva cu Elena. Mini e ținută deoparte și tocmai pe ea romanciera o alege ca să "reflece" evenimentele. Mini cea neinformată este deci conștiința care răsfrânge comportările și cuvintele

celorlalte personaje; toate informațiile despre ele ne parvin prin intermediul tinerei femei. Știm cu adevărat numai ce gândește și simte Mini: restul conștiințelor sunt mute. Iar autoarea nu oferă nici un punct de sprijin obiectiv reflecțiilor Miniei. În această perspectivă interioară (situată în conștiința unui personaj), unică și fixă, și totodată marginală, constă noutatea procedurii. Faptele ne sunt dezvăluite parțial și numai prin prisma tinerei femei. Nu avem nici un criteriu de a le verifica; trebuie să ne încredem în intuițiile și în judecata Miniei. Chiar și în finalul capitolului, când, în trăsura care le duce spre oraș, Lina și Nory o pun pe prietena lor la curent cu evenimentele din casa Hallipa, Mini rămâne singurul "reflector" al acțiunii: nici o altă conștiință nu e sondată direct iar autoarea se abține de la orice comentariu. Acest procedeu îl vom întâlni, aplicat destul de consecvent, în tot romanul care inaugurează cronică familia Hallipa: el distinge radical romanele Hortensiei Papadat-Bengescu de acelea ale lui Rebreanu, Sadoveanu sau Călinescu; și e un in-

310

diciu important că strategiile ionicului încep să ia locul acelorale doricului.

Ce este "reflectorul?" E momentul să-i determinăm mai riguros statutul Personajul pe care Henry James l-a numit astfel (dar într-un înțeles oarecum deosebit de acela în care-l întrebuințează în acest eseu) nu este un personaj obișnuit. Este unul căruia îi revine sarcina de a, "interioriza" acțiunea: de capacitatea lui de a simți și de a înțelege depinde gradul informării cititorului, într-un roman în care autorul se pronunță rareori direct, în numele său propriu, preferând să recurgă la unul ori la mai multe personaje ca la niște purtători de cuvânt. În romanul doric, reflectorii sunt rari; și, totdeauna, punctul lor de vedere e sprijinit, corectat, ordonat, de un narator omniscient. În *Fecioarele despletite*, singura versiune a întâmplărilor din ziua vizitei la Prundeni

"La primul roman - mărturisește scriitoarea însăși lui I. Valerian într-un interviu (citată după Hortensia Papadat-Bengescu interpretat de...) - d-l E. Lovinescu mi-a obiectat că personajul lui Mini (*Fecioarele despletite*) ar fi un vestigiu de subiectivism". Același personaj îl vor respinge, cu argumente similare, Pompiliu Constanțescu și Anton Holban, neînțelegând că Mini, ca și doamna M., ca și Laura din micul roman *Balaurul* apărut în 1923, este un reflector și rolul ei este indispensabil în tentativa romancierii de înlocuirea obiectivă, de tip Rebreanu, a acțiunii cu interiorizarea ei într-o conștiință. Teza lovinesciană a evoluției de la subiectiv la obiectiv a jucat și ea un rol de neînțelegere. Singurul care a văzut mai limpede în ce constă originalitatea procedurii folosit de Hortensia Papadat-Bengescu a fost tocmai Liviu Rebreanu: "Spre deosebire de toți ceilalți scriitori, d-sa reprezintă, singură deocamdată la noi, o școală nouă, cu metode noi de apercipții și reprezentare. De obicei, scriitorul, creând, stă pe loc, privind din același unghi lumea și viața. D-na Papadat-Bengescu procedează invers; la d-sa lumea și viața stau pe loc, pe când scriitorul își schimbă neîncetat unghiul de observație, năzuind parcă să prindă viața în mers, în desfășurarea ei simultană. Poate că d-na Papadat e mai aproape de adevărata față a vieții sau poate că nu e: viitorul o să hotărască". Consta-tarea, care se referă la piesa *Bătrânul*, e cu atât mai valabilă pentru romane: și e de ajuns să schimbăm în ea pe "autor" cu "naratorul", ca să ne dăm seama că Liviu Rebreanu a intuit deplasarea naratorului de la poziția exterioară, absolută, pe care o deținea în romanul vechi, spre una interioară, relativă și schimbătoare, cu alte cuvinte intrarea lui într-un sistem referențial care-i permite să sesizeze viața ca pe o simultaneitate de mici evenimente în desfășurare. Naratorul doric se află situat în Sirius și pare fix, din cauza astronomicii distanțe, în raport cu protagoniștii; naratorul ionic are picioarele pe pământ, ca și aceștia, rotindu-se odată cu ei în jurul aceleiași axe.

311

rămâne aceea pe care o posedă Mini. Ea e un purtător de cuvânt al romancierii, dar unul lăsat să se descurce singur, fără ca autoarea să-i sufle la ureche ceea ce el nu știe, și care în plus are propria individualitate, propriul mod de a judeca lumea. În raport de protagoniști, Mini este situată, cum am văzut, la periferie. Nu numai nu joacă vreun rol în acțiune dar e deliberat ținută departe de motivațiile acțiunii. Această marginalitate, de neconceput în romanul doric, Junde perspectiva este aproape totdeauna centrală (chiar dacă exterioară), ne este sugerată, în primul capitol al *Fecioarelor despletite*, până și în felul în care personajele se află dispuse în scenă. Mini ocupă și scenic o poziție deosebită de a protagoniștilor propriu-zisi. Șezând în scaunul ei, cu spătar înalt, și privind în jur, are în față două grupuri de personaje. De o parte, se află doctorița Lina și Lenora; de alta, Elena și Nory Baldovin. Fiecare grup e sudat de o relație evidentă pentru cititor, relație la care Mini nu participă. Prin ochii ei, o vedem pe Lina dându-și silința să calmeze pe agitata Lenora. Cele două femei schimbă scurte replici neuzite, îngrijorarea li se citește pe față. Elena, la rândul ei, împărtășește probabil lui Nory problemele care o frământă: tot fără ca Mini (și deci nici cititorul) să audă ceva. Cititorul își face o idee de starea de tensiune doar pe măsură ce Mini are intuiția ei: conștiința reflectorului e un mediator. De aici rezultă atât un aa'irnc efect de surpriză, de gradare a informației, cât și unul de puternică subiectivizare a faptelor. Comportările personajelor, aspectul lor fizic nu sunt "redate" direct de un narator transparent, ci prelucrate de sensibilitatea personajului — "reflector". "Lina, buna Lina" are "aerul acela serios" de a fi "la treabă", pe care Mini pare să-l știe de mult, dar pe care cititorul îl descoperă abia acum, în prima pagină a romanului. Portretul doctoriței este acela pe care Mini îl

compune în gând, privind-o, și trebuie să admitem că agasarea tinerei femei care și-a ratat ziua nu rămâne fără efect asupra felului cum e portretizată Lina: "Forma ei de pământ simpatice, gâtul scurt și gros, bustul scurt și gras, pântecul rotunjit, fața urâtă, desigur, cu ochii mici și miopi, fără culoare, cu tenul stricat, nasul ' bun, turtit puțin la vârf și gura lată pe dinți ce nu se arătau, deși țepeni la spart alune, acest *tot* nu era de fel impunător". Cum va fi arătând Lina cu adevărat nu putem ști. Ii Simpatia enervată cu care Mini se uită la prietena ei colorează puternic afectiv elementele, îmbogățind aprecierile ocazionale. Și pe Lenora o vedem tot printr-o astfel de prismă:

312

obrazul de păpușă de Nürnberg, din porțelan roz, ochii de sticlă limpede, dar acum plânși, corpul statuar și cam lănced - acestea sunt mai puțin date obiective decât impresii ale Miniei. Ca și alba capelină cu roze, văzută exclusiv prin ochii doamnei M., atât Lina, cât și Lenora nu sunt portretizate direct, ci scrutate de ochiul nemilos și precis al "reflectorului":

Acesta este ochiul unei tinere femei, din *le meilleur monde*, culti-' vată, fină și dotată cu o vie sensibilitate. (Critica s-a grăbit s-o considere un fel de *alter-ego* al romancierei, fără măcar să compare modul de expresie al personajului cu stilul Hortensiei Papadat-Bengescu din scrisori sau interviuri. Din punctul meu de vedere, astfel de supoziții nu sunt doar improbabile, dar și greșite: căci eu atribui personajului reflector un rol diferit: nu de a exprima pe autoare, ci de a o înlocui. Mini nu e o deghizare romanescă a doamnei Bengescu, ci un personaj autonom, în carne și oase, cu un fel propriu de a gândi și de a simți. Nu există nici un motiv plauzibil ca un romancier, care vrea cu adevărat să se exprime pe sine, să recurgă la un *alter-ego* fictiv; ar fi o complicație fără sens. În schimb există nenumărate motive care pot determina pe un romancier să renunțe la perspectiva omniscientă și, alegând un personaj, să se încredințeze unghiului său de vedere. Un astfel de personaj este Mini, în legătură cu care putem face deocamdată câteva remarci preliminare: ea nu apare, ca reflector, decât în *Fecioarele despletite*, fiind părăsită în romanele ulterioare; în prima instanță ea asigură, prin poziția marginală ocupată în acțiune, suspansul psihologic, gradarea și neprevăzutul impresiilor; marginalitatea însă, în raport cu protagoniștii, este exclusiv de natură strategică, și nu socială, căci Mini face parte din aceeași lume cu Lenora sau Nory (și îmbrățișează aceleași convenții și prejudecăți); în sfârșit, modul reflectării o privilegiază totuși față de restul personajelor, Mini deținând monopolul unei sensibilități acute și al unei inteligențe introspective pe care nu le constatăm la celelalte personaje.

La dejunul nu prea animat de la Hallipi, este adus pe o tavă mușchiul însângerat și palpitând. S-o urmărim pe Mini: "Ceea ce nu putea îngădui azi era tocmai friptura. Mini, în genere, prefera ca mușchiul să nu palpitate, deși recunoștea valoarea momentului aceluia *a point*, la care fusese servit. Prefera ca ultima culoare a vieții, deci a sângelui, să fi dispărut abia, și fraged încă, dar împăciuit, să fie înconjurat de bu-

313

chetul cartofilor transparenți și rumeni..." Aici, desigur, e vorba de gusturi culinare precise și fine, și care presupun un *standing* de viață ridicat. Însă amănuntele furnizate de romancieră nu urmăresc doar să sugereze un mediu social și exigențele lui, ci și o sensibilitate rafinată, deși, totodată, cam superficială, produs al educării atente a simțurilor, până la a deveni apte să filtreze lucrurile și să le înțeleagă. Ochiul, urechea, pipăitul, mirosul Miniei sunt niște antene de o mare subțiri-me. Simțurile tinerei femei sunt inteligente, întinse pe dedesubt de o psihologie altfel inabordabilă: "Mini azi nu «vedea», ci pipăia totul cu ochii pentru a se feri sau apropia, după nevoie, de lucruri sau oameni, în hol, în afară de simpatia ei pentru pendulă și pian, îi plăcuse să se reazime de pereții uleiați și albi. Geamurile o satisfăceau. În schimb, orice ștofe, orice; sculpturi, tot ce era țesut din fire multicolore sau reliefat, orice complicație, dar mai ales forma multiplă a ființelor și conținutul lor tulburător o nemulțumea". Senzorialitatea are aici o clară funcție de interiorizare a lumii și aproape deloc una de exteriorizare a sufletului. Mini nu se confesează decât rar; în schimb, pare animată de cea mai vie dorință de a cunoaște oamenii. Tâind cu cuțitul mușchiul crud servit la dejun, "chinuit", "zvârcolit deasupra focului", ea stabilește o asociație fulgerătoare cu neîmpăciuita, lănceda carne a statuarei Lenora, azi mistuită și ea de un foc straniu: "Nu! Mini nu-și putea închipui mobilul dramei; și totuși palpitul și mirosul de carne crudă rămăsese în nările ei fine care căutau zadarnic să dovedească urmele adevărului". Trăirea aceasta e un limbaj al senzațiilor care încearcă să unifice într-un sens limpede risipirea lumii din jur: "Mini trăise acele nevoi materiale ale impresiei fără să-și dea seama de ele decât atunci când se închegaseră într-una prea evidentă; când, la dejun, îmbrățișase cu două mâini avide

paharul, în care abia se turnase băutura proaspătă, și acest gest spontan și neprotocolar atrăsese privirea ironică a lui Nory, care-i azvârlise din ochi un: «ce faci?». Mini se întrebase: «ce fac?» și deslușise acel proces de emanațiuni și dizolvări ale sufletului în corp, cum și acele efluvii, dinlauntru vieții în afară, încă imponderabile, dar care vor forma cândva o chimie nouă în noi-mele inseparabile ale trupului sufletesc și ale celui de carne."

Sensibilitatea reflectorului e dublată de inteligență introspectivă. Senzorialitatea lui Mini nu e deloc inconștientă, cum nu era nici la eroinele nuvelor, foarte înclinate spre autoanaliză. Trecând lumea

314 prin sensibilitatea ei educată și atentă, Mini aplică totodată o metodă originală de elucidare a impresiilor. Ea folosește, am văzut, expresia "trupul sufletesc", pentru a desemna o consistență materială a sufletului la fel de bine perceptibilă ca aceea a cărnii. Nu e pur și simplu vorba de o legătură (un acord, dar și un dezacord) între inimă și simțuri: inima se manifestă prin simțuri, ascunzându-se totodată în ele; simțurile divulgă inima, dar o și închid între petalele lor carnivore. E vorba de o organizare fizică a sufletului, analogă cu aceea a corpului, care ar putea conduce, dacă ar fi cunoscută, la o metodă adecvată de pătrundere în tainele lui: "Se gândi atunci că s-ar putea cândva, grație unei metode de penetrațiune care ar disocia moleculele, străbate astfel și corpurile solide... Deducția asta, de la facultățile sigure ale imaterialității la materie, o bucură nespuse, fu pentru ea o probă matematică a existenței organizate a trupului sufletesc". Asemenea hărților anatomice ale doctorului Rim, soțul bunei Lina, trebuie să fie posibilă - crede Mini - și o hartă a "trupului integral al sensibilității" pe care să putem înscrie și citi totul despre Celălalt. Dar, în același timp, construindu-și un trup sensibil, sufletul tinde și să se disimuleze: trupul sufletesc poate fi înșelător și mincinos. Aici este o idee importantă pentru descifrarea tehnicii psihologice a Hortensiei Papadat-Bengescu pe care Liviu Petrescu a exemplificat-o, în *Realitate și romanesc*, prin două cazuri ce nu comportă discuție.

Concluzia criticului (formulată mai limpede în studiul său din *Micul dicționar de scriitori români*) este următoarea: principiul după care romanul de observație realist s-a condus multă vreme (eu aș spune: în epoca doricului) a fost acela călesența lăuntrică a ființei umane se confundă cu propria ei fenomenalitate; din această cauză neautentică, analiza clasică în care sondajele n-aveau decât rolul de a explica (să zicem, în *Pădurea spânzuraților*) conținutul unui comportament; romanul Hortensiei Papadat-Bengescu (romanul ionic, în definitiv) schimbă această mentalitate: "Astfel, scrie Liviu Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, oprindu-se asupra realității sufletești, distinge două forme de existență: o stare a lor de simplă virtualitate, pe de o parte, și o stare în act, pe de alta. În fiecare din aceste stări, sufletul se prezintă ca o realitate corporală." Miniei, spune romanciera însăși, —cele două locuințe ale fiecărei ființe, casa de zid și casa de simțuri îi păreau deopotrivă de concrete". Un eu interior și un eu real: dezacordul dintre ele pare, după opinia lui Liviu Petrescu, a forma

315

obiectul principal al observației psihologice din romanele ciclului Ha-llipa. Într-o manieră ce merge destul de des până la comic, conchide criticul, Hortensia Papadat-Bengescu studiază aceleași "devieri" care i-au preocupat pe Joyce și pe alți romancieri moderni.

Introducerea reflectorului nu este, deci, doar un mijloc superficial de a se exprima, printr-un *alter-ego*, al romancierului ionic: ea are consecințe importante asupra romanului, are "înființează" sufletul, dându-i o realitate corporală independentă și adesea paradoxală. Personajele romanului Hortensiei Papadat-Bengescu nu mai seamănă cu acele unități fenomenale, din care psihologia face parte în chip natural, ca o componentă indivizibilă (ca o altă față, interioară, a omului social), de care e populat romanul doric, ci cu un fel de fantome încarnate ale subiectivității. Cja trebui să distingem, în romanul ionic, acest suflet *psihologic*, în sens propriu, de sufletul care formează obiectul romanului doric, și pe care-l putem numi *etic*. Sufletul etic, al lui Apostol Bologa de exemplu, este tot timpul determinat de valori exterioare (sociale, religioase, naționale) și nu are inerție proprie; se caracterizează printr-o anumită unitate și constanță, ca acele blocuri mari de piatră, supuse eroziunii lente, din care sunt construite piramidele, încât schimbarea lui nu poate fi observată decât în momentele critice, când ea apare radicală și catastrofală, căci lucrarea îndelungă a timpului nu e observabilă în act; iar cauzele trebuie căutate în împrejurări obiective și externe, și nu în insesizabilele deplasări spectrale ale sufletului însuși, așa cum fisurarea stâncilor alpine se datorează vântului și ploilor și nu unei comportări speciale a pietrei; căci, în sfârșit, sufletul etic din romanul psihologic al doricului aparține de marile structuri moleculare, complexe și relativ stabile, «manifestându-se inteligibil și tipic. » Sufletul psihologic, la rândul său, sesizabil în romanul ionic, e mișcat de mobiluri interne și

particulare; este fluctuant, contradictoriu, evoluând în salturi mici, inobservabile cu ochiul liber, iar cauzele schimbărilor, disimulate în fluxul obscur al evenimentelor de conștiință, nu sunt totdeauna relevabile, apărând unui ochi din afară ca un proces continuu și enigmatic; această comportare denotă o structură atomizată, incongruentă, atipică, asemenea mișcării browniene. Intuițiile Miniei, în scena de la începutul *Fecioarelor despletite*, surprind tocmai un astfel de suflet, și de aici provine greutatea de a sesiza unitatea și cauzele mari ale schimbării. Pentru autorul omniscient de la Rebreanu,

316
sufletul etic este o schemă; pentru reflectorul din romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, sufletul psihologic este o realitate imposibil de determinat în toate datele care-l constituie. Ideea că sufletul pe care l-am numit etic este în definitiv o simplă ficțiune artistică, tinzând să schematizeze sufletul psihologic adevărat și viu, a formulat-o întâi Proust într-un pasaj din *Sodome et Gomorrhe*, pe care l-a citat, în legătură cu Hortensia Papadat-Bengescu, și Liviu Petrescu: "A n'importe quel moment que ndus la considerations, notre âme total n'a qu'une valeur fictive, malgre le nombreux bilan de ses richesses, car tantot Ies unes, tantot Ies autres sont indisponibles."

Ce știm deocamdată despre statutul și funcția reflectorului și despre modificarea romanului datorită apariției lui? Să recapitulăm, referitor la *Fecioarele despletite* Reflectorul se află, față de protagoniști, într-o situație marginală; seamănă cu un martor, ce are acces la mediul lor, la convenții și coduri, putând presupune ce gândesc și ce simt; e dotat cu o sensibilitate pe care ceilalți n-o au și cu o metodă de investigație adecvată. Conștiința principală, în planul narațiunii, este deci atribuită unui personaj care, în planul acțiunii, nu joacă decât un rol secundar; și invers, protagoniștilor nu le este niciodată explorată conștiința; în fine, reflectorul însuși (Mini) nu are un conținut de conștiință propriu (putem ignora împrejurările în care are unul), e un reflector pur, care *trăiește*, dar nu *se trăiește*. Sufletul acestui reflector e o scenă de teatou pe care actori străini își joacă rolurile. Și niciodată reflectarea nu e sprijinită de intervențiile autorului, care rămâne la fel de mut ca și protagoniștii. între absența unuia și tăcerea celorlalți, e un loc pentru presupunerile cele mai îndrăznețe și pentru analiza cea mai minuțioasă, în romanele următoare din ciclul acest reflector pur dispăre. El nu există nici înainte de *Fecioarele despletite*: Laura din *Balaurul e*, ca și Mini, o conștiință reflectoare unică, dar este, spre deosebire de ea, și protagonista principală a acțiunii. Totuși ideea e mai veche la Hortensia Papadat-Bengescu și o descoperim în *Femei între ele* într-o definiție lipsită de orice echivoc a reflectorului pur: "Eu sunt din acele ființe- spune naratoarea principală de acolo - care privesc numai cum trăiesc ceilalți. Am purtat mereu pe nas acei ochelari cu care te uiți și n-am băgat de seamă ce mi se întâmplă mie... Am un deficit colosal de existență". în *Fecioarele despletite*, psihologia este totdeauna a Celuilalt.

317

La raportul dintre personajul reflector și protagoniști, pe de o parte, și la acela dintre reflector și autor, pe de alta, trebuie să adăugăm raportul reflectorului cu naratorul propriu-zis, care deschide un câmp oarecum diferit de probleme. Știm deja că, în romanul ionic, naratorul se îndepărtează de autor și se apropie de personaje: reflectorul indică această deplasare căci el este un personaj care preia unele din sarcinile autorului. De exemplu, Mini monopolizează în *Fecioarele despletite* perspectiva narativă. însă nu și vocea narativă, care, cum se poate remarca dacă recitim pasajul reproduș la început, continuă să fie a naratorului: romanul întreg este scris la persoana a treia. Problematika vocii trebuie să ne rețină o clipă. în principiu, există două posibilități majore, la care m-am referit și altădată, dar care pot fi acum explicate mai bine: vocea care narează poate fi atribuită fie autorului, fie unuia sau mai multor personaje. în ce-l privește, autorul care narează în nume propriu poate adopta fie o formă impersonală, ca la Flaubert ori Rebreanu, fie una pseudopersonală, ca la Balzac sau Filimon: niciodată însă, cum am mai arătat, una cu adevărat personală, căci el nu întrunește atributele unei persoane și nu este o conștiință umană veritabilă, în primul caz, autorul se lasă absorbit de narator, recurgând la o voce impersonală care n-are decât rolul de a nara, în al doilea, autorul îl absoarbe pe narator, manifestându-se nemijlocit, însă vocea vine din "afară"; este una de esență divină. în ce privește personajul care-și asumă sarcina de a nara: el recurge de obicei la persoana întâi (a protagonistului, a martorului, a reflectorului, sau, în fine, a tuturor acestora la un loc). Forma narațiunii va fi în această situație personală, căci va exprima subiectivitatea unui ins în carne și oase. Acest personaj-narator tinde să se substituie deplin autorului și să-i ștergă urmele în ficțiune.

Dar exista și posibilitatea ca narațiunea să fie menținută la persoana a treia și totuși perspectiva să fie

atribuită limpede unui personaj: am întâlnit acest caz în *Pădurea spânzuraților* și îl reîntâlnim acum în *Fecioarele despletite*. Diferența este totuși esențială și e bine s-o anali-zăm. La Rebreanu separarea perspectivei de vocea care narează este la fei"ae accidentală ca și multiplicarea perspectivelor, iar naratorul nu se străduiește deloc să creeze impresia de naturalețe, el alternând frecvent punctul de vedere al personajelor cu propriul punct de vedere: am depistat la începutul *Pădurii spânzuraților* numeroase abateri de la

318

perspectiva interioară, datorate acestei imixtiuni sau încălcări a domeniului personajelor. Reamintesc doar intrarea în scenă a lui Klapka, văzută prin ochii micului caporal, însă completată de cuvintele unui narator omniscient (ofițerul se apropie "șovăitor", împins de la spate de rafalele de vânt ca spre "o țintă nedorită"), care insinuează în comportarea noului sosit o anumită nesiguranță și frică ce se vor explica abia mai târziu și pe care caporalul nu are cum să le depisteze. Perspectivele interne, chiar acolo unde sunt diferențiate, rămân la Rebreanu integrate în perspectiva de ansamblu ce corespunde vocii naratorului doric. Din contra, la Hortensia Papadat-Bengescu, nu numai există un mai marerespect pentru perspectivele autentice ale personajelor (rareori, *m* acest prim roman din ciclu, tulburate de narator), dar integrarea lor într-o perspectivă supraordonată a devenit cu neputință. Nu avem nici un mijloc de a verifica, în scena de la Hallipi, intuițiile Miniei; ele își păstrează până la capăt autonomia și incertitudinea. Nici o "obiectivitate" auctorială nu se mai dovedește capabilă să unifice "subiectivitățile" în act ale personajelor. "Separarea "vocii" de "perspectivă" nu mai este la Hortensia Papadat-Bengescu decât un fel de ultimă precauție a autorului:(acesta îngăduie personajelor o inițiativă destul de mare, fără totuși să le scape pe de-a-ntregul din mânătrândirea personajelor pare relatată de altcineva, care încearcă să-i păstreze autenticitatea, deși n-o transcrie aidoma. Vocabularul și unele întorsături de frază aparțin, evident, bagajului liRgvistic al Miniei; dar intervenția naratorului se face și ea simțită în orientarea literară a acestui material Deși acest amestec e departe de a fi atât de evident și de supărător ca în *Ciuleandra* (ca să reiau alt exemplu pe care l-am analizat), el rămâne totuși sesizabil. Ce semnificație are această precauție, dacă o precauție este? În clipa în care, în primul roman al ciclului Hallipa, scriitoarea s-a decis să atribuie perspectiva narativă unui personaj, un mare pas în direcția romanului ionic a fost înfăptuit; dar, la al doilea pas, care ar fi însemnat o cedare a inițiativei și în limbaj, romanciera pare mult mai puțin hotărâtă. Această din urmă cedare nu presupunea neapărat folosirea persoanei întâi, ci o subiectivizare mai pronunțată a limbajului, rămas evident în urma perspectivei. Gândurile tinerei femei, care-și reamintește oră **de oră vizita ia Hallipi**, au o desfășurare, dacă nu strict cronologică, precum cele ale lui Bologna de la începutul *Pădurii spânzurați-*

319

1

lor, în orice caz una destul de bine ordonatăCoerența aceasta indică o supraveghere auctorială a fluxului de conștiință. Nici o clipă gândurile nu sunt lăsate complet libere și nu devin nici o clipă confuzie. Lucrul se datorează, desigur, și lucidității cu totul speciale a reflectorului: dar chiar faptul că romanciera a ales-o pentru acest rol pe Mini, femeie inteligentă, rece, exactă, care-și controlează temeinic sensibilitatea, arată că ea nu era pregătită pentru o proză în care fluxul interior al conștiinței să fie reprodus în toată dezordinea luijȘi ne întrebăm: ar fi putut distribui oare romanciera în acest rol pe Sia, idioată pe jumătate, ori pe gemenii Hallipa, care, ca Arnulphe și Victurnien, gemenii lui Proust, își reiau în ecou gesturile și vorbele? În deceniul al patrulea, și, din nou, după 1965, unele romane psihologice de la noi vor încerca să ducă reforma ionică, pe o latură a ei, la ultimele consecințe (în parte și sub influența, mai întâi a lui Joyce și chiar Faulkner și, în deceniul șase a romanului francez al Nathalie Sarraute, Michel Butor sau Ro-bbe-Grillet): în cărțile, inegale ca valoare, ale lui Mircea Eliade, Octav Șuluțiu, Ion Biberi, Const. Fintîneru, Teodor Scorțescu, Ovidiu Con-stantinescu sau Eugen Bălan, și, apoi, ale Lui Alexandru Ivasiuc, Nico-lae Breban, Nicolae Damian, Mircea Săucan, Mircea Ciobanu și alții, J-tehnicile fluidului de conștiință vor fi mult mai îndrăznețe și precise decât în *Fecioarele despletite*.

Cauzele acestei rezerve pe care o constatăm la Hortensia Papadat-Bengescu ne interesează cu atât mai mult cu cât înfățișarea prozei *eipn* celelalte romane din ciclu indică nu o evoluție în sensul ionicului, cî, din contra, o revenire masivă a procedeelor dorice de investigație psihologică. Deși, după *Fecioarele despletite*, ne-am fi așteptat, poate, ca mijloacele investigației să evolueze în sensul unei tot

mai mari libertăți în transcrierea aceluia *stream of consciousness* sau, măcar, al menținerii perspectivei interne, constatăm, iată, în romanele următoare, o prevenire a perspectivei ordonate și exterioare a doricului. Dispare până și reflectorul unic: și, după tentative nu prea convinse de a-l înlocui cu mai mulți reflectori, care să preia a *tour de rôle* sarcina viziunii narative, scriitoarea renunță definitiv la strategiile ionice, adoptând mai vechea manieră din romanul analitic al doricului) O primă cauză e, desigur, lipsa de tradiție și de preparare a romanului și a criticii noastre pentru o asemenea reformă; cum am mai spus, influența criticii s-a exercitat într-un sens frenator. O alta, asupra căreia trebuie să stăruim,

320

este de natură așa-zicând socială; (ține de mentalitatea și educația lumii pe care romanele o zugrăvesc, acea burghezie recentă, proaspătă, care însă a început să se comporte deja ca o aristocrație, creându-și convențiile și codul de maniere. Așa cum romanul francez de introspecție s-a impus când mica burghezie intelectuală a devenit subiect predilect al prozei (iar procedeele lui n-au putut fi folosite de către scriitorii americani, când l-au împrumutat, deoarece lipsa din societatea americană a vremii tocmai pătura cultă și rafinată care, în Franța, descoperise practica și satisfacțiile autoanalizei), tot astfel romanul psihologic românesc - al Hortensiei Papadat-Bengescu, al lui Camil Petrescu sau Anton Holbai - e condiționat de dezvoltarea însăși a clasei sociale în care el își află cei dintâi eroi și cei dintâi cititori. Ne aflăm, prin urmare, în fața acestei întrebări: ce anume, în structura socială și mentală a burgheziei a cărei cronică romanele Hallipa o întreprind, a dictat această neașteptată concesie? Fiindcă țigăcă e adevărat că critica epocii, atașată de procedeele romanului doric, a jucat un rol în hotărârea scriitoarei, ea nu explică pe de-a-ntregul lucrurile. E mai probabil că Hortensia Papadat-Bengescu, cu marele ei instinct, a descoperit în comportarea personajelor ei predilecte, în felul lor de a se raporta unele la altele și fiecare la sine, un mecanism care nu mai permitea, de la un punct al evoluției înainte, nici introspecția sau interiorizarea perspectivei printr-o unică instanță subiectivă (ca în cazul Mini din *Fecioarele*), nici reproducerea liberă a fluxului de conștiință sau monologul interior de tip Virginia Woolf sau Nathalie Sarraut.

Voi încerca să răspund analizând celelalte romane din ciclu" Iată un prim fragment (comprimat), din capitolul al cincilea al *Concertului din muzică de Bach*, în care Ada Razu, bogata proprietară a unor fabrici de făină și căsătorită cu prințul Maxențiu, prezintă soțului ei pe domnul Lică Petrescu (numit și Lică» Trubadurul), rudă cu Lenora Hallipa, individ descurcăreț, boem și vesel, din care Ada ar dori să facă un *chambellan d'ecuries*, dar față de care nutrește și un altfel de sentiment, nu îndeajuns de bine mascat:

"în traiul totdeauna sobru al prințului Maxențiu, căsătoria cu bruna Ada Razu adusese o scurtă criză de senzualitate. Criză funestă pentru organismul lui până acum econom din prudentă și din sărăcie. Sănătatea lui Maxențiu fusese totdeauna delicată, dar precauțiunile pe care le lua îi îngăduia să se creadă numai debil, fără să-și ducă gândul mai

321

departe. După șase luni de regim conjugal însă, pe terenul slab, boala prosperase. Dintr-un sarbăd exemplar monden, Maxențiu devenise un personaj bun de studiat în ce privește ravagiile repezi ale tuberculozei. De acel studiu se ocupa el însuși cu aviditate...

... în dimineața aceea, pe la 11, feciorul veni cu pași ușori să spună lui Maxențiu că doamna prințesă dorește să-i vorbească...

Cât era el de ocupat în dimineața aceea când Ada îl deranja!... Se apropia 11 și el începea să simtă acum apropierea unei mici crize. Toate semnele erau date: fiorii cunoscuți pornise din mâini, din picioare, din coaste spre piept și acum Maxențiu aștepta să vadă pe unde vor apuca, cum se vor strecura, ce vor dărâma în drum. Își făcea calculul pentru a da fiorilor o direcție cât mai blajină, și, iaca, Ada trebuia din minut în minut să vie!... O ura!... Ce vrea vrăjitoarea aceea al cărei filtru amoros îi grăbise ruina sănătății și al cărei filtru amoros nu-i mai putea da nici o înviorare?!... Vrăjitoarea pe care îi era urât să o vadă alături și lângă care era silit să trăiască mereu fără nici o scăpare! Din pricina ei devenise un rob ce nu putea fugi să se ascundă acolo, în acele sanatorii, pe ale căror nume magice doctorii i le plimbau pe dinainte ca pe niște lanterne fabuloase! El era bărbatul prințesei Ada și nu putea lipsi de la postul lui! Era o firmă pe care femeia o cumpăraseră scump și nu-și putea mărturisi falimentul! La gândurile acestea, un fior nou i se strecură din ceafă în sus, un fior ce se țâra acum ca o reptilă spre munții focosi ai creierului și îl înturna de la baza bazinului sacru al plămânului. Era tocmai pe cale să obție acea imobilitate perfectă capabilă să stăpânească junghiul, când Ada intră zgomotos,

urmată de Lică, pentru a face propunerea plănuită. Maxențiu cumpărase de la desfacerea grajdului Simonian cei mai buni cai. Le trebuia un *maître-dresseur*, un fel de *chambellan d'ecuries*. Ada îl ducea... Văzându-i înaintând spre el, i se tulbură sângele. N-o iubea pe Ada; nu era gelos! Era, pesemne, urma acelei mișcări de indignare masculină în astfel de împrejurări: era apoi mânia de a se fi tulburat și grija de a-și opri turburarea...

- Ce dorești, Ada? articula cât mai moale ca să nu se zbuçie. Ada făcu scurt prezentarea.

- îmi pare bine, domnule! zise Maxențiu cu precauțiune, întinzându-i o mână transparentă.

«E dus pe copcă!», gândea sumar Lică.

322

Ada băgă de seamă ce rău arată barbatu-său.

«Ce dumnezeu are?», se întrebă.

Dar n-avea timp de pierdut. Profită chiar de acea indispoziție și spuse dintr-o dată tot ce avea de spus...

Maxențiu se simți cuprins de furie. Vestigiul al demnității dar mai ales ofensă dureroasă adusă

slăbiciunii lui fizice. Cum brațul liber și-l simțea greu, îl crezu puternic. Ar fi vrut să ridice cu el un obiect masiv și să-l arunce în cei dbi. întinse brațul și lovi capacul călimării imense, ce țcăni. Rușinat de stângăcia gestului, pipăi cu o mână tremurătoare de orb biroul și se rezemă cu palma de acesta...

Ada vorbea încă!... Ce mai vrea?... Maxențiu nu mai auzea și ar fi trebuit să audă. O pânză subțire ca de păianjen i se așezase pe urechi și ar fi vrut s-o ridice de acolo delicat ca pe o portieră diafană. Prin țesutul ei transparent sunetele se difuzau și rar câte un cuvânt se prindea în mreaja auzului...

Fie că Ada băgă de seamă unda de furie a lui Maxențiu, fie că simți lașitatea celuilalt, fie că-și văzu de meșteșugul ei femeiesc, avu o bruscă întoarcere:

- De altfel, domnul Petrescu nu va face nimic fără să te consulte! zise.

Maxențiu se înclină. Audiența era terminată...

... De ce oare subordonase Ada, brusc, pe noul ei favorit soțului urăcios?! Văzuse un minut ridicându-se răzbunătorul înapoia snobului bolnav și corect. Ada nu era fricoasă, totuși stafia proiectată pe ființa lui Maxențiu era așa de urâtă că se putuse speria. Nu! Ada lucrase simplu, după temperamentul ei...

Avea nevoie de bărbați, dar nu putea suferi stăpânirea lor. Se vedea stând la mijloc pe scândura unei bascule, la capetele căreia se ridicau și se lăsau cei doi după voia ei. Se mai gândea și la leafa ce trebuia fixată lui Lică. Nu o vrea prea mare ca să nu scandalizeze pe Maxențiu, ca să nu dea prea mare independență lui Lică și pentru că *fainăreasa* era avară. Se mai gândea la caii ce vor costa foarte scump, la premiile pe care le va câștiga grajdul ei, la cursele pe care le va alerga ea singură; așa că mergea foarte încet de-a lungul holului alături de Lică, fără să-i vorbească. Ada nu era de fel lirică. Gândurile ei practice erau totuși, în felul lor, gânduri amoroase pentru Lică.

în dreptul scării se opriră:

323

- Nu pot primi postul! spuse Lică scurt, cu piciorul pus pe întâia treaptă.

îi sărută mâna grăbit și cu pasul lui sprinten scoborî scara în fugă.

Ce însemna refuzul lui? Ada se roși de mânie și de părere de rău. Abia prins, mierloiu scăpa. De ce? în adevăr, de ce? Simțise Lică că e vorba de fobie, ceea ce nu putea suferi? Avusese cumva vreun scrupul? Nu! Băgase de seamă că nu e vorba de un chilipir, fără osteneală, așa cum dorea el? Sau poate niediul acela nou, înainte de a-l cuceri, îl speria?"

A(în acest puternic pasaj, avem ca într-un eșantion toate procedeele romanului. Punerea față în față a celor trei personaje este suficient de elocventă pentru a înțelege conflictul latent și deopotrivă motivațiile de ordin sufletesc. Ada, femeie energică și calculată, vrea să dea legăturii ei posibile cu Lică o aparență de corectitudine, absolut necesară în lumea în care trăiește. Lică se lasă convins cu greutate, căci a priceput jocul și-și vinde scump libertatea. Prințul Maxențiu intuiește, la rândul lui, intențiile adevărate ale Adei, și-și mistuie ura în sine, fără a avea destulă forță să refuze. Nici un personaj nu e cu desăvârșire sincer în raportul cu celelalte: disimulația e atât o chestiune de tactică, în atingerea scopurilor, cât și una de conveniență. Lică e foarte ispitit de avantajele oferite de noul său post, ca și de eventuala legătură cu Ada. Dar nu se dă pe față, ca să obțină maximum din târgul cu prințesa. El e, într-un fel, singurul pe care regula jocului nu-l preocupă în sine, ci doar în măsura în care sporește eficiența loviturii. Cu Ada, lucrurile sunt mai complicate. Mai degrabă impulsivă decât pasionată, obișnuită a-și satisface capriciile, prințesa știe că un pas greșit poate fi fatal în lumea ei. Lică reprezintă, pentru ea, un capriț, dar și un instrument de a se apropia de Hallipi; îl dorește, dar nu oricum; a-i crea o situație convenabilă e aproape la fel de important cu a-l avea de amant. încă și mai

profunde sunt disimulările la Maxențiu, la care egoismul determinat de boală se adaugă geloziei și urii neputincioase: pentru prinț, important e să nu se facă de râs. Nu poate arunca pe Lică pe scări: trebuie să accepte compromisul. Convenția socială e totdeauna un compromis. Ceea ce putem nota, după toate acestea, este că marea scenă în trei din palatul Maxențiu se joacă permanent pe două planuri: unul al sensibilității reale, ultragiutate sau numai vulnerabile, al intențiilor adevărate, necinstite sau numai lipsite de mijloace, și altul

324

al măștii și al convenției. Dintre aceste planuri, nici unul nu e destul de puternic pentru a-l lichida pe celălalt. Nici chiar boemul Lică nu poate face abstracție de regulile lumii în care vrea să intre. Dar dacă convenția e respectată, cu frică superstițioasă, impulsurile naturale ale tuturor acestor personaje sunt încă foarte vii și greu de stăvilit. Aici e un punct nodal. Pe treapta de evoluție pe care Ada, Maxențiu și Lică se află în *Concert*, acest conflict între aparență și esență, între convenție și pornirea firească, este încă destul de intens și arată că burghezia zugrăvită de Hortensia Papadat-Bengescu are sânge proaspăt, și o vitalitate pe care nici chiar boala (ca în cazul lui Maxențiu) n-a reușit s-o biruie complet.

Dacă vom examina în continuare pasajul din *Concert*, din unghiul tehnicilor narative, vom remarca fără greutate că autoarea le-a ales tocmai pe acelea care erau mai apte să exprime acest conflict ascuns și să revele, în protocolul cerut de lumea bună bucureșteană de pe la 1925, pulsațiile unui suflet elementar, insuficient învățat cu constrângerea și eticheta.

Întâia diferență izbitoare de maniera *Fecioarelor despletite* constă în absența unei conștiințe reflectoare unice. Nici o Mini nu se mai află, în marginea acțiunii, în postura de observator și interpret. Chiar de la început (și aceasta este a doua diferență) se face auzită vocea unui narator ominiscent, care ne introduce, ea, de-a dreptul în miezul faptelor, infățișându-ne situația din familia prințului, sub forma unui rezumat concis și limpede. În *Fecioarele despletite* nu întâlnim nici un asemenea *summary* de autor: acolo reflectorul era cel care, din loc în loc, făcea scurte bilanțuri. Aici naratorul exterior, pe lângă o funcție economică, de control al întinderii faptelor, îndeplinește și una de apreciere a lor! El ne spune, fără a ne lăsa nici o clipă de îndoială, că mariajul prințului cu Ada a reprezentat o "criză funestă" pentru organismul fragil și prudent al bărbatului, ceea ce a determinat "prosperarea" bolii etc. Pasajul inițial are deci menirea de a ne furniza fără întârziere elementele necesare înțelegerii situației. Urmează (de la "în dimineața aceea...") o scenă propriu-zisă, introdusă tot clasic printr-un detaliu temporal și un perfect simplu al narațiunii imediate. Anunțat de vizita soției sale, prințul nu pare deloc bucuros. Întâiul motiv este preocuparea, ce a devenit, la anumite ore, extrem de absorbantă, de boala proprie. Maxențiu se complăce în a studia pe sine însuși, ca pe un co-

325

bai, semnele infime ale bolii. Al doilea motiv va fi limpede ceva mai târziu, când se vor confirma unele din bănuielile bolnavului. Metoda, în acest pasaj, este diferită de aceea din precedentul. (Starea sufletească a prințului nu mai este redată din exterior, ci din interior, în cuvintele personajului însuși. Toată neliniștea și ura lui răbufnesc în fraze scurte, gâfâite, presărate de semne de exclamație, care transcriu limbajul lăuntric al personajului și nu sunt susținute de nici un comentariu auctorial. Motivațiile aparțin exclusiv personajului: el este acela care numește, în gând, pe Ada, "vrăjitoarea" și o socoate vinovată nu numai de înaintarea bolii lui, ci și de faptul că-l silește să rămână alături de ea, din rațiuni protocolare, în loc să-l lase să se ascundă în acele sanatorii minunate din străinătate unde și-ar găsi liniștea; el este acela care se consideră pe sine o firmă scump plătită de bogata făinăreasă; el, în fine, este acela care pândește, aproape cu voluptate, fiorul ce i se urca în piept și amenință să se transforme într-un junghi.

Intrarea Adei, însoțită de Lică, modifică cursul acestor gânduri. Femeia pătrunde în cameră zgomotos: acest zgomot răsună în conștiința tulburată a prințului, animal sperios în bârlogul căruia și-a făcut apariția vânătorul. Perspectiva rămâne aceeași, interioară, a lui Maxențiu: și, în ea, mijește acum, prima oară, tema conflictului dintre sentimentul real și convenția care-l ascunde. Gelos, deși n-o iubește pe Ada, dar din vanitate masculină, și mândros de a fi deranjat, prințul are totodată grijă de a-și masca tulburarea. Deodată, aria motivațiilor se lărgește, unghiul rămânând interior și fără ca vreun comentariu auctorial (sau, mai bine, naratorial) să intervină în desfășurarea scenei: deosebirea de *Fecioarele despletite*, pe care am semnalat-o deja, constă în dispariția reflectorului unic (acolo Mini) și în alternarea perspectivelor. După schimbarea formulelor de salut, obiectivul camerei se mută, deocamdată pentru scurte fracțiuni de timp, de la Maxențiu la Lică (a cărei constatare despre starea

prințului ne dezvăluie fulgerător un colț al conștiinței personajului) și de acolo la Ada, a cărei mirare e repede curmată de obișnuitul ei spirit de eficiență: dar mirarea ca și calculul sunt, deși rezumativ, arătate din propriul unghi de vedere. Din nou, după aceasta, prințul ocupă centrul scenei și nu avem, asupra desfășurării evenimentelor, decât viziunea lui. Furia și slăbiciunea îi aștern pe urechi o pânză subțire: "lacuna" din text când Ada vorbește, fără ca noi să știm ce spune, se datorează acestei decise situații a scenei

326

din perspectiva lui Maxențiu. Până și de faptul că Ada a continuat să sporovăiască în tot acest timp luăm cunoștință doar în clipa în care Maxențiu reușește să-și stăpânească slăbiciunea și redevine atent. Dialogul exterior e pur și simplu obnubilat aici de monologul interior al prințului. Doar acele rare vorbe care se prind în "mreaja auzului" lui Maxențiu ajung până la noi.

În acest punct, reflectorul se schimbă din nou, și pentru o perioadă mai lungă. E greu de spus cine vorbește în pasajul imediat următor ("Fie că Ada bagă de seamă..."), în care interiorizarea e relativă; mai degrabă, peste vocea interioară a Adei, se suprapune vocea exterioară a naratorului care face supozițiile: Ada ar fi trebuit să știe mai bine, ea, dacă concesia spontană pe care o face lui Maxențiu se explică prin teama de a nu pierde totul, forțând nota, sau prin disprețul față de lașitatea lui Lică, rămas neangajat în întreaga împrejurare. Și mai departe ușoara confuzie a perspectivelor rămâne sesizabilă, deși o interiorizare mai clară din unghiul Adei e de asemenea de notat. O parte din considerațiile care urmează - despre firea Adei - pot fi socotite chiar gândurile ei. E posibil de exemplu ca ea însăși să delibereze în felul acesta despre calea ce trebuie urmată, atât în raport cu Maxențiu, cât și în raport cu Lică, pentru a obține un maximum de randament. Ceea ce nu mai este de imaginat ca fiind proiectat din propriul unghi este, de exemplu, caracterizarea avariției femeii. Putem adopta un criteriu gramatical de distingere: dacă o parte din aceste considerații subiective pot fi cu ușurință transcrise la persoana întâi, altele nu pot fi, fără încălcarea verosimilității. Să facem operația cu trei fraze de la mijlocul paragrafului: "Am nevoie de bărbați, dar nu pot suferi stăpânirea lor (gândi Ada). Mă văd stând la mijloc pe scândura unei bascule, la capetele căreia se ridică și se lasă cei doi după voia mea. Și ce leafă ar trebui să-i fixez lui Lică? Nu prea mare ca să nu scandalizez pe Maxențiu și ca să nu dau prea mare independență lui Lică..." în acest punct, transcrierea devine imposibilă, fiindcă Ada nu poate gândi despre sine: "și pentru că fainăreasă era avară". Intervenția imprudentă a perspectivei naratorului în plină perspectivă a personajului fracturează "monologul" interior (transpus de fapt la persoana a treia), care se reia însă imediat, în timp ce Ada ne este arătată mergând de-a lungul holului, alături de Lică, și fără să-i vorbească (căci în acest timp deliberează interior). În deliberea femeii, reapare problema de

327

M

a împăca impulsul autentic și conveniențele. În fond, tot calculul Adei se datorează acestei absolute necesități. Și când Lică, ascultând la rândul său de același instinct tactic, refuză postul oferit, încordarea atinge pragul de sus, la care nici o explicație din afară nu e mai eficientă decât reproducerea directă, interogativă, anxioasă, a gândurilor surprinsei Ada: "Ce înseamnă refuzul lui?... Abia prins mierloii scăpa. De ce? În adevăr, de ce? etc." Conștiința e redată aici în fluxul ei continuu și viu. Ce putem conchide în privința metodei? Este evident caracterul ei hibrid. Dacă în *Fecioarele despletite*, există un singur reflector capabil de analiză, restul conștiințelor nefiind explorate direct, în *Concert din muzică de Bach*, după cum ne-am putut da seama din pasajul examinat, există mai mulți reflectori și, uneori, foarte rar, ei sunt recrutați chiar și dintre personajele ca Ada sau Lică mai degrabă predispuse spre acțiune decât spre reflecție. În astfel de cazuri, în locul introspecției (Maxențiu e un introspectiv), care presupune o conștiință de sine evoluată și o plăcere autoscopică, maniera psihologică tinde să utilizeze transcripția curată a simțirilor și gândurilor (ca de exemplu în pasajul final al capitolului al cincilea). Dar investirea cu funcție de reflectori a unor personaje care nu mai au pregătirea și limbajul necesar analizei - fie pentru că sunt oameni de acțiune, extravertiți, fie din alte cauze (cum ar fi, dacă ne gândim la alte personaje din *Concert*, reducția sufletească ori chiar idioțenia), - atrage, prin compensație parțială, revenirea la procedeele romanului doric, unde atât analiza psihologică, cât și expunerea faptelor se fac din punctul de vedere exterior al unui narator omniscient. S-ar crede că autoarea a vrut să se asigure de un control deplin al opticilor narative, adăugând o instanță exterioară energetică și decisivă, ori de câte ori, prin multiplicarea perspectivelor interioare, narațiunea risca să se destrame într-un flux psihologic nestăpânit. Am remarcat deja că Hortensia

Papadat-Bengescu nu era pregătită, la numai cinci sau șase ani de la apariția lui *Ion*, în plin apogeu al romanului doric, să cedeze complet inițiativa personajelor sale; combinația de practici vechi și noi reflectă o conștiință literară nesigură de ea. Dar am sugerat de asemenea că această combinație, sau această oscilare, s-ar putea să fi fost dictate instinctului creator al romancierii și de un alt factor, intrinsec, al prozei sale: de nevoia de a exprima mai adecvat un anumit mecanism psihologic și

■
■

social. Putem încerca să identificăm acum acest factor, cu mai multă precizie.

Concertul din muzică de Bach, ca și *Fecioarele despletite*, aduce în scenă o burghezie destul de proaspătă socialmente, spre a nu-și fi pierdut cu totul instinctele primare, naturale, de clasă în ascensiune, dar și destul de bine înstăpânită pe averile și pe rostul ei social, spre a-și permite să se comporte aproape ca o castă, conform unor norme pe care singură și le-a impus ca pe un fel de marcă deosebitoare, și care urmăresc, nu în ultimul rând, limitarea accesului noilor veniți. Problema psihologică și socială principală este pentru personajele primelor două romane din ciclul Hallipa aceea de a masca cât mai bine fondul de elementare porniri: de a-l pune la adăpostul convențiilor. E o lume care încearcă să dea despre ea însăși o anumită impresie, să-și fixeze, ca pe o mască, o anumită imagine standard, să-și disimuleze propriul trecut: căci în casele fiecăruia din acești burghezi bogați, cu fumuri aristocratice, născuți de obicei în a doua generație, continuă uneori să trăiască, bine ascunși de ochii lumii, îmbătrâniți în uitare, ca niște mobile demodate dar care nu pot fi zvârlite în stradă, cei dintâi din neam, pionierii îmbogățirii spectaculoase, câte o Țață Gramatula, mama lui Doru Hallipa, nonagenară activă și respectată, deși invizibilă.

În *Fecioarele despletite*, nu asistăm doar la destrămarea mariajului Lenorei: acesta e pretextul (îndeajuns de naiv) pentru punerea în scenă a unui uriaș și minuțios efort de mascare a adevăratelor relații din sânul clanului. Nu are prea mare importanță greșeala din tinerețe a Lenorei, care stă la originea conflictului: ci neputința de a mai fi ținută secretă. În dezvoltare, rolul principal îl joacă bastarda Mika-Le, așa cum o altă bastardă, Sia, va fi la originea majorității conflictelor din familie (și a amânării concertului) în *Concert din muzică de Bach*. Observația s-a mai făcut. Vreau să adaug doar faptul că, în încercarea familiei (clasei) de a-și crea o aparență nepătrunsă de onorabilitate, marginalizarea bastarților este absolut necesară: ei sunt simbolurile unui trecut urât și deopotrivă factori de dezordine etică, excepții de la regulă. Constituirea fațadei sociale a grupului coincide cu întronarea regulii și cu marginalizarea excepțiilor. Atmosfera de șușoteli și misterioase neînțelegeri din timpul vizitei la moșie a Miniei caracterizează admirabil ipocrizia și dorința acestor inși de a părea altfel decât sunt în realitate. Mini e martorul inocent al căderii măștilor, prin con-

329

cursul unor împrejurări neașteptate. Iar Lina și Nory îmbină o curiozitate absolut mahalagească, ce le transformă în colportoare perfecte, cu o mare grijă de a păzi de intruși secretele familiei. Nici Mini nu e de la început introdusă în ele. Ea află cu oarecare întârziere (și cititorul odată cu ea) ceea ce se petrece: nu doar secretul Lenorei e bine păzit, dar și al Linei (care a conceput-o pe Sia cu vărul Lică). Aceste secrete bine păzite pretind o metodă de investigație specifică: și anume recurgerea la "reflectorul" unic, care, făcând și în același timp nefăcând parte din familie, are un acces limitat și treptat la ele. *Fecioarele despletite* este romanul inițierii Miniei în secretele "familiei".

În *Concert* întâlnim o Mini deja asimilată de "familie" și a cărei perspectivă nu mai are puritatea inocentă dinainte; o Mini care știe. În această situație, folosirea ei ca reflector nu mai prezintă interes și risca să conducă la o anumită stereotipie. Dar renunțarea la reflectorul unic - atât de util în *Fecioarele*, când a fost vorba de a oferi o gradare a informației și de a sugera efortul pe care-l fac personajele de a păstra aparențele - o obliga pe autoare să găsească un alt procedeu la fel de eficient, prin care să sugereze tensiunea dintre ceea ce se petrece de fapt în "familie" și ceea ce "familia" dorește să fie cunoscut în afară. Există în *Concert* o anumită dificultate de a se ține dreaptă cumpăna între impulsurile primare ale fiecărui personaj în parte și necesitatea de a fi respectat codul colectiv și implicit: între "familie" și restul lumii. Tensiunea e psihologică și deopotrivă socială. Indică în tot

cazul existența unui conținut sufletesc puternic, chiar dacă rudimentar, așadar a unei individualități rebele care împiedică de pildă pe calculata Ada, pe seducătorul Lică sau pe tuberculosul Maxențiu să se plieze până la capăt, fără ezitare, normelor grupului lor social. Supraindivi-dualitatea (codurile, regulile, aparențele) nu e încă destul de bine încheată pentru a steriliza cu totul sufletul individual de impulsurile lui haotice. Chiar și protocolara Elena se îndrăgostește de muzicianul Marcian: în sufletul cel mai steril din toate, al Elenei, a rămas un germen fertil, ce se dovedește primejdios. În ce privește aspectul social, supraindividualitatea se manifestă ca o sporire a dificultăților de acces la secretele interioare, ca o nesfârșită paradă, menită să ascundă ce nu trebuie cunoscut, și ca un spirit de grup ce triumfă în momentele critice. Al doilea roman al ciclului relatează istoria unui concert mereu amânat de accidente neprevăzute: concertul trebuie să aibă loc nu nu-

330

mai din dorința Elenei Drăgănescu de a oferi "familiei" un exemplu de gust artistic rafinat, dar și pentru că el e simbolul acestei solide alianțe mondene care e "familia". La sfârșitul romanului, strânși în jurul sicriului Siei, nefericita fată a Linei, membrii clanului se gândesc deja la concertul de a doua zi. Nimic nu-l va mai împiedica de data aceasta. Tributul conveniențelor a fost plătit cu vârf și îndesat. Aparența va învinge încă o dată. Indivizii se vor arăta încă o dată (fie numai de ochii lumii) respectuoși de firma "familiei" care nu trebuie murdărită, în mașina care-i duce spre casă, după înmormântare, pe Marcian și pe Elena, muzicianul, voind să potrivească pledul pe picioarele doamnei Drăgănescu, rămâne cu mâna pe genunchiul ei. Privind fix, "cu ochi de asasin, umerii lemnoși ai șoferului", care ar putea să se întoarcă spre ei în orice clipă, Marcian mângâie genunchiul Elenei, care consimte. S-ar crede că, măcar acum, măștile vor cădea și sentimentul va izbândi, că toate convențiile supraindividuale nu vor reuși să împiedice individualitatea să-și afirme drepturile. Dar, nu! "Acum, viteza nu se mai precipită în Elena. Din adâncul ei voința urcă fermă, sigură de ea însăși. În Marcian era un vid, un abis al voinței în care se azvârlea cu îmboldirea puterilor toate. A doua zi, recules în noua armonie a vieții ce i se pregătea, avea să dirijeze ca un stăpânitor concertul din muzică de Bach." Să recitim aceste fraze. Ele sunt rostite, cu voce ce nu lasă să se x întrevadă dubii, de un narator exterior și omniscient, care-și permite atât o imersiune directă în sufletul și în voințele personajelor, cât și o anticipare asupra desfășurării lucrurilor. Acest stil corespunde foarte bine fațadei, aparenței, conveniențelor din planul social: este el însuși o formă de a se manifesta a supraindividualității care coordonează și, la nevoie, reprimă individualitățile. Dar *Concertul mx* e scris în întregime în acest stil: pentru că, am văzut, măștile nu acoperă impecabil obrazele și regula jocului de clan e mereu asaltată din interior de pornirile haotice, de răzvrătirile, de dorințele neconforme cu codul, ale personajelor: era necesar, spre a păstra intactă tensiunea dintre o interioritate încă confuză și o exterioritate încă instabilă, să fie lăsată să se exprime și cea dintâi Alternarea de perspective și voci, în plan narativ, e o formă de confruntare analogă aceleia dintre indivizi, în plan social. Așa cum, *grosso modo*, convențiilor de grup le corespunde analiza "auctorială", sumarizantă și precisă, ca un cod al manierelor

331

obligatorii, și ca o pură exterioritate supraindividuală, autenticității primare, dorințelor și sentimentelor individuale, atât de vii încă, de animate, le corespund multiplicitatea de voci, alternarea de unghiuri și de reflectori, cu alte cuvinte o interioritate nepotolită și neliniștită. În lumea lui Lică (atât timp cât mai este Trubadurul, și înainte de a deveni senatorul Petrescu), a Adei (mai mult făinăreașă decât prințesă), a Elenei (gata a se îndrăgosti), a lui Maxențiu (egoist ca orice bolnav) și a celorlalți, această interioritate își pretinde dreptul de expresie. J

Ce se va întâmpla, oare, câțiva ani mai târziu, în *Drumul ascuns*, când "familia" va avea toate atributele unei caste, și când prim-planul îl vor deține Coca-Aimee și doctorul Walter, iar acțiunea se va muta din casa încă umană a Elenei în sanatoriul acestuia din urmă, cu oglinzile lui înghețate, cu pereții lui lăcuți, cu manechinele în halate albe care se mișcă de colo-colo neauzite în aerul cloroformizat?

În capitolul al treilea al *Drumul ascuns*, este descrisă instalarea Cocăi-Aimee, abia sosită din pensionul vienez, în palatul Barodin, unde va locui de aici înainte cu Lenora și cu noul soț al mamei ei, doctorul Walter. Walter, necăsătorit până la Lenora, moștenise sanatoriul și palatul de la miliardara Salema Efraim, recunoscătoare în felul acesta față de tânărul ei amant. Lenora, prea comodă ca să schimbe ceva, primise ordinea existentă în casa Walter fără obiecție, dar, iată, Coca-Aimee are de la început un mic aer sfidător de stăpână care ia în primire ce i se cuvine, inclusiv colecția de tablouri strânse cu patimă de tatăl vitreg, și vrea să adapteze totul unor scopuri mondene mai bine precizate:

"În seara aceea doctorul Walter primise o revărsare neobișnuită de grații naive și un asalt de capricii juvenile. Aimee dorise să vadă aspectul de seară al muzeului. Se făcuse pentru «efect» lumină în toate saloanele, perdelele lunecase pe inele, stururile deschisese pleoapele pe vitraliuri.

- Sublim, dar rece! declarase Aimee cu un fior pe umerii goi subț voalul rochiei. Îmi dai voie să așez flori și plante?

Walter o secundă rămăsese nedumerit că acea domnișoară elegantă îi cere o permisiune. Cum Aimee aștepta cam încordată un răspuns, îi mulțumise ca pentru o favoare.

În fața portretului uriaș al Salemei Efraim, care ocupa centrul unui perete, fusese un moment de tragi-comedie. Walter își pierduse cum-

332

patul, ceea ce nu păruse însă a fi observat. Cu pași fluturați, Aimee se apropia, se depărta, contempla îndelung, pe când Walter avea un zbâr-nâit în creier și în urechi.

- Admirabilă carnația! Ce pictor? zise fata fără sfială. Walter îngăimase un nume.

- Mare colorist! Apoi, ca și cum rezolvase abia partea artistică a problemei, Aimee întârziase, cu mâinile grațios împreunate într-o poza de contemplație: Donatoarea! zisese, destul de cristalin ca să arate lipsa oricărei jene și totuși cu un vâl ușor de pietate în voce.

Apoi, luptând cu o portieră, trecuse cu inspecția alături, în realitate pentru a face socoteala calităților și defectelor apartamentului, în vederea recepțiilor viitoare. Luminatul era insuficient, însă cadrul, deși cam demodat, apărea somptuos.

«Seamănă cu Schdnbrun!» gândise cu îngâmfare.

Walter rămăsese pe loc nelîmpezit, atâta de brusc trecutul întreg fusese scos la suprafață, confruntat cu prezentul și așezat la loc. Era mulțumit că un subiect anevoios a fost lămurit satisfăcător. Calificativul lui Aimee, «donatoarea», pusese totul la punct."

Ceea ce este izbitor în această scenă - în comportarea personajelor, în cuvintele lor, în relațiile dintre ele - este deplina artificialitate. A dispărut aproape cu totul acea impulsivitate naturală care răbufnea, străpungând aparențele, în egoismul de bolnav și în ura lui Maxențiu, în calculul Adei ori în nepăsarea lui Lică: a rămas eticheta. Între Coca-Aimee și Walter relațiile sunt de un maxim protocol. Inspecția fetei menajează susceptibilitățile rigidului Walter. A obținut încuviințarea făcându-i tatălui vitreg toate grațiile naive de care era în stare sau, mai exact, pe care le socotea nimerite în această împrejurare. I-a ascuns intenția ei adevărată care era aceea de a se asigura de valoarea apartamentului în eventualitatea unor recepții mondene. În fața tabloului Salemei, Coca-Aimee pozează mai întâi în pricepătoare de artă: e tributul de politețe plătit colecționarului. Deși speriat, Walter e în fond flatat de observațiile fetei, care găsește apoi acel minunat cuvânt salvator, care nu numai risipește stânjenea lui Walter, dar pune "totul la punct". Cheia situației aceasta este: fiind un joc al aparențelor goale, nu e nevoie decât de o formulă convenabilă pentru a salva fața lucrurilor. E la mijloc un cod pe care Walter îl cunoaște la fel de bine ca și

333

Coca-Aimee, deși fata îl întrece în promptitudinea cu care-l utilizează. Cuvântul miraculos consacră o convenție între cei doi și asigură valabilitatea unei reguli de conduită. Walter nu avea nici păreri de rău, nici remușcări pentru felul în care, profitând de patima enormei Salemei, parvenise la situația de azi. Orice substrat moral pare exclus. Între tânărul intern de odinioară și bogata lui metresă se contractase un târg. Cum relația rămăsese decentă, Walter nu avusese nici o dificultate să fie acceptat de lumea bună a Bucureștiului postbelic. Din trecutul lui -peste care se trecuse cu buretele - nu-i rămăsese doctorului decât o blocare a sensibilității față de orice farmec feminini: cu acest preț (de care nu e cu totul conștient), Walter ajunge totuși medicul *en vogue* pentru o întreagă clientelă feminină. Căsătoria cu Lenora nu schimbă cu mult lucrurile! Abia sosirea Cocăi-Aimee reprezintă pentru glacialul Walter o promisiune de schimbare, deși felul decis, autoritar, în care fata își asumă răspunderea relațiilor externe ale casei Walter nu înseamnă deloc o renunțare la convenționalismul atât de îndrăgît de doctor, la protocol și la mască. Aimee e un manechin perfect și soluțiile ei nu contrazic vocația protocolară a doctorului. Convenția e forma goală a supraindividualității. Viața sufletească se goleşte, la rândul ei, de conținut. Pe lângă Aimee și Walter, personajele centrale din *Concertne* par, retrospectiv, aproape primitive. Aimee, cu chipul ei de porțelan și ochi de topaze, e o păpușă întoarsă de un resort mecanic. Snobismul lui Walter indică tot o adaptare la convenție, adică la regula acceptată. *Drumul ascuns* aduce, deci, în centru personaje ce aparțin altui stadiu de evoluție a clasei

decât acela din *Fecioarele* și din *Concert*.

E momentul să vedem mai îndeaproape aceste stadii. Nu întâmplător, din cronică Hallipa, lipsește zugrăvirea directă a preistoriei fa-miliei. Anii de început, ai ridicării Hallipilor și Drăgăneștilor și celorlalți, sunt evocați fugitiv doar din perspectiva, ulterioară, a unei situații consolidate. Jj Putem deci nota că romanele ciclului înfățișează un moment culminant, când, după o epocă oarecum calmă, ce pare durabilă, se vestesc primele semne ale declinului. Și, totuși, o anumită evoluție există.

În *Fecioarele despletite*, în centru se află Lenora și Doru Hallipa, și menajul lor care se destramă. Este un nivel încă apropiat de origini. Doru e mai curând un burghez de țară decât un aristocrat, un om

334

relativ simplu, ca și Lenora, femeie vegetativă și voluptoasă. Complicațiile apar în generația următoare și sunt, chiar de la început, datorate bastardei Mika-Le pusă pe stricat căsătoria surorii ei, Elena, cu prințul Maxențiu. În acest stadiu, nimic nu e deplin constituit și nici nu are pretenția să fie. Este o mare deosebire între casa Hallipa de la Prun-deni și casa Elenei sau, apoi palatul Barodin. Relațiile rămân încă destul de familiare și numai discreția ușor înghețatei Mini întârzie dezlegarea misterului. Dar, seara, plecând de la moșie cu trăsura, Lina și Nory se slobozesc la gură ca două mahalagioaice și dezvăluie prietenei lor toate dedesubturile. Lina, doctorița, cu bonomia ei țărănească, îngrijește pe Lenora, întinsă leneșă pe capanea, cu un chimono lăbărțat, într-un stil (și medical, și social) ce nu va mai fi imaginabil în sanatoriul Walter, unde Lenora își va petrece, în cu totul alte condiții, al doilea stadiu al bolii ei. E încă o lume ușor neglijentă, neconștientă de sine, necodificată total. Lenora împinge pe Doru în brațele Elizei, prietena ei, și întâlnirea de la o expoziție (este o predilecție a autoarei aceea pentru medii artistice) dintre Mini și proaspăta pereche se desfășoară în absența celui mai elementar protocol. Burghezul de țară, acum în haine de oraș, îi apare Miniei ca deloc preocupat de conveniențe, vag încurcat de pardesiul purtat pe mână. Eliza, care vorbește "într-o franțuzească aproximativă", poartă un taior "cam vechi și cam boțit", iar pe cap "o pălărie de fetru închis, cu forme indecise". E în amândouă personajele o formă indecisă. Despărțirea de Mini se face "cu ceva pretexte peltice" iar la ieșirea pe ușă Doru și Eliza se ciocnesc ridicol. "Erau obosiți - comentează cu multă cruzime naratoarea din unghiul lui Mini - de un drum parcurs prin glodurile simțirilor ascunse și, șovăielnici, aveau nevoie să-și lase simțurile în voie". Este o mare distanță de la aceste simțiri lăsate în voia lor, neglijente și blegi, la rigiditatea Coca-Aimee. Iată, - pentru a compara cu "distincția", agasantă, falsă, a felului cum Coca-Aimee s-a lăsat purtată de Walter (de fapt l-a purtat) prin "muzeu", în pasajul reprodus, - felul în care Doru și Eliza părăsesc expoziția, sub ochii consternați, dar ironici, ai Miniei: "în dreptul Ateneului, cei doi mergeau înaintea ei. Hallipa, cu pasul vânătorului ostenit de goană care duce la culcuș prada; Eliza, agățată de brațul lui Doru, târând pantofii strâmți, părea prin igrasie o rață de baltă, un vânat gâfâind, cald și bleg". Și Coca-Aimee a făcut o cucerire: va deveni, după moartea Lenorei, soția lui

335

Walter. Dar între ei totul va decurge altfel și, fără să se spună mai multe cuvinte decât între Eliza și Doru, formele vor rămâne intacte iar protocolul maxim: la căpătâiul Lenorei agonice, ei semnează în definitiv un pact.

În *Concert*, prin Maxențiu, Ada și Elena, suntem cu un pas mai departe. Elena aparține, ca și Coca, dar mai mare cu câțiva ani, celei de a treia generații a familiei. Bunicii și străbunicii lor se găseau încă la piciorul urcușului. Tatăl Lenorei era preceptor la Mizil, una din acele "simpatice suburbii mărunte" și "vestigii de moravuri" pe care Mini, mai apoi, "le pipăia delicat cu mîntea", iar Efraim, soțul Salemei, mai purtase, atârnată de gât, tablaua cu fructe exotice înainte de a-și câștiga dreptul la o dugheană în Pireu. Ca prin întredeschiderile unor jaluzele, romanciera ne lasă să bănuim vag acest stadiu incipient al familiei și al clasei, de exemplu pe Țața Gramatula care la bătrânețe fabrică alcool din cereale, la fel de întreprindă ca în tinerețe; sau Dră-gan, bunicul lui Drăganescu, "roșcovan, zdravăn și mojicoă" sau pe Baba Smoala, al cărei nume păstrează întipărită sursa îmbogățirii, impunătoare și vulgară pionieră,

sau, în fine, pe o sora mai mare a lui Drăganescu, ștearsă, nesociabilă, uitată în penumbra casei părintești ca o mobilă rușinos de veche. Știm ceva mai mult despre a doua generație. Drăganescu sau Doru Hallipa au trebuit, ei, să muncească spre a menține și spori averea dobândită. Până și voiajul de nuntă al lui Drăganescu, la Varșovia, a fost legat de niște afaceri urgente. Dar prin ambiția Elenei, casa cerealistului din București, "spre șosea", devine cunoscută pentru recepțiile ei periodice. Întreg al doilea roman al ciclului se învârteste, cum știm, pe ideea organizării faimosului concert. Mika-Le e îndepărtată tactic din casa surorii ei unde o atmosferă mondenă, rece, se instaurează treptat. Elena "își făcea din existență o robie adevărată către o mulțime de îndatoriri, așa cum le înțelegea ea": observația aparține lui Nory când o duce prima oară pe Mini la Dră-gănești (în *Fecioarele despletite*). Un fecior corect și solemn îi ia în primire pe musafiri în primul vestibul și-i predă, într-un al doilea vestibul, unei subrete cu șorț plisat ca hârtia: stăpâna casei coboară de la primul etaj "în toaletă", la orice oră, cu "ceva *pose* în toată înfățișarea, în glas". Copilul Ghighi e crescut de o "nursă londoneză" și, în genere, tot programul de viață e strict reglementat: "Nimic inopinat. O zi anume pe săptămână pentru audiții muzicale. O seară pentru dineuri

336

obligatorii. Una pentru mesele în familie și o altă zi pentru a răspunde obligațiilor în afară". Elena însăși declară vizitatorilor că "menajul ei era un adevărat minister. De la 7 dimineața la 11 seara avea de lucru: ordine, socoteli, inspecții, verificări".

Aici apare deosebirea de Coca-Aimee și care aparține în fapt întâii generații scutită de nevoia de a munci. În palatul Barodin (revenim de unde am pornit: la scena instalării tinerei fete la Walteri) trebuie făcute unele modificări, crede Aimee, necesare acomodării lui cu viața mondenă și recepțiile. Modelul pentru Aimee e sora ei mai mare, pe care însă o va întrece curând. Elena e un factotum în casa ei, un Drăganescu domestic. Aimee își consumă puțină energie (e, spre deo- sebire de harnica Elena, foarte anemică) exclusiv în scopul de a inventa o formulă bazată pe onorabilitate. Pentru Aimee există numai aparența: și ea va încerca să ascundă ce nu-i convine. Pentru urâta proveniență a averii lui Walter a găsit cuvântul salvator. Pe Nory, și pe Lina, prietenele de totdeauna ale mamei și ale surorii ei, nu le mai privește cu ochi buni și le înlătură treptat, fiindcă prezența lor îi reamintește de un trecut ce trebuie desființat. ("Pete de familie avea fiecare, dar erau mai bine ascunse...") Ca și Elena, Aimee e o snoabă, pentru care averea în sine înseamnă prea puțin: simte nevoia de a face impresie, între surori e și o diferență de vârstă socială nu doar una de temperament. Aimee încheie de fapt ciclul deschis de Țața Gramatula și de preceptorul mizilean: ea e produsul perfect al ultimului stadiu.-Aproape întreg conținutul *Drumul ascuns* îl formează balurile, dineurile, plimbările cu automobilul, operele de binefacere, micile farse mondene, viața la club. Erotica e, ca la Proust, ușor perversă. O prietenă, Coca Persu, încearcă să inițieze discret pe Aimee în lesbianism. La Club, perechile se fac și se desfac rapid, existând chiar un ritual al destrăbălării ca un fel de criteriu de acceptare. Pudoarea Cocăi, virgină încă, se interpretează rău și, ca să nu fie eliminată, fata face sacrificiul de rigoare. Nici o umbră de sentiment nu se amestecă aici. Totul e o pură convenție. Aspectul cu adevărat proustian al romanului constă în zugrăvirea acestei atmosfere snobe cu toate consecințele ei: artificialitate, perversiune, boală... Nu lipsește nici latura artistică, deși ea este încă incipientă, dovadă de civilizație coaptă prematur. Coca este și mai puțin preocupată de această față a lucrurilor decât Elena, o Ma-

337

dame Verdurin, în felul ei, aceasta, care atrage în salonul ei pe Marci-an așa cum eroina lui Proust atrăgea pe doctorul Cottard și pe Swann.

Observația romancierei se fixează așadar în *Drumul ascuns* pe aceste aspecte. În *Rădăcini*, prin Elena, se va urmări o întoarcere la • origini. După moartea lui Drăganescu și despărțirea de Marcian, Elena pare a renunța la visele ei artistice și a voi să reînnoade legătura cu "le terroir". Se stabilește deci la țară și are idei de modernizare a agriculturii. De aici i-au plecat strămoșii, aici se întoarce și ea la capătul ciclului: cercul se închide. Paralele, prin Nory, căreia i se atribuie a-cum o soră vitregă și o mamă, aflăm câte ceva despre familia boierului Baldovin și a urmașilor săi. Față, de *Drumul ascuns*, al cărui obiect îl forma mondenitatea pură, *Rădăcini* reprezintă o destul de ciudată încercare a romancierei de a sugera o cale de revitalizare pentru "familie". Soluția fiind falsă, sociologic, romanul final al ciclului se va resimți artistic de oarecare stângăcie și nu va fi la înălțimea celorlalte. Hibrid sub raport narativ, cu multe elemente de roman vechi și cu inovații nesedimentate, el reflectă o nesedimentare în viziunea socială. Altfel spus, unei probleme (întoarcerea la rădăcini) neadevărate social, sau măcar premature, îi răspunde o tehnică narativă ezitantă și ete-roclită: între conținut și

strategiile literare e totdeauna o legătură; falsitatea unuia le dereglează pe celelalte. Lumea romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu este indiscernabilă de "tehnica prin care ea e făcută să apară. Această lungă paranteză odată închisă, să tragem câteva concluzii, în *Drumul ascuns* (care ne interesează acum) obiectul romanului îl formează constituirea în castă a burgheziei naționale, caracterul convențional al relațiilor, codificarea pe toate planurile. Coca-Aimee nu mai are, ea, nici un conținut sufletesc. Toate raporturile cu sine au încetat: au rămas doar acelea cu lumea din jur. Lenora din *Fecioarele* cunoștea încă frica de a revela bărbatului greșeala, remușcarea, deteriorarea sufletească, oricât de puțin aptă era, prin structură, de complicații morale. La Elena, în *Concert*, dragostea pentru Marcian reprezintă un factor de dezordine interioară: progresul sentimental, opresat de circumstanțe și de înclinarea Elenei spre a păstra intacte conveniențele (la fel cu cealaltă Elena, din romanul lui Bolintineanu), este lent, ocolit, dar, psihologic, foarte consistent. Coca-Aimee are, ea, mult mai puține sentimente: poate, doar, emoții superficiale. Nu iubește și nu e

338

iubită. E privată de orice mare bucurie așa cum e privată de suferință. Plânsul ei, la moartea Lenorei, e un scâncet animalic. Sexualitatea însăși pare abolită. Manechin asexuat, Coca nu trăiește în plan sentimental, și cu atât mai puțin moral: existența ei totală se desfășoară în planul social, condiționată și jalonată de normele grupului. Cu Aimee pătrundem într-un univers riguros ordonat, rece, abstract și sanatorial. Accesul la ființa profundă s-a închis. De altfel, trebuie să observăm că una din puținele căi de acces la această ființă a rămas boala. Ca și Maxențiu, în *Concert*, Lenora misterios suferindă din *Fecioarele despletite*, are, pentru scurt timp, privilegiul reînnoșării legăturii cu sensibilitatea ei profundă și autentică. Maxențiu descoperă în tuberculoză prilejul unui răsfaț al acestei sensibilități pe care nu-l cunoscuse înainte. Nu e vorba doar de egoismul bolnavului: ci și de o izolare prin boală, de lume, de reînnoșarea unui dialog cu sine, de o revelare a propriei interiorități. Pe măsură ce înaintăm în cronică familială, această interioritate tinde să dispară. Doar bolnavii o mai păstrează. Ei sunt excepțiile care confirmă regula. În *Rădăcini*, se va adăuga galeriei maladivilor un personaj memorabil: Aneta Pascu. Mitomania ei blândă și sfâșietoare face din nefericita fată o stranie planetă bogată și divers populată de fantasmă. Scena faimoasă din tramvai nu e decât "obiectivarea" acestui univers lăuntric imens, incert, lunecos, pe care biata fată îl simte brusc mai puternic decât pe cel exterior. Ea împarte călătorilor florile de la imaginara ei logodnă, cu o grație inocentă și aiurită de Ofelie. În *Drumul ascuns* însă boala Lenorei are un caracter mai puțin poetic. Și e de notat un lucru: bolnava apare ca un corp cu desăvârșire străin în higienica lume din jur. Sanatoriul lui Walter nu e în fond un adăpost pentru bolnavi adevărați: ci pentru bolnavi închipuiți, snobi ai bolii, inși care în loc să arunce banii pe cai de curse îi aruncă pe medicamente. Boala reală e o pată întunecată pe albul lăcuit al faianțelor. Și trebuie să dispară. Lenora va fi extirpată, ca o tumoră, din acest univers steril și impecabil. Din cauza acestei perspective, Lenora n-are măcar privilegiul lui Maxențiu ori al Anetei: de a se complăce în suferință ca într-o protectoare gogoasă. Nici o clipă autoarea nu ne dezvăluie boala din unghiul bolnavei. În acest punct al evoluției, a devenit limpede că orice interioritate a încetat și că domnia aparențelor este desăvârșită.

Reflexul acestei goale' exteriorități și al acestui convenționalism extern îl constituie, în plan narativ, revenirea analizei clasice omnisciente.

339

Atât reflectorul unic din *Fecioarele*, cât și multiplicitatea de voci din *Concert* indicau existența unui conținut sufletesc pe care "forme" îl constrâng, dar nu-l anihilează complet. Individualitatea era acolo destul de puternică și-și pretindea drepturile. Controlul, eficient, dar sumar, de către naratorul omniscient al perspectivelor în *Concert* nu poate asurzi vocile interiorității, deși le ordonează sau le sistematizează. Am văzut ca acolo conflictul dintre individualitate, interioritate, suflet, pe de-o parte, și supraindividualitate, normă socială, convenție, pe de alta, se traducea prin conflictul dintre naratorul exterior, omniscient și vocile libere ale personajelor în acțiune. Lumea lui Lică, a Adei și chiar a Elenei Drăgănescu, în care convenția de clasă nu acoperă încă destul de bine pornirile sufletești elementare, în care protocolul abia dacă maschează cu eleganța lui superficială, grosolănia, instinctele urâte, calculele josnice ale personajelor - această lume nu putea fi mai adecvat zugrăvită psihologic decât prin alternarea analizei cu *monologul interior*, a comentariului de narator din afară cu exprimarea directă a conștiinței. Dar, atunci când orice interioritate dispăre ca în cazul Cocăi-Aimee, sau când ea rămâne un strat al conștiinței superficial și exiguu, ca în cazul lui Walter (când Aimee găsește cuvântul miraculos, *donatoarea*, "prin stepa sufletească" a doctorului "circulase o înviorare":

"Invazia senzației în armătura ideilor era ca o ciocnire, ca un circuit. Aimee reușise, prin neprevăzutul acelei scene, să-i dea o comoție din cele mari. Treptat își 'reluase liniștea, mulțumit că o recâștigă, mulțumit că o pierduse. Repeta cuvântul *donatoarea* în minte, cu emfază") - atunci vocile înseși ale interiorității amuțesc. Intuiția Hortensiei Papadat-Bengescu este extraordinară. La *Drumul ascuns*, înecarea aceluși suflet interior viu, animat, confuz, în apa rece ca gheața a convenției de castă, atrage dispariția reflectorilor și a multiplicității de voci. Cine vorbește în scena cu tabloul Salemei? Hotărât, un narator omniscient. El adopta o distanță apreciabilă, care-i permite să vadă limpede, în linii mari, personajele și comportările lor, pe care mai curând le rezumă decât le desfășoară.

Să recitim încă o dată pasajul din *Drumul ascuns*: scena ca atare nu e atât reprezentată, cât relatată de narator. În întreg romanul, de altfel, formele relatării (*telling*) au prioritate asupra formelor reprezentării (*showing*). Analiza constă în disecarea cu un bisturiu eficient, în explicitatea stărilor de conștiință: iar aceste stări țin, cum am văzut, în *Drumul ascuns*, mai mult de stratul exterior prin care eul se raportează la

340

lumea imediată (convenții și conveniențe, etichetă, aparență) decât de subiectivitatea profundă a eului care ar dori să se releve pe sine. La acest nivel, "acțiunea" e modică. Cele câteva minute petrecute de Ada și Lică la Maxențid sunt mai bogate în evenimente sufletești decât toată existența Cocăi și a lui Walter în *Drumul ascuns*. O "acțiune" minimă: o adaptare a organismului social la mediul social. Analiza constă în a distribui niște accente, în a explicita sensul unor reacții. Durata ei este nedeterminată. Să notăm un lucru frapant: timpul verbal cel mai des folosit, alături de *imperfect*, care e chiar timpul nedeterminării, este în acest roman *mai mult ca perfectul*, care înlocuiește peste tot *perfectul simplu*. Ultimul e timpul curent al acțiunii. *Mai mult ca perfectul* în schimb raportează "acțiunea" la un trecut nedefinit și e un fel de vestibul gramatical al intrigii. Coca, în fața tabloului Salemei, *întrebase* de numele pictorului, Walter îngăimase un răspuns etc. Așteptăm declanșarea intrigii. Dar ea nu se produce niciodată. Plânsul Cocăi, pe ultima pagină a romanului, într-un scurt moment de detresă, este pus tot la *mai mult ca perfect*: "Sughițase un scâncet mic de plâns." Nici un eveniment nu mai survine însă: *mai mult ca perfectul* este expresia gramaticală a suspendării intrigii. Ca roman psihologic, *Drumul ascuns* este un roman al amintirii acțiunii prin discurs: nu ceea ce se petrece contează, ci comentariul analitic al faptului. În fond, nici nu se petrece mare lucru. În *Concert*, unde interioritatea sufletească exista, perfectul sikiplu al acțiunii era la locul său. Renunțarea la acest timp se face în *Drumul ascuns* odată cu reparația analizei din unghiul naratorului exterior. Mai mult ca perfectul se referă la un trecut consumat și care nu mai poate fi schimbat decât prin schimbarea perspectivei; nici o împrejurare nouă nu mai apare; se înmulțesc doar conjecturile. Înaintarea însăși a romanului nu mai are loc prin întâmplări, ci prin semnificațiile lor posibile: prin analize, nu prin epică. Legăturile cauzale, între evenimente, sunt înlocuite de legăturile de semnificare pe care le atribuie evenimentelor discursul. Analiza psihologică (în sensul strict în care folosesc aici termenul) nu constă în desfășurarea dramatizată a unor fapte de conștiință, ci în căutarea mijlocului de a le face semnificative, de a le smulge un înțeles. Orice acțiune *reală* pare pusă în paranteză: iar acest timp din paranteză este timpul pierdut al Hortensiei Papadat-Bengescu. Ca timp real, este definitiv irecuperabil: ca timp românesc poate fi resuscitat prin analiză. Aici e de aflat singurul element

341

de proustianism esențial în *cronica* familiei Hallipa: în care nu timpul personajelor curge, ci al naratorului; în care nu evenimentele au un trup, ci sufletul: dar acest *trup sufletesc* nu există decât prin ochiul care-l scrutează și pe durata cât e scrutat, dispărând ca un fum când pleoapa grea a naratorului cade peste ochi. Nimic nu e comparabil, în importanță, în romanul românesc al epocii, cu această instaurare a subiectivității ionice, în pofida revenirii atâtor procedee vechi, de la Hortensia Papadat-Bengescu, care face din narator un personaj în carne și oase și-l umple de cea mai umană viață, de cele mai obișnuite puteri și slăbiciuni (sau, cel puțin, știe să-i conserve relativitatea perspectivei chiar și când îl lasă să alunece dincolo de bariera nevăzută ce desparte lumea creatorului de lumea creaturilor sale), decât domnia obiectivității dorice de la L. Rebreanu, unde naratorul atotputernic reușește marea performanță de a nu le îngădui personajelor să iasă vreodată din cercul strămt în care le-a fost hărăzit să trăiască, dar în care lui însuși, asemeni lui Hyperion din poezia eminesciană, îi este interzis să pună piciorul.

FALS TRA TA T PENTRU UZUL ROMANCIERILOR

"Peste câteva zile am întâlnit-o în fața chioșcului de ziare de la Independența. Ceruse o revistă de

mode și tocmai o plătea, când a dat cu ochii de mine și a înțeles că o așteptam, oprit mai sus, la câțiva pași. A avut o clipă de plăcere, nu de bucurie. Și-a mișcat, cu o satisfacție vulgară, buza de jos, ca și când ar fi spus, câștigând prinsoarea «A, domnule, în sfârșit!» Altfel întrevederea a fost frumoasă, cu lunecușuri de ironie voit banală și superficială, ca să pară tandră și indiferentă: «Speram că ai să te faci mai urâtă, departe de mine.» «A... da... am avut eu azi-dimineață o presimțire bună.» «Ți-ai oxigenat părul? Sau nți e din pricina soarelui». «După cât știu, nu. Se vede că e tot soarele». «A reapărut și el numai din cauza dumatăle». «Ce vrei, când întâlnim încăpățânați care vor să reziste, căutăm și noi complici». Dar, spre mirarea mea, tot ea vrea să știe: «Ai mai sedus pe cineva?», și îi tremura vocea de parcă era o actriță la întâiul pas pe scenă... «Vreau să iau o trăsură». Era ora 12 și jumătate poate. Mătușa ei sta pe strada Olari. Am pornit-o alături pe jos; în dreptul Universității, la stația de trăsuri, am fost bucuros că nu mai era nici una. Mi-a spus că are de gând să se înscrie din nou pentru licență la Universitate, că a fost plecată la Vaslui, la bunica ei, trei săptămâni. Prin fața Ministerului de Domenii, am avut oarecare teamă, căci venea agale o trăsură goală, pe care ea n-a observat-o însă. «Asta-i rochia albastră? dar parcă era mai puțin vie?» «Vai, mi-ai uitat rochiile?» Și sufletele noastre pluteau deasupra cuvintelor, în ezitari, fâlfâiri, fixări și iar mici zboruri, ca un roi de fluturi deasupra unei plante, care ar fi încet transportată pe

343

drum. La Rosetti, despărțirea era inevitabilă. Era stație mare de trăsuri și automobile. S-a oprit pe trotuar... și în mine totul s-a oprit... dar a lăsat, fără s-o vadă, o trăsură, a strigat prea încet alta și pe urmă a întors capul să-mi spuie ceva. Am ajuns, poate pe la două, în fața casei mătușii ei... dar parcă n-ar fi observat că a ajuns, am trecut înainte, apoi, de vreme ce, se crease un precedent, după vreo sută două de pași ne-am întors, și pe urmă iar, până la ceasul trei și ceva. Poate că nici unul, pentru nimic în lume, nu ar fi cerut însă celuilalt să mai rămâie. Eram așa de grăbiți și ne vedeam în treacăt numai.

- Ah, de tine nu se îndură cineva să se despărță, și era profund adevărat, dar o spuneam cu un surâs, ca să pară abia ceva mai mult decât o glumă indiferentă... sărut mâinile.

- Vai! o să mă ocărăscă mătușa-mea. Dar puțin îmi pasă. Își trecea limba peste buzele arse parcă, și surâdea cu ochii albaștri, plini de suflet ca de rouă.

Mă întorceam, în după-amiaza inundată de căldură uscată, chinuit de foame, adâncindu-mă ca în cauciuc în asfaltul încins, privind caili obosiți ai trásurilor, storurile trase pentru siestă la mai toate casele, dar era în mine o tristețe ușoară și plăcută. Simțeam că femeia aceasta era a mea în exemplar unic, așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii, peste toate devenirile, amândoi și aveam să pierim la fel amândoi.

Eram ca într-o zi imensă și întâmplările acestea mici, amănunțite până în fracții de impresie, erau printre cele mai importante în viața mea. Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc nu are importanță decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care trăiesc decât o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât șirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de aștri în necuprins, căci singura existență reală e aceea a conștiinței. Și, în organizarea și ierarhia conștiinței mele, femeia mea era mai vie și mai reală decât stelele distrugător de uriașe, ale căror nume nu-l știu."

Iată două pagini din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, romanul din 1930 al lui Camil Petrescu și anume din al patrulea capitol al primei părți, intitulat *Asta-i rochia albastră*.

Cititorul atent își va fi dat seama că titlul capitolului reproduce, nu fără intenție,

344

una din întrebările (voit anodine, ca întreaga discuție) puse de bărbat femeii pe care a întâlnit-o întâmplător pe stradă, într-o după-amiază de vară bucureșteană de pe la începutul acestui secol; după cum, va fi recunoscut în cei doi, pe Ștefan Gheorghidiu și pe soția lui, Ela. Toată lumea a citit romanul. Dacă reamintesc unele lucruri, este pentru a face din nou vie atmosfera episodului. Ștefan și Ela se întâlnesc ca doi străini, deși sunt căsătoriți. Căsătorie din dragoste, pe când erau amândoi studenți și săraci, schimbată la față de o moștenire neașteptată. Dar viața cea nouă, într-un mediu de oameni destul de bogați ca să nu aibă altă grijă decât alegerea distracțiilor, a adus cu sine neînțelegere, încordare, certuri. S-au despărțit, în urma unor scene în care cochetăria femeii și gelozia bărbatului au părut a deveni incompatibile. Întâlnirea și plimbarea descrise în paginile de mai sus au loc în aceste condiții. Și, s-ar zice, ele revelă lui Ștefan Gheorghidiu (care ne spune aceste lucruri) faptul, oarecum surprinzător chiar și pentru el însuși, că a continuat să-și iubească în tot acest răstimp soția și că

sufletul lui nu va fi niciodată capabil să se deschidă pentru o altă femeie. Tânărul are, altfel zicând, conștiința Uneia din acele iubiri-pasiuni care unesc pe vecie două ființe și pe care moartea le poate dezuni. Despre sensul eroticii la Camil Petrescu va fi vorba ceva mai încolo. Deocamdată, vreau să atrag atenția asupra următoarei împrejurări: romancierul nu marchează limpede și *de la început* importanța întâlnirii dintre cei doi; pare, din contra, a dori mai întâi s-o ascundă, abătând atenția cititorului de la semnificația ei. Să mai precizez că nu toți romancierii ar fi procedat la fel? Aș fi înclinat să afirm că, cel puțin la aceia de care m-am ocupat în primul volum al eseului meu, procedeul obișnuit, în asemenea situații, este unul contrar. În *Pădurea spânzuraților*, de exemplu, când o împrejurare se află într-un oarecare raport cu trăirile personajelor, Liviu Rebreanu are totdeauna grijă să sublinieze acest lucru și să-l "anunțe" prin toate mijloacele. El încarcă de semnificație cadrul vieții afective a personajelor. Camil Petrescu alege o cale deosebită. Locul, momentul, anturajul, cuvintele ce se rostesc sunt destul de obișnuite și nu prevestesc nimic. O după-amiază de vară, ca oricare alta din această lume, pune întâmplător față-n față pe Gheorghidiu cu femeia iubită. Dincolo de stânjeneala reciprocă și de dorința fiecăruia de a nu îngădui celuilalt să-i citească în inimă, amândouă perfect explicabile în circumstanțele date, observăm că tensiunea se menține

345

coborâtă și egală pe aproape toată durata întâlnirii. Gesturile, schimbul de fraze nu sunt în nici un fel "însemnate", cu alte cuvinte ierarhizate în vederea sugerării importanței unora în detrimentul altora. O tristete "ușoară și plăcută" stăpânește pe narator, când, rămas singur, străbate în sens invers străzile, cu trăsurile și caii ce picotesc în canicula estivală, cu stururile de la ferestrele lăsate ca niște pleoape grele peste siesta oamenilor. Și, deodată, din aceste întâmplări și simțăminte mijlocii, ațipite sau mascate, țâșnește revelația: "simțeam că femeia aceasta era a mea, în exemplar unic, așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii". Nici un eveniment nu pare a o provoca: plimbarea rămâne un simplu prilej. Nu același lucru l-am putea spune despre spânzurarea cehului Svoboda, la începutul romanului lui Rebreanu, sau despre numirea lui Bologa în Curtea Marțială, la sfârșitul lui: acolo semnificația evenimentelor este evidentă. În romanul lui Camil Petrescu, evenimentele par scuturate de semnificație și, astfel, egalizate. O anumită estetică a romanului camilpetrescian poate fi schițată de pe acum și ea ar avea în vedere, la acest nivel primar al analizei, două principii consecutive: renunțarea la ierarhia de semnificație a evenimentelor exterioare sau, în orice caz, reducerea ei drastică; cultivarea, în consecință, a evenimentului comun, banal, cotidian. Le vom examina pe amândouă, în ordine răsturnată însă, pentru ușurința demonstrației.

Să revenim la comparația dintre romanul lui Liviu Rebreanu și acela al lui Camil Petrescu. Întors la popotă, după ce asistase la execuția cehului, Bologa nimerește peste o discuție aprinsă între ofițeri. Tema ei este una cu care umanismul european se confruntă de secole și căreia Camus i-a consacrat un celebru eseu: legitimitatea pedepsei capitale. Gross, unul din participanții la discuție, afirma categoric: "Nimic nu e mai presus de om!" Astfel de mari probleme și fraze creează atmosfera specifică a romanului lui Rebreanu, iar tradiția lor urcă departe în ideologia literară (și nu numai) a secolului al XIX-lea. Pentru cititorul care l-a însoțit pe Bologa în fața spânzurătorii și i-a descoperit, apoi, îndoiala strecurată în suflet, discuția dintre ofițeri e aproape premonitoare: destinul eroului se află întreg în ea. O discuție la popotă ne întâmpină și în primele pagini ale romanului lui Camil Petrescu. Subiectul ei este oferit de un eveniment colportat de toate ziarele: un bărbat care și-a ucis soția infidelă a fost achitat de tribunal.

346

Există o singură asemănare între cele două scene; ambele anticipează destinul eroului. Gheorghidiu este el însuși un bărbat care se crede înșelat și plănuiește o răzbunare. Ca motiv compozițional, Camil Petrescu recurge, deci, ca și Rebreanu, la unul anticipator. Însă deosebirile se observă și ele imediat. Subiectul conversației este, în *Ultima noapte*, un fapt divers. Evenimentul colportat și-a diminuat considerabil statutul, a devenit mai "burghez". Pe de altă parte, a scăzut nivelul conversației înseși. Nu se mai rostesc fraze mari, ca aceea a lui Gross, ci fraze vag penibile, care par aproape o parodie a adevărilor universale atât de scumpe vorbitorilor din romanul vechi ("Domnule, nevasta trebuie să fie nevastă și casa, casă", hotărăște căpitanul Dimiu). Să notăm și că nu numai ideile sunt meschine, dar uneori și simțămintele personajelor. Bologa ascultă doar cu o ureche tiradele ofițerilor, zguduit fiind de spânzurarea cehului care-i răsturnase brusc întreaga scară de valori. Simțământul lui e măreț ca și limbajul. Gheorghidiu, în schimb, la fel de neatent o vreme la discuție, e preocupat să smulgă de

la comandantul său o permisiie și e refuzat jignitor: "am surâs ca un câine lovit". Gelozia care-l roade îl pune într-o lumină nefavorabilă. Cele două scene de la popotă nu sunt despărțite de o istorie (se petrec în aceeași epocă) ci de o estetică.

Această) estetică este foarte clară naratorului însuși din romanul lui Camil Petrescu. Părăsind, întovărășit de un prieten, popota, Gheorghidiu aruncă vorbe disprețuitoare la adresa conversației dintre ofițeri: "Platitudini, poncife din cărți și formule curente..." Caracterizarea nu trebuie interpretată doar ca o critică a pretențiilor de intelectualitate ale ofițerilor, dar și ca o constatare iritată a unui mod *neautentic* de a vorbi. Neautentic, adică inspirat din cărți sau utilizând formule prefabricate. Câteva reflecții similare făcute înainte de Gheorghidiu sunt și mai lămuritoare. Ascultând sporovăială ofițerilor, el se gândește că "nu numai în saloane, în tren, la restaurant, se discută așa", ci și în literatură și teatru. Și adaugă: "Cum teatrul, mai cu seamă prin dialogul lui, care trebuia să dea «iluzia vieții» (presărat doar cu vorbe de spirit ici-colo), se obligase să dea deci imaginea exactă a publicului și a convorbirilor lui, publicul, la rândul său, împrumuta din scenă fraze și formule gata și astfel, în baza unui principiu pe care, prin analogie, l-aș putea numi al mentalităților comunicante, se stabilise o adevărată nivelare între autori și spectatori". Publicul vorbește ca la teatru

347

sau ca în romane: ceea ce înseamnă că la teatru sau în romane se vor-bește altfel decât în viață.

Romanul lui Rebreanu specula tocmai a-cestă diferență: înălța viața pe o scenă de teatru, pe care eroii discutau, firește, numai lucruri importante. S-ar putea scrie foarte bine o istorie a romanului modern, paralelă cu aceea a democratizării câmpului de investigație socială și psihologică, pe care o sugerează Auerbach în capitolul despre naturaliști din *Mimesis*, și anume istoria preocupărilor oamenilor, în funcție de momentul în care ele răzbat în conversațiile dintre personaje. S-ar constata astfel că există o "stare a patra" a subiectelor de conversație, care câștigă drept de cetate în roman abia în secolul al XX-lea. Camil Petrescu este probabil cel dintâi la noi care a simțit nevoia să coboare, în romanele sale, viața de pe scenă în stradă: atât în sensul introducerii în limbajul eroilor a banalităților cotidiene, cât și în acela al renunțării la emfaza care marca totdeauna, în romanul doric, vorbirea și gesturile personajelor. El de-teatralizează romanul. La origine, conceptul de autenticitate folosit de Camil Petrescu trebuie interpretat și în acest fel. Ne explicăm acum de ce scena de la popotă ne face acea impresie de banalitate, de "înjosire", în marginea caricaturalului. Impresia e deliberată de autor, care încearcă să schimbe statutul evenimentului exterior și al limbajului eroilor de roman. Răpindu-li-se aura, impusă în cea mai mare măsură de tradiția romanului, o mulțime de evenimente, între care războiul, devin foarte obișnuite.

Părerea despre război (și despre romanul de război) a lui Camil Petrescu nu e, din acest punct de vedere, inutil a o reaminti pe scurt. Într-un articol intitulat *Mare emoție în lumea prozatorilor de război* și reluat în *Teze și antiteze*, recenzând o carte a unui istoric canadian, care afirmase, pe bază de documente, că luptele la baionetă și munții de cadavre n-au existat decât în imaginația romancierilor, Camil Petrescu se felicita de a fi ajuns prin experiență proprie de combatant la concluzii similare. Mai mult: de a le fi dat formă românească în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Dacă istoria e interesată de marile bătălii, care antrenează mari armate, romanul reflectă mai curând aspectele neglijate și neglijabile ale războiului: frigul, durerile de stomac, întâmplările comice și absurde. Locașul individual al unui soldat ori un picior amputat contează mai mult pentru un romancier, sunt adică mai autentice, decât planul complet al bătăliei. Originea stendha-

348

liană a ideii e evidentă. Dacă la Rebreanu, Cezar Petrescu sau Sado-veanu, era încă vizibil Războiul, în *Ultima noapte* figura lui mitică se efasează și se divide în detalii fără anvergură, în încăierări neînsemnate, cadavre anonime și gesturi fără înțeles. De pe scena Istoriei, războiul se mută pe aceea a conștiinței individului. Camil Petrescu nu polemizează aici doar cu romanul de război, ci cu romanul tradițional în întregul lui; cu perspectiva naratorului de acolo asupra războiului și asupra lumii. Și el preferă, evident, aceluși narator omniscient, care se comportă ca generalul Kutuzov în *Război și pace*, hotărând soarta întregii bătălii pe o hartă, un narator care să-i semene lui Fabrice del Dongo, la Waterloo, în *Mănăstirea din Parma*, pierdut printre picioarele cailor și fustele vivandierelor, biet soldat anonim înghițit de forfota unei lupte despre care știe prea puțin.

Această impresie de, cum spuneam, "înjosire" pe care ne-o lasă întâmplările și conversațiile se datorează opticii în care sunt privite. Am amintit deja faptul că ceea ce se schimbă, în definitiv, este concepția despre importanța evenimentului românesc: în locul ierarhiei bazată pe semnificație, din

romanul doric, asistăm în același ionic al lui Camil Petrescu la încercarea de a situa toate evenimentele exterioare pe același plan. Singurele care contează sunt evenimentele din conștiință. În— cercarea va culmina în romanele lui Anton Holban: unde evenimentul exterior nu mai joacă aproape nici un rol. În romanul doric relația dintre unele și altele este de *cauzalitate explicită*. Analizând în primul volum al acestui eseu, *Pădurea spânzuraților*, constatăm următoarele particularități ale romanului psihologic de tip doric: evenimentele. exterioare sunt, toate, cruciale și determină traume ale conștiinței; impactul îl constituie totdeauna o revelație, care atrage modificarea felului de a fi al eroului sau a concepției lui despre lume; în sfârșit, biografia însăși a acestui erou constă dintr-o suită de indicații pentru criza lui sufletească, romanul semănând cu o simptomatologie sui-generis, în care nu e loc pentru întâmplător sau nesemnificativ. Convenția dorică e guvernată de ideea de semnificativ și ierarhia evenimentelor epice este totdeauna în funcție de capacitatea lor de a determina reacții profunde de conștiință (dacă ne referim la romanul psihologic) sau de a motiva complet înaintarea acțiunii (în orice fel de roman). Nimic secundar sau derizoriu n-are ce căuta, în principiu, în trama epică a unui astfel de roman, greșit considerat de obicei ca o re-

349

flectare fidelă și integrală a vieții: el seamănă mai degrabă cu o epură, în care sunt reținute doar acele elemente care pot anticipa sau justifica o acțiune, sau motiva o reacțiune (psihologică). Obiectul romanului doric este, într-un fel, esența realului, nu existența vie și concretă. Vorbind de autenticitate, Camil Petrescu a avut în vedere nu numai deteutralizarea romanului, scoborârea personajelor în stradă, dar și combaterea acestui abuz de semnificație. Să reamintim episodul din *Ultima noapte* de la care am pornit. Trei sferturi din gesturile și replicile protagoniștilor sunt fără încărcătură semnificativă. În ochii cititorului de romane clasice, nu se poate ceva mai plictisitor decât această plimbare a celor doi, cu ezitățile lor de a se despărți sau de a se angaja decisiv, printre trăsuri și automobile și clădiri indiferente, care puteau fi altele, și care nu joacă nici un rol în drama lor. Vechiul cadru romanesc este de-funcționalizat de Camil Petrescu, iar limbajul pare a le fi fost dat eroilor ca să nu spună decât lucruri neesențiale. Huxley a scris rânduri pline de sarcasm despre obiceiul majorității romancierilor de a elimina din roman situații care în viață survin în orice clipă, cum ar fi durerea de burtă a unui îndrăgostit tocmai când e pe punctul să rostească o cerere în căsătorie. La noi, Camil Petrescu este cel dintâi » care înțelege rostul unor astfel de situații. Dacă ele par uneori umoristice, este pentru că sunt resimțite, de un gust educat în spiritul doricului, ca nenesesare, ca marginale. Încercarea de a introduce în roman, nu doar un eveniment comun, dar pe acela, "fără semnificație", aleatoriu, care întrerupe din loc în loc circuitul cauzelor și efectelor, are în cele din urmă o consecință considerabilă: imposibilitatea motivației globale a acțiunii și psihologiei.

Naratorul din *Ultima noapte* mărturisește: "De altminteri, toată suferința asta monstruoasă îmi venea din nimic Mici incidente care se hipertrofiau, luau proporții de catastrofe. Bineînțeles că marile «scene» clasice ieșeau din câmpul sensibilității mele, ca marginile unui desen privit cu o lupă prea măritoare..." Compararea cu lupa, Camil Petrescu o putea citi în câteva din cele mai celebre comentarii la romanul lui Proust. Notele definitorii ale ionicului sunt reunite aici cu limpezime. Suferința eroului își are propria motivație lăuntrică sau, mai exact, în țesătura inextricabilă a vieții eroului nu putem distinge întâmplările care joacă un rol determinant de acelea care nu joacă nici un rol. În romanul doric, tocmai decuparea în «mari scene clasice» era

350

aceea care contribuia la această distincție: dar, acolo, punctul de perspectivă era suficient de îndepărtat pentru ca liniile mari ale desenului să fie văzute bine, ca din avion un câmp divizat de ogoare. Lui Fred Vasilescu, aviatorul din *Patul lui Procust*, i se atribuie această remarcă: "La fel te câștigă prin pătrunderea lui nu autorul care prezintă în carte cazuri și caractere groase, cam unanim cunoscute, ci anumite nuanțe considerate aproape secrete, care sunt însă cu atât mai revelatoare, căci garantează ele singure și pentru adevărurile generale de suprafață". Motivațiile, s-ar zice, devin mai discrete. În fond își schimbă natura. Putem proceda printr-o analogie. În romanul doric, cauzalitatea explicită funcționa, ca și în fizica tradițională, la nivelul marilor structuri, al acelor "cazuri și caractere groase", cum le numește personajul din *Patul lui Procust*. Decupajul faptelor permitea jocului de cauze și efecte să fie vizibil cu ochiul liber. Democratizarea evenimentelor, în romanul ionic, face cu neputință vechiul determinism. Îl înlocuiește de fapt cu acela de tip statistic și probabilistic din mecanica cuantică. Între "cauze" și "efecte" distanța crește, mediată și distorsionată de factori incalculabili, de acea masă de evenimente de semnificație zero care le înglobează pe celelalte și tinde să le egalizeze. Multe "goluri"

din *Patul lui Procust*, care dau naștere celor două enigme, a lui Ladima și a lui Fred, sunt o consecință imediată a acestei perspective, care, în plus, nu mai permite vizionarea întregului tablou ci numai a părților lui luate separat. La originea schimbării trebuie să așezăm imanența naratorului. Naratorul transcendent vedea lucrurile în mare, adică tot desenul: și totdeauna întregul este acela care explică părțile. Naratorul ionic a pierdut această facultate. Privind dinăuntru, el surprinde detaliile, însă desenul îi scapă. Un personaj al lui Thornton Wilder din *Ziua a opta* compară viața oamenilor, așa cum le apare lor înșiși, adică incomprehensibilă și uneori absurdă, cu firele și cu nodurile de pe dosul unei scoarțe cu model: "Acestea sunt firele și nodurile vieții omenești. Modelul nu se vede". Am putea spune că, 'într-o privință, romanul doric și romanul ionic se află în același raport ca fața și dosul covorașului țesut: unul îngăduie să fie citit în orice clipă și în chip limpede, modelul, celălalt oferă doar imaginea confuză a firelor și nodurilor.

Trebuie să fac o precizare, întârziată din rațiuni de economie a acestui eseu, la discuția asupra strădania lui Camil Petrescu de a nu

351

mai recurge la ierarhia de semnificație a evenimentelor. Nu este decât în parte adevărat ca evenimentele exterioare "critice" sau "cruciale" — adică privilegiate - dispar din romanul camilpetrescian: democratizarea nu e completă. Se schimbă însă raportul acestora cu masa de evenimente. Mai potrivit ar fi, poate, să vorbim de o anumită contradicție a acestui roman (la care voi avea ocazia să revin): între o poetică antidramatică, în sensul renunțării la "scenă" și la "caracter", elemente fundamentale în doric, și păstrarea (ori chiar dezvoltarea) unor procedee" specifice teatrului. Mai mult: o structură melodramatică e ușor de identificat în ambele romane, ca și în piese,, datorită prezenței încă a unor raporturi, în planul faptelor și, mai ales, a modificărilor bruște de psihologie. Despre acestea din urmă există chiar o încercare de teoretizare în *Addenda la Falsul tratat*, e drept, referitoare la teatru. Este pasajul faimos despre *Suflete tari*: "... Mi s-a părut că laborioasa tactică a lui Julien Sorel ca să seducă pe d-ra de la Mole ar putea fi tematic înlocuită cu o irupere psihică atât de clocotitoare, atât de neprevăzută, încât să izbândească în 40 de minute, acolo unde eroul stendhalian avusese nevoie de luni (și poate ani) de manevre calculate și dibuiri de tot soiul". Când naratorul mărturisește în finalul *Ultimei nopți*: "I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț la cărți... de la lucruri personale, la amintiri. Adică tot trecutul", e limpede că avem de-a face tocmai cu unul din acele artificii pe care romanul doric le împrumută din arsenalul melodramei. În aceeași ordine de idei, este de neînțeles de ce, aproape în unanimitate, critica anilor '30 s-a încăpățânat să considere cele două mari părți ale *Ultimei nopți* drept romane de sine stătătoare: căci în definitiv, cel mai clasic lucru din acest roman (alături, poate, doar de primirea moștenirii și de finalul citat) îl constituie utilizarea' declarării războiului în scopul de a produce o schimbare decisivă în psihologia lui Gheorghidiu. Întocmai ca Bologa după ce află că divizia lor trece pe frontul românesc, Gheorghidiu devine alt om în primele ceasuri de război: "Sunt atât de prins de belșugul de vederi și de senzații din afară, că nu mai am timp să-mi simt sufletul". Astfel de fraze de ruptură dovedesc menținerea unor nuclee dramatice (și melodramatice).

Dar să ne aruncăm o privire, din acest unghi, asupra structurii generale a romanului. O altă împărțire a capitolelor decât aceea de părți, a autorului, ne este sugerată de raportarea lor la momentul narării:

352

capitolele unu și șase din prima parte, precum și toate cele șapte capitole ale părții a doua cuprind evenimentele aproximativ *contemporane* cu momentul în care sunt narate-; capitolele doi-cinci din prima parte întrerup firul acestora cu o *retrospectivă*, ca să nu zic o căutare a timpului pierdut. Cititorul își va aminti, desigur, că acțiunea romanului începe într-o seară din vara anului 1916 în care Ștefan Gheorghidiu, concentrat de câteva luni, se află "la Piatra Craiului, în munte" cu regimentul de care aparține. Momentul debutului relației, la rândul lui, este foarte apropiat (fără să-l putem totuși preciza!) de această întâie seară de august iar povestirea nu își întinde decamdată tentaculele mai departe de lunile de concentrare. Dacă am voi să restabilim cronologia perfectă a întâmplărilor, ar trebui să începem, probabil, cu conversația de la popotă. În capitolul doi narațiunea se referă la un trecut ceva mai vechi, recapitulând - în scopul unei mai bune explicări a stării de spirit a lui Gheorghidiu în seara discuției dintre ofițeri - întâmplări petrecute în cei doi ani și jumătate care au

precedat concentrarea. Aflăm, astfel, în ce împrejurări eroul s-a căsătorit, pătrundem în viața noii familii și în problemele norocoasei moșteniri. Naratorul trece în revistă cu această ocazie nu numai evenimentele familiale, dar și o serie de personaje indirect legate de ele. Retrospectiva se întinde pe patru capitole și constituie un veritabil roman în roman. În mai mare măsură decât jurnalul de front din partea a doua, aceste patru capitole de *reconstituire* sunt un fel de corp străin în cuprinsul *Ultimei nopți*. Revenim în prezent în capitolul final al primei părți: "Dar ultima scrisoare mă chema «negreșit» la Câmpulung, pentru sâmbătă, sau cel mai târziu duminică." Această frază încheie paranteza epică din capitolele doi-cinci și ne readuce la seara discuției de la popotă. Dacă retrospectiva a condensat mai bine de doi ani din viața eroului, capi-toiul care încheie prima parte cuprinde ceva mai puțin de două zile din ea: sâmbăta și duminica evocate înainte. Sunt două zile nu numai foarte bogate în întâmplări (drumul la Câmpulung, cearta, pânda, întoarcerea forțată la unitate), dar chinuitoare pentru gelozia lui Gheorghidiu în căutarea de dovezi. Joi seara, în scena de la popotă, îl simțim în pragul nebuniei; duminică seara, câteva ore după declararea războiului, iată-l complet absorbit de marele eveniment. De aici încolo, problemele sufletești ale gelosului nu vor mai ocupa decât un colț al tabloului.

353

Pe cât de preocupată a fost de "ruptura" dintre "ultima noapte de dragoste" și "întâia noapte de război", pe atât de dezinteresată s-a arătat critica de consecințe (nu zic de semnificație generală, care e simplă) intercalării, în acțiunea prezentă, a unor capitole de retrospectiva, cu alte cuvinte, intercalării în paginile de analiză a geloziei a celor care reconstituiau istoria ei. Și unele și altele au fost discutate cu același criteriu. Abia dacă s-a remarcat că maniera este mai obiectivă, în sensul doric, în retrospectivă decât în rest, unde predomină analiza. Singurele personaje înfățișate din exterior, ca tipuri constituite, apar în capitolul intitulat *Diagonalele unui testament*: Nae Gheorghidiu, Va-sile Lumânăraru, unchiul Tache etc. Observația a făcut-o, întâi, Șerban Cioculescu. Modalitatea este aici schematică și rezumativă. Este evident că, vorbind de "creație de tipuri", în accepția realismului doric, Camil Petrescu nu poate concura pe Rebreanu. El nu-și "vede" personajele ci le șarjează. Nae Gheorghidiu, ca să dau doar un exemplu, politician abil, viclean și josnic, nu poate fi atât de necultivat încât să nu fi auzit de Kant. Obiecția ridicată pe vremuri de G. Călinescu este perfect justă. Dar ea trebuie extinsă și la alte personaje din aceste capitole. Criticii, cu puține excepții (a lui Perpessicius fiind cea mai însemnată) au resimțit insuficiența creației obiective și au semnalat caricarea involuntară a tipurilor și a limbajului, indicând originalitatea lui Camil Petrescu în paginile de introspecție și analiză, înrudite cu formula lui Proust.

Cel care, făcând figură separată, a afirmat ritos că romanul camil-petrescian trebuie considerat pe de-a-ntregul neproustian (adică doric) este Alexandru George și punctul lui de vedere mi se pare important, cu atât mai mult cu cât argumentele apropierei și deosebirii de Proust sunt pentru prima oară sistematizate. Într-un studiu din *Semne și repere* intitulat *în jurul romanelor lui Camil Petrescu*, autorul definește, mai întâi, cu precizie, reformaproustiană a romanului ca o 'punere în alți termeni a raporturilor dintre autor și lumea pe care o descrie". În romanul de până la Proust, "această lume închisă trăia independent de autorul ei, organizându-se obiectiv oarecum" iar atenția cititorului "era dirijată spre obiect, spre lumea povestirii". În opoziție cu metoda predecesorilor romancierul francez își va îndrepta atenția exclusiv asupra eului său propriu: "Lumea exterioară ca atare este ignorată pur și simplu sau nu apare în romanul său decât prin reflex. Obiectul ana-

354

Uzat în *A la recherche du temps perdu* este numai persoana autorului, celelalte personaje nominale nu sunt *cazuri* (întrebuițăm acest termen în sensul lui cel mai larg, acela de individualitate psihologică pur și simplu: Manon Lescaut sau Julien Sorel fiind *cazuri*, ca și Grandet sau Raskolnikov), ci implicate ale conștiinței cunoscătoare." Într-un limbaj nu destul de tehnic, aceasta este chiar deosebirea principală dintre romanul doric și cel ionic, la care n-aș avea de corectat decât confundarea *naratorului* cu *autorul*. "Consecința acestui mod de a concepe «desfășurarea» materialului este că romanul nu se mai dezvoltă pe baza unei cauzalități epice, ci în funcție de acele momente privilegiate care pun în funcțiune mecanismul sufletului..." în concluzie, "în romanul lui Proust, obiectul scriitorului nu e un caz, o faptă, o întâmplare", ci "viața însăși pe dimensiunea ei calitativă". Am fost silit să fac aceste lungi extrase referitoare la Proust pentru a se înțelege deplin ce urmează. Trebuie să spun că împărtășesc întru totul definiția romanului proustian pe care o propune Alexandru George. El consideră însă - și aici părerea noastră se despart - că romanul camilpetrescian nu este de același tip. Motivul? "... Toată literatura lui Camil Petrescu este cea a unui dramaturg dublat de un poet... Și nu

credem că există vreo structură mai antiproustiană decât aceea dramatică." Criticul adaugă că acțiunea din *Ultima noapte*: "este strânsă cu economie și «etapele» romanului sunt tot atâtea momente dramatice caracteristice și violente". Ne găsim într-un punct al demonstrației noastre prin care am mai trecut o dată, însă călătorind pe un alt traseu: chestiunea caracterului dramatic al prozei lui Camil Petrescu e, într-adevăr, fundamentală. Să privim mai îndeaproape felul în care Alexandru George analizează unul din aceste "momente dramatice" din care s-ar alcătui romanul (căci exemplele sunt sarea și piperul oricărei teorii) și anume acela al urmărilor moștenirii. "Căci, după moștenire, afirmă criticul, viața celor doi tineri se schimbă. Din nefericire, Gheorghidiu observă modificări profunde în sufletul și atitudinea soției. Ea aspiră acum la lux și la stilul vieții mondene. Deplasarea în mediu aduce cu sine, schimbarea opticii. În această situație, soțul decade din rolul de zeu, căci în locul atitudinii admirative, soția sa adoptă judecata rece, critică. Nu se poate spune că nu-l iubește, deoarece încearcă să-l schimbe după modele de prestigiu pe care i le oferă noua existență. Gheorghidiu acuză cu multă acuitate psihologică și amărăciune modi-

355

ficarea poziției." Rezumată, ideea criticului este aceea că noua viața schimbă pe Ela (din atentă și iubitoare, în indiferentă și cochetă) și da naștere geloziei lui Ștefan. Nu putem nega că Alexandra George identifică corect *faptele*: dar el nu ia în considerare câtuși de puțin *perspectiva* în care ele ne ajung la cunoștință. Iar aceasta este una profund subiectivă (și așa zice, cu oarecare maliție, *interesată*). E destul să recitim frazele cu care se deschide capitolul analizat: "Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșeală. Din cauza asta, nici nu puteam să-mi dau examenul la vreme. Îmi petreceam timpul spionându-i prietenii, urmărind-o, făcând probleme insolubile din interpretarea unui gest, din nuanța unei rochii și din informarea lăaturalnică despre cine știe ce vizită la vreuna din mă-tușile ei. Era o suferință de neînchipuit, care se hrănea din propria ei substanță". Naratorul nu ne spune (și n-o va face nici mai târziu) nimic altceva în afara bănuielilor lui. El e, deci, îndeajuns de lucid ca să nu aibă pretenția că deține adevărul. Tot ce aflăm despre Ela și despre relațiile dintre soți provine din această sursă care e departe de a putea fi considerată infailibilă sau, măcar, obiectivă. Gheorghidiu recunoaște din capul locului că are bănuiala infidelității Elei și că ea îl aruncă pradă unor cumplite îndoieli. E, pe de altă parte, conștient că își agravează singur suferința, prin interpretarea tendențioasă sau chiar prin exagerarea celor mai mărunte fapte. Gheorghidiu însuși se recomandă, într-un fel, pe sine ca narator necreditabil al întâmplărilor. Modul cum Alexandra George povestește capitolul suprimă fără urme această perspectivă și ne lasă impresia că sunt la mijloc *fapte* precise, și nu simple conjecturi ale unui gelos, ca de pildă schimbarea femeii, principala cauză a turmentării sufletești a bărbatului. Dar oare chiar aceasta să fie ordinea reală a evenimentelor? Și dacă, tocmai din contra, bănuiala, iscată din nimic, ca în toate sufletele sofisticate și masochiste cum este al lui Gheorghidiu (nu spune el însuși că suferința i se hrănea din propria substanță?), este aceea care determină părerea nouă pe care și-o ține despre Ela? Cu alte cuvinte, nu cumva femeia se schimbă *doar în ochii* gelosului ei soț? Obiecția că el nu e de la început bănuitor nu stă în picioare: ceva se schimbă realmente în viața tânărului cuplu, și anume, felul său de viață, și anturajul, ceea ce aduce în jurul Elei prezențe masculine mult mai apte, în ideea lui Ștefan, de a o cuceri; așa încât gelozia poate fi foarte bine rezultatul competiției mai vii acum

356

decât înainte. Situați exclusiv în lăuntru perspectivei lui Gheorghidiu, noi nu vom ști niciodată cu certitudine dacă Ela și-a modificat cu adevărat sentimentele față de soțul ei, înșelându-l cu G. și cu alții, sau dacă nu e vorba decât de închipuirile lui de bărbat mefient și orgolios. Ceea ce se modifică în chip indubitabil este însă atitudinea naratorului, a lui Gheorghidiu, asupra eroinei, chiar dacă, asemeni tuturor povestitorilor din lume, și el urmărește din când în când să creeze în cititor iluzia că se află în posesia celor mai indiscutabile fapte și interpretări. Propria mărturisire, pe care am citat-o, e oarecum lămuritoare în această privință. Însă Gheorghidiu e, funciar, un mare naiv, lucra de care ne convingem cu ușurință. El se arată la început foarte entuziasmat de frumusețea și inteligența Elei, fericit de admirația pe care ea o stârnește tuturor, pentru ca, după căsătorie, să descopere că soția lui e o prostituată cochetă, interesată mai mult de escapade automobilistice cu prieteni decât de filosofie în patul conjugal. Ceea ce Gheorghidiu descoperă atât de târziu, cititorul bănuiește din prima clipă. Nu Ela se schimbă (poate doar superficial, dându-și arama pe față, cum se spune, abia după căsătorie), ci felul în care o vede Ștefan. În acest caz, putem afirma că singurele evenimente veritabile nu sunt acelea "obiective", ci acelea din conștiința lui Gheorghidiu. Numai pe acestea le putem povesti fără

riscul de a greși. Noi n-o cunoaștem în fond pe Ela decât prin intermediul lui Ștefan și, înainte de a încerca să ne facem o idee corectă despre ea, trebuie să reușim să-l înțelegem și pe el. Și cum ni se prezintă Ștefan? Ca un spirit speculativ și oarecum lipsit de simțul realității, care are despre femei păreri disproporționate, fie de adulație, fie de dispreț fundamental egoist, centrând sentimentele pe ego-ul propriu, bănuitor din vanitate cel puțin la fel de mult ca din iubire, mai degrabă senzual decât sentimental ș.a.m.d. Aceste trăsături le-am putea la nevoie ilustra: dovada că ele nu sunt invenția criticului ne-o oferă "narațiunea" însăși a lui Gheorghidiu, adică *cuvântul* lui, din care le-am și dedus. Despre Ela, tot ce știm, e însă indirect: mediat de viziunea lui Ștefan asupra ei. Și dacă ne putem hazarda să o considerăm mai curând soția superficială, pe care Gheorghidiu o urmărește cu neîncrederea lui, decât fata spirituală de care el se îndrăgostește, nu avem suficiente elemente ca să ne pronunțăm asupra fidelității ei. Ar fi să întrecem pe Ștefan însuși în mefiență și să fim siguri că verificarea

357

ultimă, - pe care locotenentul, rechemat de urgență la unitate, în preziua războiului, n-a mai apucat s-o realizeze, - a dat un rezultat pozitiv.

Ce mai rămâne din "momentul dramatic" determinat atât de precis de către critic? Relația dintre Ela și Ștefan s-a dovedit mai mult o suită de conjeturi ale celui din urmă decât o situație "reală"; scena însăși a acțiunii nu este una obiectivă, ci una formată din conștiința naratorului. Acești factori ne permit să caracterizăm mai exact natura prozei din *Ultima noapte*.

Să ne reîntoarcem la pasajul din *Asta-i rochia albastră* și să ne amintim ceea ce am observat mai demult și anume că faptele sunt, luate în sine, banale și chiar derizorii. Ceea ce contează e atmosfera sufletească de care se înconjoară. Dar oare această atmosferă nu se datorează tocmai privirii subiective a naratorului? Ștefan și Ela se găsesc din nou față în față după câțva timp de despărțire. El îi cercetează avid cele mai mici gesturi, cum ar fi acela de a-și mușca buza inferioară, și le interpretează: "satisfacție vulgară" a cuiva care ar fi câștigat o prinsoare. Optativul verbelor în acest pasaj indică ipoteza.

Certitudinea lipsește, dată fiind perspectiva exclusiv interioară a naratorului. Din toate frazele schimbate (să nu uităm că întâlnirea nu e prezentă, ci reconstituită), naratorul a reținut câteva, ca și cum ar dori să exemplifice situația, nu s-o desfășoare realist până la capăt. Pagina analitică e intactă aici: conjetură, interpretare, orientare a faptelor în sensul dorit de narator, selecție subiectivă etc. Deși capitolul aparține retrospectivei și e deci menită să recompună trecutul, autorul procedează (cel puțin în acest pasaj) ca și atunci când relatează întâmplări apropiate: pune accent pe comentariul faptelor mai mult decât pe comunicarea lor, deși are grijă să mențină un anumit echilibru. Atmosfera se încheagă dintr-un *du-te-vino* subtil între ceea ce memoria naratorului a reținut și ceea ce e obligată să inventeze în completare, între real și impresie, adevărat și presupus, sigur și incert. Esențialul nu mai constă, ca în romanul doric, în conturul net, definitiv, al obiectelor și evenimentelor, în precizia fotografică și în materialitatea vieții (evocate, înscenate etc), ci în această lunecare a lor, ca a peștilor prin semiopa-citatea unui acvariu, în această vagă irealitate, în transfigurarea realității prin impresiile ce se degajă din ea și a căror căldură secretă sau culoare discretă sunt singurele care nu se împrăștie cu timpul, după ce obiectul care Je-a dat naștere a pierit, asemeni unui parfum care conti-

358

nuă să ne evoce un corp de mult uitat. Camil Petrescu anticipează astfel pe Anton Holban, la care tehnica impresionistă, rafinată, va deveni suverană. Ștefan și Ela, mergând pe stradă, printre trăsură și automobile, printre propriile gesturi și fraze, în după-amiaza de vară, par ei înșiși cuprinși de atmosferă, decorporalizați, suflete rătăcitoare, imateriale, a căror întâlnire nu e din lumea aceasta: "și sufletele noastre pluteau deasupra cuvintelor, în ezitări, falfăiri, fixări, și iar mici zboruri, ca un roi de fluturi deasupra unei plante, care ar fi încet transportată pe drum."

Ce frază proustiană! Aspectul proustian al acestor pagini de roman ionic este învederat. Dar ar fi. la fel de eronat să nu remarcăm cât de inconsecvent procedează romancierul român cu metoda lui Proust, pe cât ar fi să negăm în romanele sale (cum am văzut că face Alexandru George) orice proustianism esențial. În această privință, păreri criticii au fost mereu împărțite. Autorul *Tezelor și antitezelor și-a*. anunțat el însuși cu oarecare ostentație aderarea la metoda lui Proust, pe care a proclamat-o drept unica modernă, sincronă cu cuceririle din domeniul științelor, al filosofiei și al psihologiei. Studiul lui despre *Noua structură și opera lui Marcel Proust* e prea cunoscut ca să mai fie nevoie să-l discutăm pe larg. Mă voi strădui să redau în câteva fraze esențialul.

Romanul *în căutarea timpului pierdut* ilustrează în ochii lui Camil Petrescu o reformare radicală și

necesară a genului. Vechea structură, pe care aceea proustiană ar fi înlăturat-o, constă, după opinia scriitorului român, în primul rând într-o dogmatizare a personajului, înțeles ca "tip" sau "caracter", a cărui comportare e socotită "logică", derivând mecanic "dintr-o cauzalitate morală". În romanul tradițional, notează autorul, "sufletul este el însuși o unitate matematică etern identică ei însăși, cum etern un triunghi echilateral este făcut din trei laturi și trei unghiuri egale..." Acest suflet cartezian și leibnizian nu este propriu vorbind psihologic, ci etic. În schimbarea acestei concepții, ar trebui pornii cum a procedat Proust de la Bergson, mai întâi, care afirmase că, dacă există cunoaștere absolută, ea e de natură psihologică, instrumentul ei fiind intuiția, dar și de la Husserl, care precizase că se cuvine "să facem abstracție de existența lumii exterioare, chiar de propriul nostru corp, să ne închipuim că nu există decât gândirea și fluxul conștiinței noastre". Și ce va descoperi înăuntrul conștiinței această privire fenomenologică? "O curgere de stări interioare, de

359

imagini, de reflexii, de îndoieli etc", răspunde Camil Petrescu. Pentru Bergson, realitatea e durată pură, clipă prezentă plină de toate clipele trecute. De aici ar decurge, pentru roman, "așezarea *eului* în centrul existenței, cu convingerea că aceea ce ne e dat prin el e singura realitate înregistrabilă". Dar un *eu* central înseamnă unitate a perspectivei: "... Ca să evit arbitrariul de a pretinde că gândesc ce se întâmplă în cugetul oamenilor, nu e decât o singură soluție: să nu descriu decât ceea ce vad, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi nu pot ieși..." Aceste propoziții sunt de un interes capital. O consecință imediată privește tefhporalitatea narativă: "Dacă existența e pură devenire, dacă e durată ireversibilă în curgerea ei, atunci e toată în prezent...", afirmă Camil Petrescu în spiritul cel mai bergsonian cu putință, combătând, însă, deopotrivă cu romanul biografist al unui Dickens, unde eroul e luat în mod artificial de mic copil și purtat pe drumurile vieții până la bătrânețe, și romanul ce s-ar limita la un prezent pur fotografic al lui Joyce (în paranteză fie zis, Camil Petrescu nu citise *Ulysses* și nu înțelegea corect maniera irlandezului). Recomandă, în schimb, soluția lui Proust, în al cărui prezent se află cuprinse și amintirile, dar nu toate, ci numai acelea involuntare, scoase la iveală cu ajutorul reprezentării unor imagini în memorie. Tmmului social omogen, care era timpuljojTjanuluiiclasic, Camjl PetreȘcu.ii L T̄b aCelui "sGflet

CIVfiare se referă Bergson, și a cărui temporalitate filosoful francez o compară cu aceea a melodiei reunind sunete distincte).

Ce este proustian în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*? Vom încerca să răspundem cât mai simplu, aplicând romanului însuși ceea ce autorul pretindea că ar fi noua structură. Așezarea în centrul romanului a *eului* ¹⁰ e prima măsură pe care -e romancierul român o adoptă. Cum vom avea ocazia să constatăm și în *Patul lui Procust*, persoana întâi este singura ce pare acceptabilă lui Camil Petrescu. (N-are nici un rost să lungim vorba, precizând că persoana întâi nu e monopolul romanului ionic și că ea n-a fost inventată nici de Proust, nici de, cu atât mai puțin, emulul său român: paranteza aceasta își are rostul în măsura în care există tendința de a fi luate în discuție, unul câte unul, elementele "noii structuri" și de a se afirma, apej, că

360

ele nu sunt originale. În această capcană cade, într-un rând, și un eseist inteligent ca Alexandru Paleologu, dar, trebuie să recunosc, ar putea fi o cădere intenționată, în scopul de a ne plimba erudit prin întreaga proză la persoana întâi!) Unitatea jerspecti vei este consecința imediată a *eului* central. Până la cSrrm PetfescuTnîci un romancier român n-a părut să acorde o atenție specială perspectivei. *Ultima noapte* e, în acest sens, mai asemănătoare cu *In căutarea timpului pierdut*, decât *Patul lui Procust*, unde perspectiva e sfărâmată ca o oglindă transformată în cioburi. Dar, desigur, unitatea perspectivei nu trebuie confundată (și am remarcat de câteva ori în comentariile critice această confuzie) cu unkdteatea ei. La Proust perspectiva e și unitară, și unică (excepțiile strnt iarelae celebre ca și regula). La Camil Petrescu, doar în primul roman sunt valabile ambele atribute, în celălalt, renunțându-se la unicitate. Unitatea însă rămâne, în sensul că relatarea e menținută consecvent din unghiul unui personaj pe toată durata capitolului: nimic nu inferează perspectiva doamnei T., în cele trei scrisori sau a lui Fred Vasilescu, în caietele sale deJftsernarT -

Cu totul altfel stau lucruriMin planul temporalitățiiLAici Camil Pe-trescu se dovedește prea puțin. oorișecvent metadsi-pitrastiene (deși, în studiul său, a stăruit asupra acestei laturi mai mult decât asupra oricărei alteia). E probabil că impresia lui Alexandru George că el continuă să decupeze

acțiunea în maniera vechiului realism nu e fără legătură cu incapacitatea scriitorului român de a topi cu adevărat trecutul în clipa de față. Temporalitatea proustiană ar putea fi identificată la Camil Petrescu pe porțiuni mici, însă în ansamblul romanului rju funcționează aproape deloc. Două lucruri disting, din acest punct de vedere, romanul camilpetresc al *Țărilor de Jos* declarat. întâi: caracterul cronotopului din capitolele ddi-cinci și, al doilea: *Trăirile*, Romanul lui Proust, se desfășoară total necronologic, trecutul ieșind la suprafață în momentele privilegiate ale conștiinței, ca un gheizer țâșnind brusc la picioarele călătorului; și nu e niciodată reconstituit, ci trăit; evenimentele memorate se reunesc în constelații ce nu pot fi suprapuse pe cronologia reală, îmi vine în minte o observație a lui Gide dintr-o scriere autobiografică (*Si le grain ne meurt*): "A parcourir le passé, je suis comme quel-qu'un dont le regard n'apprécierait pas bien les distances..." La fel (cu intenție artistică, desigur) naratorul din Proust. în schimb, acela de la

361

V

. Camil Petrescu are vederea prea bună și apreciază corect distanțele. A doua deosebire e mai subtilă. Bergson spunea că, timpul psihologic fiind de esență calitativă, noi nu retrăim de fapt nimic, ci trăim totul din nou. între evenimentul întâmplat și acela relatat nu există "din această cauză identitate. Am văzut deja că Gheorghidiu, la întâlnirea cu Ela, un confuz pe care nu-l avusese "în realitate": clipa prezentă, cu bogăția ei de impresii pasagere (strada, trăsurile, casele oblonite, propriile simțiri și aprehensiuni ale naratorului), așează între întâmplarea reală și imaginea ei din povestire un geam opac. Acesta e un element esențial pentru tehnica proustiană folosită de Camil Petrescu, și am combătut teza lui Alexandru George că *Ultima noapte* n-ar fi decât o suită de momente întâmplătoare, înșiruite ca niște scene dramatice. Dar trebuie să admit acum că l-am combătut cu numai jumătate de gură pe autorul *Semnurilor și reperelor*, căci dreptatea era, cel puțin într-o privință, de partea lui. Mutând accentul de pe întâmplare pe reflexul ei în conștiința naratorului, Camil Petrescu mai mult sugera posibilitatea unui alt fel de a nara decât îl înșeptuia. Scenariul romanelor sale rămâne tot acela epic din romanul doric, dar, nemai fiind expus într-o lumină la fel de puternică, atmosfera faptelor pare adeseori mai importantă decât faptele înseși. La Proust tocmai acest scenariu s-a schimbat fundamental. Tudor Vianu (în prefața la prima ediție românească integrală a romanului lui Proust) a explicat într-un mod foarte simplu dar și foarte exact felul în care procedează scriitorul francez. în acțiunea romanului tradițional (eu aș zice doric), există momente "pline" (fapte), introduse gramatical prin perfect simplu ori perfect compus, legate între ele prin spații "goale" (descripții, evocări, portrete, comentariu analitic), introduse prin imperfect. Aceasta e schema ori-areii narațiunii clasice. Proust răstoarnă, spectaculos, raportul, ceea ce împiedică la el fiind "golurile", devenite centrale, și legate prin "pliniuri". în felul acesta, nici un cititor (și nici chiar un specialist, ca Genette, care a studiat problema) nu poate fixa cu exactitate temporaritatea efectivă a întâmplărilor: singurul timp real e acela prezent al narațiunii. Cronologia nu este doar bulversată, dar redusă la zero. Imperfectul comentariului, care e timpul gramatical cel mai frecvent în romanul lui Proust, înglobează perfectul simplu sau compus al acțiunii, așa cum un pește mare îi înghite pe alții mai mici. Scenariul (dar termenul e impropriu) proustian nu mai este epic, ci analitic; nu

362

se mai compune din "scene", "întâmplări", "fapte", restituite oarecum obiectiv, ci din fluxul amintirilor, al conștiinței, instalate în durată pură interioară. Această răsturnare, romanele lui Camil Petrescu n-o cunosc și, de aceea, "de-dramatizarea", atât de evidentă la Anton Holban mai târziu, nu e decât cu greutate sesizabilă în *Ultima noapte* sau în *Patul lui Procust*, în care frecvența comentariului și frecvența înscenării rămân apropiate, într-un echilibru tradițional.

Fără a-și urma modelul atât de departe încât să revoluționeze tehnica narațiunii, Camil Petrescu nu e mai puțin un reformator excepțional, în spațiul nostru, în măsura în care sugerează cel dintâi că restituirea obiectivă a faptelor este, în roman, un procedeu artificial și naiv. El propune, în schimb, prin situarea *eului* în centru și prin respectarea unității perspectivei, un mod mai firesc de a nara. Condițiile ionicului sunt deplin îndeplinite în clipa în care teatrul acțiunii se mută în lăuntrul conștiinței naratorului. Nimic nu este decât dacă este trăit în conștiință: această frază pe care ar fi putut-o rosti Camil Petrescu explică cel mai bine și caracterul aparent banal, comun, al întâmplărilor de pe stradă, din scena întâlnirii Elei cu Ștefan, și dispariția ierarhiei de semnificație, și imposibilitatea motivației globale, și, în fine, învăluirea întâmplărilor într-o atmosferă sufletească, devenită mai importantă decât

ceea ce se petrece de fapt. Numai în lumina conștiinței, banala plimbare capătă, spre sfârșitul episodului, o însemnătate uriașă, iar după-amiaza obișnuită de vară se convertește "într-o zi imensă" în care "întâmplările acestea mici, amănunțite până în fracții de impresie" ajung să fie simțite "printre cele mai importante din viața mea". Dar, dacă este așa, atunci totul are importanță doar pentru cel care trăiește. La ce bun să povestești ceva care are semnificație numai pentru tine însuși? întrebarea și-o pune și Gheorghidiu, pe drumul întoarcerii spre casă, după ce a lăsat-o pe Ela la mătușa ei: "Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc nu are importanță decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite." Am recopiat această frază: s-o recitim cu atenție. Ea conține singura referință, din tot romanul, a naratorului la faptul de a scrie ceea ce s-a petrecut. Nu putem susține, dat fiind caracterul de excepție al acestei mărturisiri, că Gheorghidiu ar avea conștiința limpede a împrejurării că nu este doar protagonistul acțiunii, ci și cel care scrie. El face în trecut câteva observații despre literatură (ca acelea citate despre ra-

363

portul vieții cu teatrul), fără a părea însă că înțelege până la capăt consecințele posturii lui duble, de personaj și de povestitor. În romanul doric, naratorul transcendent nu era obligat să-și explice raportul față de evenimentele relatate, convenția fiind acolo că el știe totul și poate spune totul. Precizarea raportului devine necesară din clipa în care naratorul nu mai este doar o voce din afară, ci are (sau tinde să aibă) statutul unui personaj. Și mai exact: când cel care narează în chip explicit este un personaj. Aici, o obligație liber asumată pretinde de îndată o alta: nimeni n-a forțat pe narator să intre în pielea unui personaj și să adopte punctul de vedere și vocea acestuia; dar în clipa în care a făcut-o, el e silit să manifeste deschis ambiguitatea rolului său. În căutarea autenticității, pe care convenția dorică a omniscienței începuse s-o stânjenească, naratorul ionic intră în scenă. Perfect. Dar atât nu e de ajuns pentru ca impresia de firesc să fie deplină, căci ceea ce se câștigă pe de o parte riscă să se piardă pe de alta: naratorul întrupat trebuie să ne explice (dacă vrea să credem în verosimilitatea lui) *de ce* povestește ceea ce povestește. Un individ gelos nu e decât într-un caz din o mie și un individ care scrie un roman despre gelozie: acest personaj derizoriu îl obligă pe naratorul din romanul ionic să se justifice în ochii cititorului.

Când, ca în cazul *Ultimei nopți*, narațiunea nu are formă orală și nu e adresată explicit cuiva, ci formă scrisă ("când le scriu pe hârtie") și neadresată, suspendată, ionicul pretinde, în sprijinul verosimilității, un răspuns la cel puțin trei întrebări: de ce scrie naratorul? când scrie? ce formă dă narațiunii? Fapt semnificativ: la nici una din aceste întrebări, *Ultima noapte* na conține un răspuns clar.

La cea dintâi, răspunsul nu poate fi decât presupus. Naratorul nu are conștiința limpede a actului său. Poate fi nevoia mărturisirii, ca să-și ușureze sufletul, ori aceea de a înțelege mai bine ce s-a întâmplat. Autorul însuși nu ne oferă vreun indiciu.

A doua întrebare o putem reformula, cu mai mare claritate, astfel: în ce moment, raportându-se la evenimentele trăite de personajul-narator, începe relatarea lui? în termeni tehnici, ar fi vorba de timpul die-gezei și de cel al povestirii. În romanul doric, momentul când încep să fie narate faptele este, fără echivoc, ulterior încheierii acțiunii, așa încât procedeul cel mai obișnuit este aaalepsa (Genette, care a studiat în detaliu aspectele temporalității narative, ezită să vadă în analepsa o

364,

figură, când se referă la romanul pe care eu îl numesc doric, într-atât procedeul este de spontan acolo). Actul narării reface, în romanul doric, în mod sistematic, adică de obicei cronologic, evenimentele consumate, al căror final e cunoscut naratorului (și care nu face din asta un secret) de la bun început. În romanul ionic, lucrurile sunt ceva mai complicate. Cazul clasic al acestor dificultăți poate fi considerat *L'Etranger* al lui Camus, de câteva ori examinat sub acest raport, fără puțința perfecției clarificări, de la studiul foarte modern pentru epoca în care a apărut (1943), al lui Sartre și până la, să spunem, Brian Fritsch. La noi, Al. Călinescu a făcut o tentativă inteligentă de a găsi noi puncte de sprijin (*Perspective critice*). Dacă avem în vedere *Ultima noapte*, constatăm că nu e deloc ușor, darcă nu chiar cu neputință, să situăm exact momentul (sau, căci pot fi mai multe, momentele) în care naratorul așterne pe hârtie istorisirea lui. Un indiciu relativ l-ar putea constitui studiul timpurilor verbale. Gramatica e uneori un bun sfătuitor pentru critică: dar la care, ca la toți sfătuitoarii, nu trebuie să plecăm decât o ureche. În cele patru capitole ale reconstituirii din partea întâi, predomină perfectul compus și imperfectul; în celelalte, și mai ales în jurnalul de front din partea a doua, prezentul. E vorba de o *predominare* (discutabilă și aceasta până ce se va întreprinde o analiză statistică) și nu de o întrebuintare exclusivă. Impresia cititorului atent este că Gheorghidiu începe să-și noteze dubla

experiență în perioada concentrării la Dâmbovicioara (și, de aceea, tot ce se referă la căsătorie, la testament, la neînțelegerile ulterioare cu Ela poate fi considerat ca aparținând planului trecut) și o continuă pe durata primelor săptămâni de război. Ultimele rânduri par scrise ceva mai târziu, în orice caz după un timp de la rănirea lui Gheorghidiu și lăsarea lui la vatră. Între capitolele întâi și șase ale primei părți, pe de o parte, și cele șapte ale părții a doua, pe de alta, există totuși o diferență minimă, dar sesizabilă, de ton, care indică o distanță temporală diferită între diegeză și povestire. Această distanță e mai mică în capitolele despre război. Aici apar prolepsele (figura inversă față de analepsa), adică anticipările, ca și cum, în momentul în care naratorul notează un lucru, acesta nu s-a petrecut realmente, fiind numai probabil: "Plecarea mea la București este inevitabilă. Parcă se apropie un examen dezagreabil. Am scris nevastei mele că sâmbătă seara sosesc. Trenul nu s-a oprit la peron, ci în câmp, pe o linie de garaj; gara e în întuneric de frica

365

zepelinurilor..." Relatarea nu e deloc consecventă. Prezentul verbelor din întâile fraze se referă la un moment anterior plecării, când aceasta e doar așteptată cu neplăcere, iar scrisoarea de înștiințare a fost expediată. Brusc, în fraza următoare, notația aparține altui moment, căci naratorul a sosit în București, a fost întâmpinat, a ajuns acasă etc. Cum se vede, schimbarea rapidă și *neanunțată* a momentului în care naratorul pune pe hârtie întâmplările ne face să nu putem vorbi, decât cu îngăduință, de un jurnal ținut la zi. Aspectul de jurnal e înșelător. Autorul a amestecat vădit, în jurnal, elemente pur românești. Dar cu aceasta atingem răspunsul la a treia întrebare și anume for-n ma pe care naratorul o dă povestirii sale. În toată partea întâi, ea rămâne incertă, mai aproape, în orice caz, de memorialistică ("în primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat...": distanța între povestire și diegeză este totuși considerabilă) decât de autobiografie (care ar pretinde păstrarea neschimbată a momentului în care sunt relatate evenimentele). În general însă, persoana întâi a narațiunii nu pare a-l obliga deocamdată pe autor să indice mai ferm formula adoptată, ceea ce răpește din autenticitate. Camil Petrescu se află, sub acest raport, doar la jumătatea drumului între romanul doric, deloc exigent în privința formei narațiunii (care e "de roman" și atâta tot), și romanul ionic. Nici cartea a doua nu clarifică până la capăt lucrurile. "Jurnalul" e grevat de artificii românești, temporalitatea e indecisă. Înaintea lui Anton Holban și Mircea Eliade, influențați de Gide, romanul nostru nu și-a pus deschis problema "forme" și, implicit, nici pe a "adresantului". Căci dacă în romanul doric, povestirea poate fi foarte bine neadresată (sau adresată *cititorului* în sens generic), în romanul ionic la persoana întâi, din însăși forma adoptată decurge necesitatea precizării adresei: o scrisoare, un caiet de însemnări, un jurnal etc, ca să pară autentice, trebuie să respecte convenția care le constituie (căci, se știe, autenticitatea e tot o convenție). În *Ultima noapte* aceste noi convenții nu le înlătură cu totul pe cele vechi. Coexistența lor creează adesea o impresie de nefiresc. Autorul se dovedește un reformator timid. El utilizează, de exemplu, în falsul jurnal de război, stenograma evenimentelor: procedeu inedit la noi și care distinge net romanul său de *întunecare* și de celelalte. Sau rupe planul temporal prin alternări, intercalări, prolepse. În fine, dilată frecvent timpul povestirii în raport cu cel al diegezei.

366

Dar aceste procedee ionice (totuși preponderente) nu exclud altele dorice: forma indecisă, suspendarea adresantului, analepsa, rezumatul și așa mai departe.

În definitiv, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* conține o contradicție fundamentală, dar care nu e aceea devenită clasică a existenței, în același roman, a două romane aproape de sine stătătoare. Ca s-o explicăm, trebuie să facem un mic ocol recapitulativ. A povesti niște evenimente trăite și a așterne povestirea pe hârtie sunt acte esențial diferite. Camil Petrescu a fost conștient de cea mai mare parte a consecințelor ce decurg din identificarea naratorului cu un personaj și din unitatea punctului de vedere. El a schimbat substanțial poetica romanului cultivând evenimentul comun și pe cel derizoriu (adică fără semnificație), renunțând la motivația globală și adaptând parțial temporalitatea la forma nouă rezultată de aici. Însă n-a luat în seama un lucru foarte simplu: și anume că Ștefan Gheorghidiu *scrie un roman*. Căci, în fond, eroul și naratorul aceasta face: nu doar își povestește iubirea răvășită de gelozie, dar o așterne pe hârtie, cum să zic, cu mâna lui. E un "romancier" virtual! Desconsiderarea acestei împrejurări care, de altfel, sărea în ochi, a creat toate acele indecizii retorice pe care le-am semnalat. Trei ani mai târziu, în *Patul lui Procust*, problematica scrierii romanului va deveni deodată foarte limpede romancierului.

Într-un articol din 1932 intitulat *Destinul lui Proust*, Camil Petrescu afirmă despre romancierul

francez: "... Nu era numai cel mai profund cunoscător al dinamismului sufletesc din câți a avut Franța de la Stendhal și Balzac încoace, dar și cel mai lucid dintre toți asupra tehnicii creației. În *A la Recherche du temps perdu* sunt risipite ici și colo dintre cele mai profunde considerații asupra artei și mijloacelor ei din câte s-au publicat vreodată". La data apariției articolului, *Patul lui Procust* era cu siguranță redactat și cine îl deschide face de la primele rânduri legătura cu observațiile din articol. Ceea ce în *Ultima noapte* era doar accidental - referirea la actul scrierii - în *Patul lui Procust* se găsește expus de la început, cu oarecare ostentație chiar. Autorul, care își asumă un rol puțin obișnuit, nu e nici protagonist, nici narator, nici cu totul absent din roman (ca în *Ultima noapte...*): el e un fel de "com-pere", de organizator adică al spectacolului. Într-o schemă propusă în monografia lui despre Faulkner, Sorin Alexandrescu distinge sarcinile

367

Naratorului de cele ale Autorului în felul următor: primului i-ar reveni abordarea și relatarea evenimentelor; celui din urmă, relatarea și organizarea lor. În *Patul lui Procust*, Autorul se consacră organizării (daca nu punem la socoteală subsolurile, el relatează o singură dată, în al doilea prolog), cu precizarea că intră în scenă chiar în vederea acestui rol, o face deci în chip deschis. El obține, se știe, prin persuasiune de la protagoniști mai multe "scrisori" și un "caiet de însemnări" (forme declarate direct), pe care le pune cap la cap și cărora le adaugă, în subsol, comentariile sale proprii, pe marginea atât a conținutului (adică a celor întâmplate), cât și a formei (adică a modalității de relatare). Din aceste scrisori disparate și din comentarea lor rezultă romanul.

Este întâiul roman românesc care conține o poetică explicită. Deosebirea de *Ultima noapte* apare cu claritate în acest punct: dar are, în definitiv, la Camil Petrescu, preocuparea de tehnică sensul de la Proust? În măsura în care obiectul romanului nu mai este pur și simplu lumea, ci scrierea însăși a romanului, desigur. *Patul lui Procust*, observa plin de reproș G. Călinescu în *Istoria literaturii*, "e o demonstrație, un program", pasiunea "de teoretician estetic a autorului" slăbind "atenția creatoare". Însă dacă analizăm poetica însăși din roman, va trebui să admitem că ea merge adesea contra celei proustiene. Al doilea roman al lui Camil Petrescu adaugă celui alt un element esențial în precizarea proustianismului metodei (conștiința că "Marcel scrie un roman", cum s-a spus), dar se îndepărtează tocmai de conținutul proustian al acestei metode.

Ce înțelege Autorul din *Patul lui Procust* prin *a scrie un roman*? "Un scriitor - afirmă el într-o bine cunoscută definiție - e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie". Când doamna T., îndemnată să scrie, întreabă mirată: "Ei, nu zău, cum o să scriu?" Autorul răspunde: "Luând tocul în mână, în fața unui caiet, și fiind sinceră cu dumneata însăși până la confesiune". Întâia idee esențială a acestei poetici constă în refuzul romanului ca fapt de stil, ca artificialitate tehnică ("Stilul frumos e opus artei... E ca dicțiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în știință") și în afirmarea sincerității ca unic element capabil să-l fondeze. Scriitorul nu mai e, în aceste condiții, ceea ce opinia curentă

368

numește un om talentat: "nici unul dintre marii scriitori n-a avut talent". Talentul compromite sinceritatea, ca un resort ce ar împinge mâna scriitorului în direcția clișeelelor meseriei. Teoretizarea "alite-raturii" și a scriitorului ca neprofesionist sunt însă idei paradoxale. Un paradox cheamă totdeauna altul: căci dacă romanul nu mai e produsul unei tehnici speciale, ci numai al dorinței de a spune sincer, scriitorul la rândul lui nu mai e un tehnician, ci un om care are ceva de spus ("trebuie să scrie numai cei care au ceva de spus"). Așa se explică de ce autorul apelează în acest scop la doamna T. și la Fred Vasilescu, proprietara rafinată a unui magazin de mobilă și un aventuros aviator: ei singuri ar putea da acel *roman-verite*, ca să adaptez o expresie din cinematograful, neinfluențat de prejudecăți profesionale și cu atât mai autentic, pe care-l visează Camil Petrescu. Autenticitatea e, se știe, o noțiune cheie în poetica romanului ca-milpetrescian. Nu e ușor să găsim un fir conducător în ghemul de afirmații cu privire la ea pe care Camil Petrescu le-a făcut și le-a corectat succesiv. A le reproduce pe cele mai importante n-ar ajuta decât să-l încurcăm pe cititor. Voi tăia acest nod spunând că putem descoperi cel puțin două accepții diferite ale noțiunii de autenticitate cu care operează Camil Petrescu. Le putem exprima/uccint așa: autenticitatea efiun ajnjffljl mdde aărealUatea, ție un anumit cunoașteSigur, cele doua accepții nu sunt nkăieri separate complet, însă ar destul de clar că, de exemplu, studiul despre Proust din *Teze și antiteze ne* trimite mai ales la întâia dintre ele (teoretizarea centralității eului, a fluxului de conștiință, a memoriei involuntare, a duratei

concrete etc. înseamnă, pe urmele lui Bergson, o înțelegere a autenticității ca trăire pură), în vreme ce alte articole conțin precizări și formulări din care cea de a doua accepție se desprinde cu mai multă energie. Iată o astfel de precizare din prefața de care Camil Petrescu a însoțit în 1934 publicarea în *Revista Fundațiilor Regale* a amintirilor colonelului Grigore Lăcusteanu, figură pitorească de reacționar și de scriitor tară voie din secolul trecut: "S-a discutat prea mult chiar despre sensul autenticității... în genere tinerii scriitori care au adoptat-o au asimilat-o cu jurnalul, cu povestirea la persoana întâi, cu acel *eu* care dă punctul de reper și coordonare momentelor unei povestiri.,S-a uitat însă că sunt și povestiri la persoana întâi care nu sunt autentice. Autenticitatea presupune neapărat substanțialitate și de fapt

369

amândouă atributele nu sunt decât moduri de existență ale obiectului." (*Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calolilis-mului*). Aici substanțialitatea, și nu numai ea, vădește înrăurirea lui Husserl. O atitudine, în acest sens, și mai netă, conține alt articol din același an, intitulat *Îndoita sursă a termenului de experiență*, și publicat în numărul pe mai al *Revistei Fundațiilor Regale*: "Noi socotim fundamentală doar problematica de cunoaștere, de aici preferințele noastre pentru directiva obiectivă husserliană, în spiritul timpului a fost însă mai curând moda subiectivă a dorinței de trăire și salvare, ca de pe vasele în primejdie. În artă nu cunoașterea ca finalitate, ca experiența brută a primat". Nu se putea mai împede: experiența brută, refuzată aici, e un alt nume pentru trăire, cazuistică, mărturisire și celelalte elemente care constituiau prima accepție a autenticității.

Contrațicere sau deplasare de accent? Totuși un factor comun -există în ambele accepții și/el mi-separecu adevărat important. Cu un cuvânt, l-am putea numi AraralraSTRăire pură, în sens bergsonian, ori cunoaștere pură în sens husserlian - căci aceștia sunt polii tezei lui Camil Petrescu - autenticitatea implică deopotrivă acest concret, pe care-l găsim explicat de Autorul lui Fred Vasilescu în *Patul lui Procut* ("Mai mult decât întâmplarea însăși, care nu poate fi mai extraordinară, orice ai spune, decât un război, ne-ar interesa amănuntele, mai ales cadrul, atmosfera și materialul întâmplării...") și generalizat spectaculos în citata prefață la amintirile colonelului Lăcusteanu, unde se face procesul întregii noastre proze din secolul al XIX-lea: "S-ar putea da numeroase exemple care să ilustreze incapacitatea de concret a veacului acesta în cultura românească. Lumea e amețită de toate miturile (istorice, filologice, liberalisme, idealism literar, versificație patriotică și complementele lor, criticismul superficial), viața în concretul semnificațiilor ei originare le scapă mai tuturor. O culoare tare, romantică și expansivă constituie paralelismul vizionar al unei vieți dârze, înverșunate, creatoare de stat nou. Între ele, discrepanța dintre concret și ficțiune. Despre nimic literaturii din veacul trecut n-au văzut just, în sens semnificativ. Un roman românesc n-a existat din cauza acestei incapacități de a vedea sensibil." Autenticitatea este deci, fundamental, pentru Camil Petrescu concretul semnificațiilor, înălțurâjccenejjasailițg troTrațional lITfiejdeologiflCârfi militează realul Uneori do-370

rința de concret merge până la sensul curat documentar și îl surprindem pe autorul *Patului lui Procut* respingând ficțiunea și preferându-i transcrierea de evenimente reale, procesul verbal adică.

"Povestește net, la întâmplare, totul ca într-un proces verbal", spune Autorul aceluiași Fred Vasilescu. În ultimă instanță autenticitatea e cea viață concretă, substanțială, culeasă din stradă, din banalitatea cotidiană, pe care, în *Ultima noapte*, naratorul o găsește preferabilă "iluziei vieții", - emfazei, din romanul realist (doric).

Despre această poetică implicită și explicită a lui Camil Petrescu, s-a spus că este anticlofilă și declarat stendhaliană. Numele autorului lui *Roșu și negre* trebuie să ne rețină o clipă. El a fost rostit întâi de Perpessicius în cronica la *Ultima noapte*, dar aprecierea a rămas izolată în contextul unei critici mult mai dispuse să asocieze metode romancierului român, și încă la sugestiile acestuia, cu Proust. Astăzi, situația ne apare răsturnată. Cu excepția lui Liviu Petrescu, aproape nimeni nu mai susține proustianismul lui Camil Petrescu, vorbindu-se frecvent în schimb de stendhalismul său. Alexandru Paleologu de exemplu (*Spiritul și litera*) socotește *Ultima noapte* "un perfect roman stendhalian", aflat într-o filiație directă cu proza franceză a secolului al XVIII-lea (o spusese și G. Călinescu și T. Vianu), și aduce atât argumentul unor opinii și referiri directe ale autorului însuși, cât și pe acela al tipului său de luciditate (emblema putând fi aceste cuvinte ades invocate din *Jocul ielelor*: "câtă luciditate, atâta conștiință 4 comții înățăJarjaKșiJdejtâtâdrania"). De aceeași părere este, până la un punct, și Alexandru George THăTărgumentele diferă. Luciditatea lui Camil Petrescu ar fi înrudită cu a lui Stendhal mai ales în măsura în care "a vedeaucid nu înseamnă numai a dezvălui

sensuri noi, ci și a descoperi complicații inextricabile". O întreagă problematică a "iluziei" ia naștere de aici și ea va fi analizată de Liviu Pe-ti eseu în articolul său din micul dicționar de *Scritori români*. Celălalt argument al autorului *Semnelor și reperelor* este compozițional și se referă la "pejrspectivismul" din *Patul lui Procust* care e "o formă de garantare a autenticității realității și impresiilor" ce nu e, cum s-ar crede și cum a crezut Camil Petrescu însuși, înrâurită de Proust, ci de Stendhaișide Gide, creatorii "dosarului de existențe" (*ncmm'mfaoai')re* poetica romanului camilpetrescian, prin care am anticipat analiza *Patului lui*

371

Procust. Dacă ea a putut părea insuficient de clară, sper ca analiza să-corecteze această impresie, aducând elemente din altă sferă decât aceea teoretică.

În a treia scrisoare pe care doamna T. (care s-a lăsat cu greu convinsă să scrie) o pune în mâinile Autorului, principalii protagoniști ai romanului (la care trebuie adăugat Autorul însuși, căruia scrisoarea i se adresează) se află reuniți într-un chip aparte, altfel spus, fără să fie "toți de față". De față sunt numai trei: doamna T. însăși, prietenul ei din copilărie D. și un oarecare X, a cărui identitate ne va fi divulgată ceva mai târziu de Autor, în persoana tânărului aviator Fred Vasilescu. Ceilalți doi, până la completarea cvintetului, adică Ladima și Emilia, nu sunt, măcar, pomeniți. Și, totuși, mărturisirea doamnei T. îi privește și pe ei. Dar să recitim scrisoarea:

"Luni de zile n-am știu nimic despre el. Mă întrebam uneori ce s-a făcut - mi se pare că te-am întrebat și pe dumneata despre el - cred că pe jumătate bucuroasă că nu mă mai sâcâie cu stăruințele sale, pe jumătate oarecum neliniștită că s-ar putea să fiu uitată de cineva pentru care ani de zile am fost sensul vieții lui, devenită acum indiferentă ca un astru care s-a rățacit." Mi se părea că asta ar fi pentru mine însămi o dovadă că într-adevăr poate înceta cineva să mă iubească și că deci ar putea veni o zi, când pentru X aș fi o femeie ca oricare alta, pe care o lași pe stradă, să treacă fără s-o oprești, adică fără să socoti întâlnirea cu ea un mic eveniment.

Într-o seară, la Teatrul Național, venisem înadins s-o văd pe Lucile jucând și-mi era ciudă pe dumneata că ai refuzat să vii s-o ascuți, pretextând că te indispun actrițele care debutează în piesele în versuri. Ea, săraca, stăruise să te fee să asisti la spectacol și cred că a considerat ca un eșec al meu faptul că nu te-am putut convinge să vii, dar refuzul dumitale n-a fost fără un soi de epilog. Alături de mine, câteva fotolii mai la dreapta era D, întovărășit de o fată drăguță, dacă vrei, dar amândoi deplasați parcă la fotoliul de orchestră, ca doi eroi din teatru care trebuie să ia din sală parte la acțiune. Nu părea deloc surprins când m-a văzut, și asta m-a enervat puțin, pe urmă am observat că vorbea cu insistență și cu o falsă căldură cu prietena lui. După un timp, ca și cum s-ar fi topit în mine o pojghiță sufletească, m-ara simțit ușor înduioșată și m-am hotărât să fac un foarte ciudat soi de ser-

372

viciu amicului meu. L-am chemat - și a încremenit când a văzut semnul mic pe care i l-am făcut - iar pentru că a trebuit să aștept puțin până să mă poată asculta, căci după privire simțeam că îi vâjâie urechile, l-am certat, cu intenție, tare, ca să audă fata care îl întovărășea, că m-a uitat cu desăvârșire și că nu a venit să mă vadă. Cu coada ochiului am căutat să știu dacă ea ascultă și am văzut-o urmărindu-ne uimită. Aș fi vrut cu stăruință ca această atenție a mea să-i ridice lui acțiunile de cuceritor asupra ei, căci cu sinceritate aș fi fost mulțumită ca o femeie să-l iubească, să-i dea ceea ce nu-i pot da eu, dar asupra iubirii lor, acomodată în lumea posibilităților, să planeze, superioară ca un vis irealizabil, pasiunea lui pentru mine. D. era atât de fericit că toate zbârciturile feței îi dispăruseră, întinse de un val de sânge, gura i se umezise și ochii îi râdeau mai înviorați. În antractul următor am primit însă prin omul de serviciu un bilețel al Lucilei prin care remarca mirată lipsa dumitale, îmi închipuisem eu că ai ei erau ochii care cercetau neliniștiți prin gaura practică în cortină și, declarându-se mulțumită că D. e în sală, mă ruga stăruitor să-i cer lui să scrie câteva rânduri, despre debutul ei, la gazetă, căci se vede că ea îl crede gazetar influent. Mi s-a oprit o clipă sângele sub piele, am avut pentru mine însămi un gest de dezolare. Mi-am spus, vorbind în gând ca un desen pe aceeași culoare, că pentru nimic în lume nu aș putea cere lui D. un serviciu, acum după ce fusesem prietenoasă cu el. Un surâs dăruit e un lucru prea frumos ca să fie măsurat cu vreun echivalent și eu îngheț uneori, chiar când constatarea e ulterioară, la gândul că ar fi bănuie cineva că un zâmbet al meu e interesat, deși e timpul să-ți spun, mi se pare că din diferite motive lumea mă crede altfel. Cu mândria sufocată ca într-o agonie l-am chemat din nou, la sfârșit, pe D. cerându-i, cu glasul dezarticulat, să scrie câteva rânduri. Într-o gazetă fără tiraj a apărut un articol ditirambic, dar Lucilei nu i-am vorbit luni de zile.

Indispoziția acestei întâmplări, insensibilitatea mea față de D., chiar acum, când era întovărășit de o

femeie, a fost apoi, după ce și-au pierdut din acuitate, pentru gândurile care m-au frământat pe drum spre casă, ca o injecție care prepară un corp pentru operație. Era în mine o durere amortită, la constatarea pe care o făceam acum că nici gelozia, că nimic nu poate stimula o dragoste inexistentă, că nici mijlocul acesta recomandat de ațâți autori de maxime și de piese de teatru

373

nu mi-ar putea fi de nici un folos, dacă aș încerca vreodată să-mi câștig prețul în ochii lui X. într-o zi D. s-a achitat însă de serviciul pe care am încercat să i-l fac, însă în mod princiar, deși fără să știe. Înainte de Paște, plecam cu acceleratul la mătușa mea. Știu că ține mult să mă aibă de sărbători, pentru că venirea mea e un adevărat eveniment în orașelul lor. Casa mătuși-mi capătă o deosebită importanță, devine centrul vizitelor pascale și mai toate familiile își dau întâlnire în casa în care mergem noi. Cum mătușa-mea este o nevinovată cochetă a primirilor gospodărești, e fericită când mă duc la ei. Mă așezasem deci confortabil pe locul meu, lângă fereastră, cu pardesiul încheiat și o tocă ușoară de drum trasă aproape de ochi. Examinam curioasă pe tovarășii de compartiment, când a apărut în ușă, chemând că a găsit loc, recenta metresă a lui X. Am încremenit cu buzele întredeschise și inima îmi palpita ca o pasăre ce se zbate să zboare, în mâna cuiwa, și nu izbutește. Crisparea gâtului îmi împiedica respirația. M-am ghemuit mai mult ca să nu fiu recunoscută, și mi-am întors cu totul privirea pe fereastră. El a apărut primăvăritic - l-am simțit fără să-l văd pe când așeza geamantanul în plasă, pe urmă s-au așezat alături și atunci am întors și eu capul. M-a salutat surprins și amabil, dar era o amabilitate evident voită. Am înțeles mai târziu că mergeau să facă Pastele la Sinaia, am înțeles din întrebările ei nerăbdătoare, dar și din geamantanul care dusesese cândva și sărmanele mele cămășuțe la Sighișoara, tot de Paște. Era o durere pe care nu o mai puteam stăpâni, care îmi macină corpul ca un voltaj prea mare, un aparat. La fel mergea acum cu o altă femeie, reedita funcțional ca un conductor un drum care în amintirea mea era un refugiu unic de bucurie trecută, căci socoteam cele trei zile petrecute în vremea dragostei noastre, în orașelul sășesc cu aspect medieval și cu cetate, incomparabile în viața lui și a mea. După o examinare a-mănuțită în care desprinsesem acest episod din tot ceea ce în București fostul meu prieten putea reedita cu alte femei, alesesem din trecut această călătorie, cum ai alege o mobilă care a mai rămas bună printre ruinele lăsate de un incendiu. Am simțit zădărnicia oricărei iluzii, dar abia târziu am putut să surâd pentru mine însămi, și surâsul acesta m-a liniștit cum trebuie să-l liniștească pe oratorul care și-a pierdut penibil șirul, o întorsătură de frază fericită, bună de final. Liniștea mi-a fost însă de scurtă durată, căci peste câteva clipe s-a mai urcat în compățiti-

374

mentul nostru un domn care ți-e prieten și dumatăle și lui X și mie, dar care are un oribil aer de mizantrop, cu ochelarii care îi cad atât de des pe nas în jos, că a ajuns să aibă un adevărat tic al gurii. Ei bine, când l-am văzut, când am înțeles că studiază penibila întâlnire ca o vulgară dramă și că face în gând ipoteze asupra sentimentelor mele, m-am simțit într-adevăr părăsită și mizerabilă. Cu puțin înainte de plecarea trenului a intrat însă în compartiment un comisioner, cărunț, înalt și cu mustața tunsă pe gura cocoloșită, pe care îl cunoșteam de când îmi aducea flori de la D. Avea acum în brațe un vas, un fel de strachină înțesată cu viorele, ca o floarea-soarelui albastră închisă în smalt verde. Pe un carton alb D. îmi scria că socoate că-mi va fi călătoria mai plăcută dacă voi avea dinainte grămada de flori. Un domn de vizavi a și fixat orizontala mescioară a compartimentului, de am pus pe ea vasul cu minunea de fraged albastru care îți împrespăta respirația, ca și privirea, ca și gândurile. Pe urmă darul venea, aparent, din lumea tuturor posibilităților și făcea impresie. Cel puțin știam acum că nu mai sunt compătimită.

T."

Înainte de a intra în analiza propriu-zisă a acestei ultime scrisori a doamnei T., trebuie să mă refer, într-o destul de lungă paranteză, și sub un anumit raport, la toate trei scrisorile ei. Am văzut că Autorul depune oarecare efort pentru a o convinge pe doamna T. să le scrie. Destinația lor rămâne "strict personală", cum Autorul e silit să admită, căci "oroarea ei (a doamnei T.) de exhibiționism, fie și psihologic, fusese mai tare". Nu pot lăsa neremarcată o anumită inconsecvență a romancierului care, în pofida acestui fel de a fi, rezervat, prea decent și chiar cam burghez, al eroinei sale, îi atribuie, într-una din scrisori, mărturisiri atât de directe și de "compromițătoare" încât ne vine greu să le justificăm. O femeie mai puțin sobră ca ea și încă s-ar rușina să înfățișeze detaliile scabroase ale acuplării, la care o împinge mila, cu D. Inconsecvența nu e doar psihologică, dar învederează statutul ambiguu al formei literare întrebuințate de Camil Petrescu. Conform tezei sale, pe care am citat-o, romancierul urmărește să-și convingă cititorii (e strategia lui) că au în față mostre de *litterature-verite*, scrise de ne-

profioniști, deci fără pretenție de "stil", mărginite la consemnarea nudă, dar cât mai amănunțită, a faptelor. Doamna T. este însă de două

375

ori greșit "aleasă" în vederea acestui scop: o dată, din cauza acelei discreții, a aceluia aer snob și monden, în care se reflecta un maximum de convenționalism social, care o fac inaptă de mărturisiri acute (de aici, impresia de neverosimil a unor astfel de mărturisiri, când apar în scrisorile ei); a doua oară, și dintr-un motiv oarecum invers, pentru ca doamna T., femeie cultivată, fină, intelectuală, este, cum ne spune Autorul, *o cititoare de romane*, scriind deci într-un limbaj ce nu poate scăpa presiunii clișeele genului, foarte îngrijit și "literar". Autorul a solicitat niște documente sufletești în stare pură și a obținut trei scrisori de o frapantă calitate literară. Dacă el ne explica deschis lucrurile, procedeul ar fi fost nu numai acceptabil, dar interesant, căci ar fi dovedit că personajele sunt cele care i-au condus până la urmă mâna și autenticitatea ar fi sporit. Aceasta este problema centrală a parantezei mele: ce rol exact i se încredințează Autorului în *Patul lui Procust*? Am atras atenția că el nu e, propriu vorbind, nici protagonist, nici narator. Poate că, spre a spulbera o confuzie posibilă, e mai bine să spunem că este, câte puțin, și una, și alta. Nu e un simplu organizator al scenariului: intră în scenă și spune câteva replici. Aici e o inovație strategică absolută în romanul nostru și, în jumătatea de secol de la apariția *Patului lui Procust*, rareori folosită. Cititorul nu e nici azi mult mai capabil să discearnă. Cauza? Conform tradiției dorice, autorul e deplin creditabil. Cuvântul lui nu suscită îndoieli. Naratorul ionic este, din contra, principial necreditabil. Păstrând în scenă pe Autor, dar schimbându-i radical atribuțiile clasice, Camil Petrescu ne pune în încurcătură. Acestea sunt în număr de două: relatarea și organizarea. Prima era evidentă și necontestată în romanul doric. A doua era discretă, cu excepții, ca *Tristram Shandy* sau *Ciocoii vechi și noi*, dintr-o perioadă în general anterioară realismului impersonal. În *Patul lui Procust*, Autorul nu mai relatează decât puține întâmplări, și încă și pe acestea în subsolul paginilor și într-un epilog: e, deci, un narator periferic. În schimb, rolul organizatoric devine decisiv și, ceea ce e mai important, fățiș. I se adaugă, în sfârșit, un al treilea rol, de protagonist, de asemenea secundar, dar care nu trebuie uitat. Pentru ca această complexă și inedită strategie să fie eficientă, e necesar ca cititorul să înțeleagă exact și atribuțiile Autorului în *Patul lui Procust* și să nu le confunde cu acelea din romanul doric. Voi da un singur exemplu de confuzie pasibilă și gravă. Încă înainte de intrarea în scenă a unor per-

376

sonaje, ele ne sunt prezentate de Autor (în subsoluri), în portrete pe cât de sumare, pe atât de decise: doamna T., Fred Vasilescu, Emilia. Despre Emilia, de exemplu, Autorul ne spune că este "o fostă actriță, o stagiară angajată aproape în fiecare an, căci exaspera pe directori prin tot soiul de intervenții, și tot în fiecare an, sistematic, eliminată, căci într-adevăr n-avea aproape nimic cu arta, și nu îndeplinea măcar nici acel minimum social, care îngăduie menținerea în cadrele acestei instituții, chiar fără un talent". O asemenea caracterizare, pusă în gura autorului, însemna în romanul doric o judecată fără apel: viața personajului lua, sub greutatea ei de lespede, forma definitivă a unui destin. Naratorul omniscient se confunda acolo cu romancierul. Dar, dacă am interpreta-o la fel și în *Patul lui Procust*, ar însemna că tot jocul subtil de perspective, - prin care Emilia e, pe rând, iubita ideală a lui Ladirna, "la petite amie" a lui Fred sau cocota vulgară care se prezintă singură, - ne este interzis, căci pornim cu o prea puternică imagine preconcepută despre ea. Cred că mulți cititori au fost induși în eroare și, mărturisesc, mă număr printre ei. Am fost adesea, recitind romanul, nemulțumit de felul în care Autorul spulberă de la început misterul personajelor sale, prin caracterizări nemijlocite și tranșante, până când am înțeles că trebuie considerat și el, ca și ceilalți naratori-personaje, o voce între altele și nimic mai mult. Tendința de a lega de autor Vocea unică și creditabilă este aceea care ne induce în eroare. Vom fi mai aproape de spiritul romanului dacă vom considera că Autorul este la fel de necreditabil ca și Fred Vasilescu sau doamna T. Mai mult: că nu știe mai multe decât ei. În el nu trebuie să continuăm • a vedea pe romancier, ci un personaj oarecare. Impresia de contrafăcut pe care ne-o lasă moartea lui Fred sau felul în care el își reprimă iubirea pentru doamna T. nu se datorează, nici ele, decât convingerii noastre, educate la școala autorității dorice, că Autorul știe, dar nu spune, anumite lucruri. În intenția lui Camil Petrescu, *el nu spune fiindcă nu știe*. Cu aceste măsuri de precauție, putem reveni la scrisoarea doamnei T.

Doamna T., proprietară a unui mic magazin de mobilă, femeie frumoasă și cu gust pentru artă, întâlnește la teatru pe D., un gazetar obscur, care o iubește de mulți ani și a plictisit-o îndeajuns cu asidui-tățile lui, și care acum apare deodată în compania altei femei. Doamna T. iubește la rândul ei, și

tot fără speranță, pe X., care însă o evită în
377

chip ciudat. Întâmplarea îi aduce față în față în compartimentul de tren, doamna T. singură, ca și la teatru, X însoțit de o altă femeie. Cele două întâlniri relatate în scrisoare au un vădit caracter simetric, în raport, dacă pot spune așa, de planul în care se află doamna T. Față de "trădarea" lui D., tânăra femeie se arată și bucuroasă, și neliniștită. Crezându-se salvată de curtea tenace și obositoare pe care a trebuit să i-o respingă mereu (cu unele compromisuri miloase), doamna T. nu-și poate reprima totuși surpriza neplăcută că omul, pentru care a părut a reprezenta atâția ani însuși sensul vieții, ar fi în stare s-o înlocuiască cu alta. Mișcare de vanitate rănită, deci. Cea de a doua întâlnire o obligă pe doamna T. să se descurce într-o situație foarte diferită, vând însă cu prima elementul comun al vanității rănite; cauza fiind de data aceasta ușurința cu care X, fostul ei iubit, repetă cu altă femeie circumstanțe și gesturi din apusa lor iubire pe care, naivă, ea le crezuse unice. Și chiar dacă aici se adaugă suferința iubirii înșelate, căci X nu-i este străin nici acum doamnei T., vanitatea contează foarte mult, dovadă că buchetul de flori adus de comisioner restabilește provizoriu calmul sufletesc al eroinei: "cel puțin știam acum că nu mai sunt compătimită".

Cel mai interesant lucru mi se pare felul în care doamna T. conduce un anumit joc: conștientă de rolul vanității în dragoste (despre care vom mai avea prilejul să vorbim), ea se analizează nu doar spre a se cunoaște pe sine mai bine, dar și pentru a-i cunoaște într-o oarecare măsură pe ceilalți. În acest scop simetria la care m-am referit îi oferă prilejul indispensabil. Iată: doamna T. nu-l iubește pe D. și, dacă are o tresărire de neliniște când îl surprinde cu altă femeie, cauza o pune, chiar ea, pe seama vanității ("neliniștită că s-ar putea să fiu uitată de cineva pentru care ani de zile am fost sensul vieții lui, devenită acum indiferentă ca un astru care s-a răcit"). Descoperirea care o tulbură cu adevărat nu este însă aceasta ci alta, de care eroina e numai parțial conștientă. Voi transcrie a doua oară un scurt pasaj spre a o face evidentă, căci e de mare importanță: "Era în mine o durere amorțită, la constatarea pe care o făceam acum că nici gelozia, că nimic nu poate stimula o dragoste inexistentă, că nici mijlocul acesta recomandat de atâți autori de maxime și de piese de teatru nu mi-ar putea fi de nici un folos, dacă aș încerca vreodată să-mi câștig prețul în ochii lui X". Așadar, X, mereu X! Doamna T. raționează simplu și corect: dacă mișca-

378

rea de orgoliu sau de gelozie iscată în sufletul ei de "trădarea" lui D. nu e capabilă să o determine a-l iubi înseamnă că nici ea, la rândul ei, nu are vreo șansă de a-l recuceri pe X, provocându-l eventual în același fel. Concluzia eroinei este de două ori importantă pentru demonstrația mea: o dată, pentru ceea ce ne spune despre tehnica analizei psihologice și despre obiectul ei în romanul camilpetrescian; altă dată pentru ceea ce ne dezvăluie cu privire la concepția despre iubire a scriitorului român. Aceste consecințe trebuie cercetate pe rând.

Ca și în *Ultima noapte*, perspectiva și vocea sunt atribuite în *Patul lui Procust* unor personaje determinate. Nu avem acces decât la conștiința acestor personaje-naratori, între ele trebuind așezat, cum am remarcat deja, însuși Autorul, lipsit de vechile privilegii, făcând un fel de figurație în propriul roman. Față de Hortensia Papadat-Bengescu, autorul *Patului lui Procust* e mult mai radical în reformarea ionică a romanului. Dacă la cea dintâi, analiza omniscientă revenea (mai ales în *Drumul ascuns*) și reducea din multiplicitatea vie a perspectivelor interne, la Camil Petrescu analiza e adaptată legilor acestei interio-rități, foarte rar încălcate. Pentru prima oară în romanul românesc putem urmări funcționarea analizei psihologice în varianta riguros ionică, în care, deci, cititorului nu i se oferă nici o garanție exterioară de adevăr al faptelor, ci numai confruntarea, contradictorie, a punctelor de vedere subiective. Am arătat deja că tot ceea ce cititorul știe despre Ela în *Ultima noapte* îi este furnizat de Ștefan, narator prin excelență necreditabil (ca, în justiție, acel martor care ar fi însuși soțul gelos). Înmulțind în *Patul lui Procust* perspectivele și vocile (noi cunoaștem de pildă avatarurile iubirii dintre Fred Vasilescu și doamna T. atât din punctul de vedere al bărbatului, cât și din cel al femeii, situație esențial nouă față de aceea din romanul anterior), Camil Petrescu pare a voi să ne ofere garanția de adevăr ce lipsea în *Ultima noapte*: însă, până la urmă, o astfel de garanție se dovedește iluzorie. Nu suntem mult mai avansați în dezlegarea "enigmei" dragostei dintre Fred Vasilescu și doamna T. nici după ce îi ascultăm pe amândoi. Două subiectivități nu fac o obiectivitate. Putem spori oricât numărul lor. Aceasta pare a fi legea în romanul lui Camil Petrescu. Am greși însă dacă n-am atrage atenția că, într-o măsură, ignoranța noastră se datorează caracterului lacunar al confesiunii lui Fred Vasilescu; în chip evident, el ascunde motivul real al despărțirii de doamna T. (și pe care ea nu-l

cunoaște). Să fie Fred Vasilescu un individ atât de secretos? Dar dacă acest motiv nu-i este pe deplin limpede nici lui însuși? E de mirare că nu s-a luat în considerare această ultimă posibilitate. Dar ea putea intra în vederile romancierului și este perfect justificată de legea pe care am formulat-o mai sus. Când voi examina concepția camilpetresciană a iubirii, voi încerca să elucidez inhibiția erotică a lui Fred. Deocamdată nu pot decât să relev o particularitate a jurnalului său: care este, vădit, al unui om inteligent, citit, însă mai doritor să-și trăiască viața decât să se observe. Foarte puține pagini ale jurnalului său sunt autoscopice. Mai numeroase sunt paginile introspective în scrisorile doamnei T., femeie și, pe deasupra, fire interiorizată, secretă, sensibilă. Pe lângă scrisorile fostei sale prietene, caietele puse de mondenul aviator în mâinile Autorului sunt mai sărace în coniecturi psihologice, deși incomparabil mai bogate în fapte. Să notăm și că, în vreme ce doamna T. povestește exclusiv iubirea ei nefericită pentru Fred (numindu-l X, cu o discreție care-și are rațiunea ei), acesta, în ce-l privește, consacră cea mai mare parte a însemnărilor sale dragostei lui Ladima pentru Emilia. Mobilul însuși al relațiilor lor diferă: doamna T. pare Autorului o femeie care are ceva de spus, al cărui "complex de experiență și frumusețe" nu trebuie să se piardă: Fred, din contra, e solicitat să scrie după întâlnirea de pe stradă cu Emilia, și nu nevoia pură de a se • confesa îl va determina s-o facă, ci aceea de a-și explica lui însuși (prin efortul de a explica Autorului) o relație - între Ladima și Emilia - care, prin absurdul ei, nu-l lasă să doarmă ("Sunt ca și bolnav din asta, de o lună de zile. Un adevărat subiect de roman..."). Psihologic, scrisorile lui Fred sunt orientate spre în afară, ale doamnei T. spre înăuntru.

Vom căuta modelul analizei (sau al introspecției) psihologice în acestea din urmă. Să ne întoarcem în sala teatrului și să ne reamintim cum obține doamna T. convingerea că iubirea lui Fred pentru ea nu poate fi în nici un fel stimulată: luând ca reper sentimentele ei pentru D. concluzia ar fi că, la fel cu eroina lui Camil Petrescu, noi nu putem cunoaște cu adevărat sufletul celuilalt: ne putem observa pe noi înșine și putem, cel mult, să presupunem că experiența noastră e valabilă pentru toată lumea. Aici e o convingere mai adâncă a romancierului. care hotărăște felul analizei psihologice în romanele sale: naratorul n-a pierdut doar omnisciența dorică, dar în fond capacitatea de a cunoaște

380

ajixitate. Tot ce-i rămân fst s.-o imagineze. Și cum altfel ar putea-o face decât plecând de la sine și generalizând? Sufletul altora ne devine cunoscut prin prisma propriului suflet: orice analiză este o autoanaliză, orice observație psihologică se sprijină pe introspecție. Dar, procedând așa, nu ajungem la certitudini, ci la ipoteze. Sufletul altuia ține de domeniul posibilului iar introspecția dobândește caracter aproape experimental, în măsura în care sufletul celui ce se observă rămâne criteriul unic de verificare. În aceste condiții, multiplicarea perspectivelor în *Patul lui Procust* se explică lesne. Față de *Ultima noapte*, s-a petrecut și o altă evoluție semnificativă: introspecția nu mai este exclusiv un mijloc de autocunoaștere, ci și unul de cunoaștere a celuilalt. Ceea ce era sugerat timid în întâiul roman, apare cu limpezime în al doilea, și anume un sens obiectiv al subiectivității. Autenticitatea fiind posibilă doar prin revelarea unui *eu*, ea nu trebuie tqtuși redusă la jurnalul intim, adică la expresia *eului propriu*: prin extrapolarea rezultatelor ei, devine o metodă de a cunoaște (relativ) *orice eu*. Va trebui să admitem, în acest caz, că *eul* are o substanțialitate, că el nu constă doar în concretul fugitiv și irepetabil al unor trăiri, în fluxul liber al conștiinței, în revelațiile de neîmpărțit a subiectivității. Dacă raționamentul meu este just, va trebui să admitem, mai ales, ca o consecință extrem de importantă, faptul că introspecția se îndreaptă în romanul lui Camil Petrescu către acele straturi ale conștiinței care, prin elementele comune ce le conțin, sunt mai lesne descifrabile. Unicitatea insondabilă de la bază e valabilă numai pentru mine și lipsită de ferestre spre alții; cu unul sau două caturi mai sus, în turnul conștiinței, încep să pătrundă raze de lumină din exterior și, prin ferestre din ce în ce mai largi, ființa mea trimite și primește mesaje.

în *Arta prozatorilor români*, T. Vianu a remarcat deja că "spre deosebire de L. Rebreanu, de d-na Bengescu, de Gib Mihăescu, ceea ce izbutește mai bine autorul *Ultimei nopți* nu este atât afundarea în regiunile obscure ale conștiinței, cât exactitatea aproape științifică în despicierea complexelor sufletești tipice". Camil Petrescu ar proceda întocmai ca moralistii clasici. După metoda analitică foarte

caracteristică a romancierului, iată, deci, și obiectul ei: putem preciza acum că el nu e compus din trăiri abisale (T. Vianu are dreptate), ci din *comportamente*, care sunt, prin natura lor, sociale. Toți eroii-naratori ai lui Camil Petrescu, de altfel, situează comportamentul în centrul

381

preocupărilor lor. Ei se observă cu grijă, ca și cum s-ar privi cu ochii altora: ca să vadă ce impresie fac. Scrisoarea doamnei T. pe care am reprodus-o ne arată cu claritate că, socialmente vorbind, comportarea poate fi un criteriu de judecată. Cu ajutorul lui, doamna T. împarte, intuitiv, oamenii în două mari clase: cei care se comportă firesc în lume și crispații. Primul lucru care îi sare în ochi în atitudinea lui D. și a prietenei sale este că par "deplasați" în fotoliile lor din sala teatrului. În schimb X, intrând în compartiment, este de un firesc absolut, încât până și surpriza de a o, întâlni acolo e repede învinsă, iar falsa căldură din vocea lui nu e perceptibilă decât pentru urechile prea finei doamne T. Emoția e un factor de crispăre chiar și la cei care au *J'usage du monde*: totul e s-o ascundă. Doamna T. simte că i se crispează gâtul sau că îi îngheață sângele sub piele, când îl vede pe X. D. e literalmente încremenit în fața femeii pe care o adoră. Dar dacă X sau doamna T. reușesc să-și disimuleze stânjeneala, D. o mărturisește, prin toată ființa lui, catastrofic. Comportamentul, aparența trec înaintea simțirii adevărate și au menirea s-o protejeze de priviri străine. În scena din tren, doamna T. trebuie să joace comedia nepăsării în fața cunoștinței comune și se simte ușurată de sosirea comisionerului care o ajută să lase impresia că X nu mai e bărbatul cel mai important din viața ei. Exemplele pot fi mai multe. Ștefan Gheorghidiu, în celălalt roman, trăiește clipe penibile când, în *le meilleur monde* unde l-a propulsat moștenirea, compararea ținutei lui cu a altora îl dezavantajează. Fred Vasilescu e un snob perfect. De la începutul romanului, îl surprindem preocupat (nu exclusiv, dar într-o măsură însemnată) de tot soiul de mărunțișuri de comportare. Nimic profund: cutare lucru "se face", cu- tare "nu se face". La restaurant, cu cei doi prieteni scriitori, reflecțiile lui mute se rotesc în jurul serviciului și gesturilor chelnerilor. Când, apoi, se duce la Emilia, și femeile sar să-l întâmpine iar un tânăr aflat acolo dispăre cât ai clipi la ivirea musafirului, Fred își spune în gând: "Toată mișcarea asta produsă de venirea mea... mi-a descoperit... că există straturi de viață morală mult mai jos decât mine". Între păturile sociale, diferența e, deci, tot una de comportament. Evoluția părerii lui Fred despre Ladima se realizează în sensul descoperirii sub aparența unui om stângaci și crispat (judecat, inițial, în consecință) a unui suflet remarcabil. Dar a trebuit trecută bariera comportamentului social.

382

Să închei exemplele. Acesta fiind stratul predilect, în care se fixează analiza, nu e de mirare că în romanele lui Camil Petrescu obținem mai multe informații despre comportarea în lume a eroilor decât despre orice altă zonă a sufletului lor. Desigur, dragostea, gelozia, disprețul nu lipsesc: dar ele ne sunt relevate prin comportamente specifice, ca și cum dincolo de această coajă socială n-ar fi nimic. Voi apela din nou la scrisoarea doamnei T. Deși relația esențială dintre cei trei protagoniști implică toate acele sentimente pe care le-am amintit, naratoarea nu e decât în plan secund preocupată de ele: problema ei adevărată constă în a le masca printr-o corhportare abilă. Ea este, parțial, conștientă că face un fel de joc de societate. îl cheamă pe D., cu "un semn mic" (gesturile mici sunt dictate, s-ar zice, de codul eleganței după care se conduce), voind, mai în glumă, mai în serios, să-i crească acțiunile în ochii însoțitoarei lui. Și, în timp ce-i vorbește, cu o cordialitate falsă, trage cu ochiul la aceasta din urmă ca să-i surprindă reacția. Fata, nici nu se putea altfel, rămăsese cu gura căscată. (Dar să nu uităm că doamna T. povestește scena.) Rugată de Lucile să-i ceară lui D. un articol despre ea, n-o îngrozește gândul că-l silește, poate, pe adoratorul ei să scrie ceva ce nu crede, ci gândul că el ar putea interpreta greșit, ca izvorâtă dintr-un interes de moment, cordialitatea ei (cum am văzut, falsă). Nu vrea să-i fie interpretat greșit gestul: atât și nimic mai mult. Minuția analitică e pusă în slujba decorticării unei reacțiuni pur sociale. Iar gelozia care o cuprinde la vederea lui X în tren este repede deviată, la apariția prietenului comun, către jena de a se ști compătimită.

Cu o imagine asemănătoare a sufletului - reflectat de o oglindă socială ori mondenă și aproape deloc revelat în structurile lui de mare adâncime - ne vom reîntâlni de exemplu în romanele lui Anton Holban, și vom înțelege mai bine atunci că, cel puțin pe o latură a lui, psihologismul romanului nostru interbelic are mult mai multe tangențe cu "analiza" de tip franțuzesc (educată la școala clasicilor, a lui Proust și Gide) decât cu investigarea abisurilor ființei umane din romanul rusesc mai vechi sau cu senzualismul metafizic din acela, mai nou, al unui D. H. Lawrence; și încă, e mai legată de luciditatea moraliștilor sau de "răutatea", în fond foarte rațională, a lui Stendhal, decât de unele tentative, ca a lui Faulkner sau a Virginiei Woolf, în aceeași epocă, sau ca a Nathaliej Sarraute, mai târziu, de a sugera

intensă a conștiinței și haloul misterios de impresii în care se învelește ca larva viermelui de mătase în coconul ei. Această împrejurare e cu atât mai demnă de atenție în cazul lui Camil Petrescu, cu cât el, spre deosebire de Holban, a pornit de la un punct de vedere net anticar-tezian (și principial antifrancez) în materie de psihologie, și nu a părut deloc sensibil (teoretic sensibil) la ceea ce era, în Proust însuși, moștenire a clasicei discipline de observare a sufletului, sau competență proprie, tot așa de franceză și de clasică, în materie de comportament social, mondenitate, snobism, joc de aparențe. Cum vom avea ocazia să constatăm în finalul acestui capitol, atitudinea în general foarte critică a lui Camil Petrescu față de valorile burgheze s-a clădit pe un spirit eminent burghez, adică logic și fără dezordine profunde, igienic, citadin, cu o interioritate evidentă, deși superficială; și că, nu întâmplător, autorul *Tezelor și antitezelor* a fost cel mai aprig susținător la noi al romanului orășenesc, cu eroi suficient de complecși spre a se preta analizei. Camil Petrescu considera complexitatea conștiinței ca o formă de intelectualitate și excludea de la ea pe eroul tradițional al prozei noastre. Dar o dată cu "țăranul", cu omul "simplu", al cărui suflet ar fi "ca neantul, fără probleme", dispăre din romanul camilpetrescian și acel erou suferind de angoase inexplicabile, ca de un rău al secolului, locuind și vorbind dintr-o subterană a sufletului. Subsolvările *Patului lui Procust* nu sunt subterana dostoevskiană: ele sunt confortabile, luminoase și climatizate. Seamănă cu magazinul de mobilă modernă al doamnei T., al acelei femei frumoase și cu atât de perfectă stăpânire a artei de a apărea în lume, care, amintindu-și de trecute întâmplări din iubirea ei cu X, reușește să-și învingă suferința, gelozia, neliniștea, și să se observe cu cea mai literară și proustiană obiectivitate: "După o examinare amănunțită în care desprinsesem acest episod din tot ceea ce în București fostul meu prieten putea reedita cu alte femei, alesesem din trecut această călătorie, cum ai alege o mobilă care a rămas bună printre ruinele lăsate de un incendiu."

Ogajnai falsă idee cu privire la firea personajelor camilpetresciene (bazată, poate TpTo'confuzie cu firea autorului lor și, în orice caz, mai valabilă pentru eroii pieselor decât pentru aceia ai romanelor) este și cea mai răspândită: și anume înțelegerea nervozității și freneziei lor ca o dovadă de sinceritate a trăirilor. Autentici, doamna T., Fred, Gheor-ghidiu sunt cu adevărat, dar nu și sinceri, în sensul vulgar, adică gata

să se livreze celorlalți trup și suflet și mai ales suflet. Dimpotrivă: do- rința lor cea mai vie este nu de a fi, ci de a părea. Nu întâmplător sunt, toți, atât de atenți la comportarea lor în lume. Nervozitatea le vine din greutatea de a-și reține sentimentele, de a "face față". Fred aleargă ca un nebun cu automobilul, noaptea, la Movilă, ca să "uite" pe doamna T., ca să-și anestezieze gelozia: vrea în fond să evite scandalul public al dezvăluirii sentimentelor. Acești eroi nu sunt sinceri și fiindcă au un simț al onoarei foarte dezvoltat. Dar onoarea e singurul domeniu care nu poate exista fără cod. Simț al onoarei înseamnă cod al onoarei: Duelgii incurabili (ca și eroii stendhalieni din *Lucien Leuweri*), eroii camilpetrescieni cred mai curând în salvarea aparențelor decât în adevăr. Aceste laturi ale sufletului camilpetrescian mă fac să cred că nu dragostea, și cu atât mai puțin amorul-pasiune, cum s-a pretins, reprezintă atitudinea esențială în viziunea despre iubire a scriitorului, ci încercarea de a struni sentimentul în chingile bunei cuviințe și ale onorabilității sociale.

Desigur, cu aceasta n-am spus totul. Problema amorului-pasiune în opera lui Camil Petrescu a opus, în două articole deopotrivă de admirabile, de acum un deceniu, pe Alexandru George lui Alexandru Paleologu. Problema ca atare a formulat-o, întâiul, Alexandru Paleologu în *Tema duelului la Camil Petrescu* (din volumul *Spiritul și litera*, unde sunt și alte contribuții valoroase la cunoașterea scriitorului). El a afirmat, pornind de la clasificarea cunoscută a lui Stendhal, că romanele și piesele lui Camil Petrescu ilustrează fără echivoc *l'amour-passion*, provenită din tradiția cavalerescă și "courtoise", și, implicând verificarea de foc a unor probe de iscusință, ascultă de un întreg ceremonial de perfecționare spirituală. Luând pe Tristan drept prototip (după o idee a lui Denis de Rougemont), eseistul român fixează notele principale ale acestui fel de iubire în: pasiune (care, etimologic, înseamnă suferință), "monoideism voluntar la început, patologic la urma" (cuvintele lui Ștefan Gheorghidiu), depășirea unor obstacole, "care îl obligă pe amant la toată seria de *prouesses*". Aceste note i se pare a le regăsi în operele lui Camil Petrescu: "La o analiză mai atentă, toate pasiunile din operele enumerate sunt pasiuni cavalerești și toate sunt mortale". Și, legând acest aspect de restul convingerilor scriitorului, Alexandru Paleologu conchide: "Amorul-pasiune este, așa cum subliniază și

Denis de Rougemont, un mijloc privilegiat de cu-
385

noaștere, însoțind pasiunea cu inteligența. Cavalerismul însemna așadar *noocrație și revoltă*. Camil Petrescu se situa prin poziția lui teoretică și practică pe un plan de unde decurgeau în mod necesar toate acele coincidențe pe care le-am trecut în revistă." Acestor păreri le-a răspuns Alexandru George în *Etos și luciditate* (din *Semne și repere*), în câteva pagini dense și la obiect. Nu voi intra aici în amănuntele, altfel foarte interesante ale disputei, reținând doar unele precizări. Lui Alexandru George i se pare că amorul-pasiune care străbate opera lui Camil Petrescu nu coincide total cu acela medieval, caracterul patologic având înțelesuri diferite, și formula cavaleriească fiind inaplicabilă la multe din personajele camilpetresciene. În plus, formula cu atare, propusă de Denis de Rougemont și preluată de Alexandru Paleologu, e discutabilă, crede Alexandru George, căci nu Tristan e prototipul amantului medieval, ci Lancelot, îndrăgostit statornic, din adolescență până la moarte, de Ginevra, soția regelui Arthur. În sfârșit, însoțirea pasiunii cu inteligența, în amorul-pasiune, ar ridica, în cazul operei lui Camil Petrescu, dificultăți nebânuite de Alexandru Paleologu, deoarece eroii se comportă destul de contradictoriu, de la Gelu Ruscanu la Danton, evoluând câteodată până la schimbarea radicală a datelor problemei. Alexandru George conchide, pe drept cuvânt, că scriitorul nostru cel mai hotărât în a combate prejudecata separării intelectului și pasiunii a așezat totuși în centrul operelor sale de maturitate nu alianța fericită a celor două laturi ale spiritului, ci oarba pasiune scăpată "de sub controlul gândirii lucide". Vorbind de Alta, eroina *Actului venețian*, și de Danton, eseistul afirmă că, cel puțin în ce-i privește, "Camil Petrescu și-a trădat teoria sa cea mai scumpă".

Am înfățișat aceste puncte de vedere, aflate în dezacord mai ales în chestiuni de detaliu, spre a-l putea face în continuare mai limpede pe al nostru, fundamental deosebit de amândouă. Atât Alexandru Paleologu, cât și Alexandru George păstrează iubirii camilpetresciene calitatea de a fi pasională: fie considerând-o "logodnă mortală" și înclinație narcisistă, ca în tot erosul cavaleresc (Andrei Pietraru, din *Suflete tari*, spune cel dintâi, "nu o iubește pe Ioana, își iubește propria pasiune", iar tentativa lui sinucigașă nu e un șantaj penibil, ci înfăptuirea unei obsesii existente din prima clipă), fie considerând-o pasiune "neregulată", în contradicție cu propriul principiu teoretic al

386

scriitorului, și adesea detestabilă, paroxistică, păcătoasă. Eu voi pune sub semnul întrebării tocmai caracterul pasional: să fie cu adevărat vorba lui Camil Petrescu de "amour-passion"?

Voi porni de la discutarea ultimului exemplu produs de Alexandru George și anume patima Altei, din *Act venețian*, care ar "rupe zăgazurile rațiunii" și, mai mult, ar ieși "din sfera conștiinței morale", cum afirmă criticul. Exemplul (printre puținele, după spusele lui Alexandru George însuși, capabile să sprijine ideea) nu e convingător, fiindcă există în neprevizibila trădare a femeii o "rațiune" care explică destul de bine ceea ce pare doar pasiune nebunească: și anume vanitatea. Să reamintim unele lucruri. În lipsa lui Pietro Gralla din oraș, Alta cheamă la ea pe Cellino: însă nu doar dintr-o patimă împotriva căreia nu poate face nimic, cum declară și, poate, cum crede ea însăși, ci și din dorința (obscură întâi, ieșind abia pe urmă la iveală) de a-și oferi o revanșă asupra necredinciosului iubit de odinioară. Asiduitățile lui Cellino, grabei lui de a o poseda, Alta le răspunde printr-o rezistență exasperantă. Nu e, desigur, ea însăși de la început conștientă că tergiversarea aceasta constituie o manevră de umilire a partenerului. Dar când își dă seama cuvintele de adorație rostite până atunci cad ca o coajă uscată și, în miezul discursului ei amoros, vedem cum se lăfăie resentimentul. Singurul lucru de care Alta nu e vinovată e tocmai acela de care o bănuiește Cellino: că știe de întoarcerea lui Gralla. Nu știe, e luată ea însăși prin surprindere, și se apără îndârjit de acuza că i-a întins cavalerului o cursă. Mai bine zis, *această* cursă: căci i-a întins totuși una. De care e vinovată, fără să putem spune că în deplinul sens al cuvântului: căci nu descoperă ea însăși decât târziu motivul adevărat care o împinsese să-l aducă pe Cellino la ea. Greșit interpretat de obicei e și finalul celui de al doilea act: nu din dragostea pentru Cellino își înjunghie Alta bărbatul, ci pentru că vrea să-l convingă pe cavaler că a bănuț-o pe nedrept. Mobilul tentativei criminale este, din nou, vanitatea. Ca și în cazul lui Andrei Pietraru: tema *Sufletelor tari* e aceea a vanităților nesatisfăcute. Și nu recunoaștem oare în dorința fierbinte a Altei de a nu fi judecată eronat, dorința, asemănătoare, a doamnei T., când, la teatru, ezită să ceară o favoare lui D. după ce s-a purtat frumos cu el?

Observăm în toate aceste interpretări o iluzie simptomatică a criticii. Ca s-o denunțăm, trebuie să spunem că nu *l'amour-passion* e

caracteristică eroticii camilpetresciene ci, tot în termenii lui Stendhal din celebrul studiu, *Vamour-vanite*. Într-o magistrală analiză a romanelor acestuia din urmă, Rene Girard i-a aplicat autorului *Mănăstirii din Paima* teza pe care el a numit-o a "dorinței triumphiulare" (*Minciună romantică și adevăr românesc*). În marile opere ale maturității, spune eseistul francez, dorința personajelor lui Stendhal nu e niciodată spontană, ci mediată (și stimulată) de un factor terț, cum ar fi invidia, gelozia, rivalitatea, pe care Max Scheler le trece printre sursele cele mai abundente ale resentimentului: "Orice analiză «psihologică» este analiza vanității, adică a descoperirii dorinței triumphiulare. La cei mai buni eroi stendhalieni, pasiunea adevărată urmează, abia, acestei nebunii". Aceste observații sunt în mare măsură valabile și pentru piesele și romanele lui Camil Petrescu. Putem descoperi cu ușurință în ele triumphiul dorinței. La majoritatea eroinelor scriitorului (spre a începe cu ele), mobilul dorinței erotice îl constituie succesul social al bărbatului. Din numeroasele exemple posibile, iată câteva. În *Mioara*, eroina iubește vădit succesul lui Radu Vălimăreanu, căruia expoziția de pictură îi promitea o carieră extraordinară, și e dezamăgită că tânărul pictor nu e capabil să-și țină "promisiunea". Atunci, ea se îndreaptă spre Drumea, bărbatul "bine", bogat, "spiritual", în jurul căruia roiesc femeile. Finalul, cu întoarcerea lui Radu, e complet fals, adică lipsit tocmai de un motiv plauzibil. Și nu iubește Alta în Gralla - faimosul comandant al flotei venețiene, cu un trecut glorios, - același succes? Și oare nu faptul de a nu reprezenta nimic îl exclude atât timp pe Andrei Pietraru de la atenția Ioanei Boiu? Ela iubește în Ștefan Gheor-ghidiu pe studentul strălucit, aflat în centrul interesului general; dovadă că îl abandonează afectiv când, în mediul monden în care pătrund, el intră, ca și Radu Vălimăreanu, în anonim. Bani lui n-o pot reține. Eroinele scriitorului sunt prea puțin interesate materialicește. Pretind, în orice caz, bărbatului să aibă succes în lume; și majoritatea bărbaților le dezamăgesc în această privință. Aici se ivește o incompatibilitate: femeia părând stimulată în iubire exclusiv de succesul exterior, bărbatul pare a asculta, el, de dorința cea mai egoist-spontană: *o vrea pe iubită numai pentru el*. Formula aceasta o rostesc, măcar o dată, toți eroii scriitorului. Ceea ce nu putem aplica eroinelor, să fie totuși valabil în cazul eroilor camilpetrescieni? Dorința bărbatului însă ni se revelă, la o cercetare mai atentă, la fel de puțin spontană ca și a

388

femeii. Mai mult: nu e cu totul sigur că ea ascultă, măcar, de un imbold diferit, altul decât vanitatea. Pentru majoritatea eroilor lui Camil Petrescu, femeia pe care o iubesc trebuie să fie frumoasă. Frumusețea femeii este forma ei specifică de succes social. Cu atât mai evident, cu cât întreține numeroase rivalități potențiale. Bărbatul e silit să-și smulgă partenera din mâinile altora. Duelul, frecvent și în piese și în romane, înainte de a putea să fie considerat o reminiscență a amorului-pasiune cavaleresc, trebuie considerat un mijloc și un simbol al luptei de cucerire a femeii; și nu definește pur și simplu înfrângerea aceluiași obstacol, de care vorbea Alexandru Paleologu, fără de care amorul-pasiune n-ar avea sens, ci și o concurență între vanități. Căci nu izbutește neapărat acela a cărui pasiune se dovedește inegalabilă, ci, adesea, cel a cărui pasiune se dovedește mai puternică. Și de vreme ce numim *resentiment* reacția femeii deșănțate de bărbatul care n-a fost, prin succes social, la înălțimea dorinței ei, așa cum numim *rivalitate* tonicul cel mai sigur al iubirii masculine, în ce altă categorie să fie mai potrivit a introduce erotica scriitorului român decât în aceea a amorului-vanitate? Același Rene Girard spune sugestiv: "Puțină apă e de-ajuns pentru a pune în mișcare o pompă; puțină dorință e suficientă pentru a stârni dorințele unei ființe vanituoase". Să ne întoarcem la ciudata reflecție a doamnei T., din a treia ei scrisoare, asupra neputinței de a provoca o dragoste inexistentă cu ajutorul geloziei ("mijloc recomandat de ațâți autori de maxime și de piese de teatru"). Reflecția pare a contrazice teza susținută mai sus. E absolut sigur că prezența lui D. în sala teatrului împreună cu o altă femeie n-o determină pe doamna T. să nutrească față de nefericitul supirant alt sentiment decât acela de filo-. sofică îngrijorare că s-ar putea ca el să fi încetat a o iubi. Vanitatea scoate capul, ca șarpele, dar nu are puterea să provoace iubirea. Totuși doamna T. ar greși încercând, cum am văzut, să-și ia sentimentele ei drept etalon sub toate aspectele. Pentru că, de exemplu, vanitatea se dovedește incomparabil mai eficientă tocmai în cazul lui Fred Vasi-lescu (și care o preocupă pe ea). Scena de la Movilă, când aviatorul îi, adresează cuvinte grosolane, numai fiindcă nu suportă s-o vadă în mijlocul unei societăți de bărbați curtenitori, arată foarte clar că vanitatea, în cazul lui, toarnă gaz peste focul iubirii. Și între Ela și Ștefan există destule momente în care vanitatea reaprinde pasiunea. Cei doi

389

soți își întrețin cu o anumită grijă geloziiile și rivalitățile: ca și cum ar intuit ca atât timp cât mai subzistă

în vatra lor un tăciune de iubire, suflatul în foc rămâne util.

Să notăm și un alt aspect. Dorința triumghiulară, cum o numește metaforic Rene Girard, implică în cele mai multe cazuri în opera lui Camil Petrescu niște triumghiuri reale: o legătură, cu alte cuvinte, între trei persoane. Voi aminti doar pe cele mai celebre: Gralla o iubește pe Alta care îl iubește pe Cellino; Radu Vălimăreanu o iubește pe Mioara care îl iubește pe Drumea; Ștefan Gheorghidiu o iubește pe Ela care îl iubește pe Georgiade; D. o iubește pe doamna T. care îl iubește pe Fred Vasilescu. Aceste legături nu sunt, desigur, atât de simple cum le-am înfățișat eu aici, din rațiuni de demonstrație: întâi, verbul "a iubi" are cele mai diverse înțelesuri pe diferitele laturi ale triumghiurilor; în al doilea rând, relația implică, uneori, reciprocitate fie doar într-un singur moment al acțiunii, de obicei la început (și Mioara îl iubește pe Radu în actul întâi, ca și Ela pe Gheorghidiu îndată după cunoștința lor), fie tot timpul (nu doar doamna T. continuă a-l iubi fără speranță pe Fred, ci și invers). Dacă ne vom concentra acum atenția asupra vârfurilor acestor triumghiuri, adică asupra termenilor intrați în relație, vom putea remarca unele particularități interesante. De regulă, întâiul termen este orientat constant într-o singură direcție: Gralla, Radu Vălimăreanu, Ștefan, D. sunt monomani și chiar obsedați erotic. Apoi, ei iubesc, dar nu sunt (sau nu *mai* sunt) iubiți. Al doilea termen e dublu orientat: iubește și este iubit: Alta, Mioara, Ela, doamna T. Dar trebuie să adăugăm că acest fapt nu exclude monomania (doamna T. este de pildă o perfectă monomană), ci vrea să spună altceva: niciodată aceste personaje nu sunt iubite de cei pe care-i iubesc. Le putem numi personaje "sfășiate" (și, când au conștiința sfășierii, tragice). Al treilea vârf e ocupat de personaje mai curând capabile să se facă iubite decât să iubească: Cellino, Drumea, Georgiade, Fred Vasilescu. Ele sunt "disponibile" și se opun celor din primul grup, căci nu cunosc, spre deosebire de acelea, fixația, obsesia erotică. O precizare comportă relația dintre Ladima și Emilia care e un triumghi defectiv, dacă pot spune așa: un termen, Ladima, fiind similar cu primul din exemplele anterioare (monomanie, fixație etc), iar celălalt, comparabil cu termenul ultim din relațiile deja descrise (disponibilitate, incapacitate de a iubi), termenul mediu lipsește. 390

Aceste triumghiuri reale pot fi încă stoarse de semnificație. Întâiul și al treilea termen sunt preponderent masculine. Așadar, bărbații din opera lui Camil Petrescu aparțin în majoritate de două clase opuse: monomani și disponibili. Termenul median e mai ales feminin: femeia se află deci într-un frecvent *embarras de choix*, spre deosebire de bărbați ce se decid imediat asupra obiectivului erotic, deși unii o fac o singură dată și pentru toată viața, iar alții găsesc plăcere în repetarea deciziei. Dacă ar fi să identificăm, din rațiuni de demonstrație, în această schemă pe eroul capabil de amor-pasiune în sens medieval, singurul loc care i-ar conveni ar fi primul vârf al triumghiurilor, căci, fie Tristan, fie Lancelot, eroul erotic al epocii cavaleresti e monoman și orientat o dată pentru totdeauna în direcția adoratei sale. Dar Gralla sau Ștefan Gheorghidiu, și mai cu seamă D. sau Radu Vălimăreanu (la care putem adăuga pe Andrei Pietraru, Ladima și pe alții) îndeplinesc oare condițiile necesare ca să poată fi distribuiți în acest rol? Vom mai rămâne puțin în compania lor ca să-i cunoaștem mai bine.

O atitudine fundamentală le pune în mișcare aproape tuturor imaginația erotică: misoginismul. Când e fățiș, misoginismul ia forma unui complex de superioritate masculină. Îl observăm de exemplu la Gralla și la Gheorghidiu. (Dar să recunoaștem că Ladima și D. suferă de un complex contrar.) Dar alteori e ascuns. În ce se revelează el? Mai întâi, în pretenția acestor eroi că dețin adevărul despre iubire și în graba cu care îl împărtășesc femeii. Și, în al doilea rând, în senzualitatea lor destul de nerușinată ca să lase impresia că femeia, în deosebire de bărbat, e mai mult un corp decât un suflet. E foarte posibil ca incapacitatea romancierului de a se detașa egal de toate personajele sale să fie de vină, pentru întâia pretenție. Există un tip de erou masculin în piese și în romane, privilegiat, dacă pot spune așa, în detrimentul altora. Acest tip e de obicei tocmai cel care ocupă primul vârf al triumghiurilor erotice. Nu e greu de sesizat felul în care autorul "idealizează" astfel de personaje. Ștefan Gheorghidiu sau Fred Vasilescu au vârsta lui Lucien Leuwen și Julien Sorel: vârsta inițierii erotice. Dar dacă Stendhal tratează tema fără prejudecată, la Camil Petrescu remarcăm tendința de a uita că e vorba de tineri inexperimentați și de a-i sili să se comporte ca niște adulți Don Juani. Dar niște Don Juani cu un mult mai dezvoltat spirit teoretic decât practic, voind să-și păstreze iubitele cu ajutorul unor expozeuri de filosofie (în realitate, nici

391

măcar filosofie nu face Gheorghidiu cu Ela în patul conjugal, ci, vai, cea mai pură *istorie* a filosofiei!) sau de artă militară. Iar când vorbesc despre iubire, naivitatea lor nu e mai mică! Un dispreț secret față de femeie e de înregistrat chiar și aici: toți acei eroi o cred incultă și-i propun să-i educe spiritul. Misoginism mascat de bune intenții, dar misoginism. Adorația femeii din eposul cavaleresc lasă locul

acestui dispreț perfid, care, într-o anumită privință, apare încă și mai limpede: e de mirare cât de puțin a reținut atenția comentatorilor faptul că, în romanele lui Camil Petrescu, trupul femeii, deseori dezgolit de privirea sau de mâinile avide ale bărbatului, joacă un rol incomparabil mai mare decât sufletul ei. Lancelot a iubit toată viața numai sufletul Genevrei. Trupul ei i-a rămas secret și, în definitiv, nu rezultă că l-ar fi preocupat cu adevărat. Exaltarea lui era pur spirituală. Eroii camilpetrescieni exaltă, din contra, fizicul femeii. Nu există decât o excepție: Ladima. Nicăieri, în proza noastră, nu sunt atâtea nuduri ca în romanele lui Camil Petrescu. Și dacă există o adorație a bărbatului pentru femeie în aceste romane, ea are în vedere corpul. Luciditatea eroului se unește, spre a o spori, nu atât cu pasiunea, cât cu senzualitatea. Iată un argument aproape definitiv contra amorului-pasiune. Ștefan Gheorghidiu sau Fred sunt niște senzuali lucizi, contemplatori ai trupului feminin și dizertatori neobosiți despre misterele lui. Ceea ce aduce nou romanul lui Camil Petrescu, dacă luăm ca element de comparație romanul generației anterioare, și ceea ce va constitui deseori un model pentru generația următoare, este această atitudine față de femeie: un nou fel de a o privi și de a vorbi despre ea. Malraux notează undeva că nu atât felul de a iubi transformă iubirea, cât felul de a vorbi despre ea. Deja nudul constituie un simptom: de la Slavici la Rebreanu, în toată proza noastră iubirea, chiar cea mai puțin ideală, omite să ne arate corpul femeii. E la mijloc o evoluție a întregii literaturi: întâi iubirea e doar un sentiment, apoi e și atracție fizică, dar în care corpul continuă a fi numai sugerat, în fine, corpul iese la iveală. Ca, pe vremuri, în tematica picturii, când s-a trecut de la Madone la Venere, romanul coboară treptat de la inimă la sexul femeii. Misterul însuși se secularizează: nu mai ține de sacrele sentimente, ci de păgânul trup. Iar mijlocul principal de a elucida acest mister al trupului rămâne privirea. Cel ce privește fiind, cu excepția doamnei T., totdeauna, în romanele lui Camil Petrescu, bărbatul, femeia e totdeauna cea privită. În această

392

ipostază, ea nu mai e ceea ce numim subiect, ci obiect. Nimic nu pornește dinspre interioritatea ei; totul se îndreaptă spre exterioritatea ei. Nu o ființă, care *este*, ci un lucru, pe care-l posezi. Cellino întin-zând nerăbdător mâinile după trupul Altei este în acest sens deplin ilustrativ. După cum e ilustrativ unul din *locurile* predilecte ale acțiunii în romane: patul. Câte nu se întâmplă în paturile, ce nu par deloc procustiene, din romanele lui Camil Petrescu! Mai e nevoie să remarc că aceste obiecte și locuri ale eroticii camilpetresciene se află la fel de departe de obiectele și locurile eroticii medievale precum vanitatea egoistă a omului modern de pasiunea devotată a cavalerului?

Surprindem, așadar, discriminarea misogină la unii din eroii lui Camil Petrescu. Este în definitiv misogină însăși concepția erotică a romancierului? Ar fi să transformăm o simplă conjectură în certitudine. O altă atitudine, de care câteva personaje nu sunt nici ele străine, ține însă cu siguranță de concepția despre iubire a lui Camil Petrescu însuși, și anume elitismul. Înainte de Nicolae Breban, autorul *Patului lui Procust* împarte foarte categoric indivizii în superiori și inferiori erotic. Din cea dintâi categorie fac parte Gheorghidiu, doamna T., Fred Vasilescu, Gralla, Alta. Din a doua fac parte D., Ladima, Andrei Pietraru, Emilia. Întâi, se recunosc îndată după un soi de prestanță fizică, după voce, după gesturi. Au, putem spune, rasă. Pe Fred, Autorul îl introduce în scenă cu aceste recomandări: "Avea acel timbru, acea vibrație melodioasă, calmă, pe care o au toți oamenii, frunzași adevărați în activitatea lor, oricare ar fi ea: artă, politică, militară, acrobație, dans modern, destin de Don Juan sau box". Dacă Fred e Trăpașul, animal superb, luxos, doamna T. e perechea lui ideală: "De o tulburătoare feminitate uneori, avea o voce scăzută, gravă, seacă, dar alteori cu mângâieri de violoncel, care veneau nu - sonor - din cutia de rezonanță a maxilarelor, ca la primadone, ci din piept, și mai de jos încă, din tot corpul, din adâncurile fiziologice, o voce cu inflexiuni sexuale, care dau unui bărbat amețeli calde și reci". Când unei astfel de femei îi iese în cale un animal erotic inferior, ca D., ea este fizic oripilată. D., care o soarbe din ochi, i se pare a avea priviri de câine lovit, iar pasiunea lui pentru ea, deși ar putea s-o impresioneze prin constanță, căci durează din adolescență, o compară cu o boală a minții care transformă pe nefericitul îndrăgostit într-un copil illogic și întârziat. Ceea ce este semnificativ este că frumusețea fizică devine nu

393

numai criteriul reușitei erotice, dar al reușitei sociale în general. D. este un "malencontreux", în viață ca și în iubire. Îmbrăcat mizerabil (fără gust!), cu haine ce cad anapoda pe el, D. locuiește într-o cameră sordidă și oferă vizitatoarei (care face piele de găină) niște bomboane săpunoase. Are un corp îmbătrânit de frunză veștedă și o gură ca o ventuză. Trebuie să reținem că D. nu e numai un amant dezgustător, dar și un om căruia nu-i reușește nimic, gazetar obscur și fără viitor.

Spre deosebire de misoginism, care împiedică dragostea-pasiune, elitismul, în principiu, e o condiție importantă a ei: eăci dragostea-pasiune pretinde cupluri superior înzestrate și armonioase, ca acelea ale lui Tristan și Isolda, Romeo și Julieta, la care acced numai indivizi "aleși". Însă romanele lui Camil Petrescu vădesc din nou că autorul lor n-are nici o înțelegere a pasiunii, ci numai a vanității. Întâi, chiar prin faptul că unul din cazurile oarecum limpezi de pasiune, acela al lui Ladima, care o iubește "mistic" pe Emilia, "transfigurând-o", atribuindu-i însușirile de care iluzia lui sentimentală are nevoie, este ilustrat prin două personaje care aparțin categoriei erotice inferioare. Ladima, în ciuda talentului și onestității sale, e omul fără șansă, ca și D., amant ridicol, gazetar mereu fără gazetă și poet necitit. Iubirea lui pentru Emilia e în fond o parodie a pasiunii, căci femeia este, evident, prea josnică. În al doilea rând, nici atunci când autorul formează un cuplu din personajele superioare, ca acela al lui Fred și al doamnei T., pasiunea nu izbândește: cade sub ghilotina vanității unuia dintre parteneri. E momentul să încercăm a răspunde la o întrebare adeseori pusă. M-am referit în treacă și înainte la "enigma" comportării lui Fred față de doamna T. Această comportare a excitat mintea multor critici, fie și ca simplă șaradă. Ceea ce a părut tuturor curios (dovedind intenția lui Camil Petrescu de a lăsa lucrurile în suspensie) a fost mai ales faptul că Fred însuși, în însemnările lui, atingând de câteva ori subiectul, nu mărturisește niciodată motivul rupturii. Îl putem bănuși chiar că se joacă, sadic, cu nervii cititorilor, când, aflat într-un rând pe punct de a se confesa lui Ladima, renunță subit ("Aș fi vrut din tot sufletul ca omul acesta să mă întrebe mai mult... Era singurul pe lume căruia i-aș fi încredințat taina..."). Am fost însă mirat să constat că nici una din explicațiile propuse - de la cele mai vulgare la cele mai nobile - nu a avut în vedere posibilitatea ca Fred însuși să nu fie pe de-a-ntregul con-

394

știent de rațiunile comportării sale. Să intrăm în detalii. Fred a iubit-o tot timpul pe doamna T. și, mai mult, nu face un secret din aceasta. În iubirea lui s-a amestecat un puternic respect, pe care de asemenea îl recunoaște, față de o femeie care-i este în multe privințe superioară și care a păstrat asupra lui un anumit ascendent. L-a învățat să privească lumea. I-a educat sensibilitatea. Evocând motivul care-l ține departe de iubita lui, Fred ne oferă două tipuri de informații (lacunare ambele): unele din care am putea deduce să s-a petrecut cândva, între amânți, un eveniment ce nu mai permite reînnoarea relației lor (dar cum e posibil ca doamna T. să nu bănuiască măcar despre ce e vorba?); altele, care indică o rezervă de natură psihologică la Fred, care pare a-și fi impus o conduită și nu dorește să renunțe la ea, cu toate că suferă îngrozitor și simte că cel mai mic gest i-o periclitează ("Nici măcar o floare anonimă nu-i puteam trimite... ar fi știut de unde vine și asta însemna pentru mine prăbușirea", notează el. Sau, altădată, invitat de doamna T. s-o conducă acasă: "Ca un sinucigaș care dă totul pe o clipă, îmi vine să zic... da"). Mai departe. Fred scrie însemnările sale pentru Autor și, amănunt ignorat de obicei de comentatori (asupra- căruia a atras atenția Georgeta Horodincă într-un eseu din *Structuri libere*), scopul lor constă în elucidarea iubirii lui Ladima pentru Emilia, care i se pare, datorită inegalității morale a partenerilor, o enigmă, cum enigmatică i se pare moartea poetului. Două enigme - a lui Ladima și a lui Fred - stau așa- dar față-n față. Să notăm că una reprezintă imaginea răsturnată a celeilalte: dacă Ladima își pierde cu desăvârșire capul pentru o femeie vădit inferioară și se sinucide probabil din cauza ei, făcând însă totul spre a masca acest lucru, Fred se dovedește capabil să părăsească o femeie care-i este superioară, deși nu e deloc exclus să se sinucidă din cauza ei, mascând motivul la fel de grijuliu ca și Ladima. Ar fi, în definitiv, exagerat să ne închipuim că ideea de a lăsa să se creadă că propria moarte s-a datorat unui accident i-a fost sugerată lui Fred de moartea lui Ladima? Nu trebuie omis nici faptul că relatarea de către Fred a atitudinii sale față de doamna T. este ulterioară lecturii scrisorilor lui Ladima. Chiar dacă Fred s-a despărțit de doamna T. înainte de a citi aceste scrisori, e perfect posibil ca jumătatea de motiv a despărțirii, *pe care o mărturisește* (căci cealaltă jumătate o ține ascunsă ori o ignoră), să fi fost fabricată *după* lectură, și inspirată de ea. Nu cumva Fred, zguduit de stupida comportare a unui Ladima orb față de prostia

395

vulgară a Emiliei, dorește inconștient, el, care suferă de asemenea din cauza unei femei, să îndepărteze pe Autor (căruia îi povestește aceste lucruri) de la orice gând de asemănare între cele două drame? Și dacă Fred vrea să treacă în ochii Autorului ca un om decis și erotic lucid, în deosebire de nefericitul lui prieten? Se înțelege, în această eventualitate, că desele lui referiri la motivele rupturii, la "lovitura cumplită", pot fi un alibi pentru ignorarea lor: căci ultimul lucru pe care Fred l-ar recunoaște este acela că nu știe de ce s-a despărțit de femeia iubita. Și este aproape sigur că nu știe! Merită să reflectăm la faptul că Fred nu cunoaște cauza rupturii: pe care eu o bănuiesc a fi vanitatea. Voi încerca să fiu și mai

clar. Dragostea (și cu atât mai mult dragostea-pasiune) transformă pe cel ce iubește în sclavul celui iubit: iar Fred n-a vrut să devină sclavul erotic al doamnei T. în fața acestei femei, cum n-a întâlnit alta, frivolul, seducătorul, *l'homme à fewmes* a simțit obscur primejdia cea mare: sclavia. Rene Girard citează o fraza des repetată de Stendhal: să arăți unei femei vanituoase că o dorești, înseamnă să-ți dezvălui eul inferior. Iubirea dintre Fred și doamna T. nu ne dezvăluie doar puternica pasiune ce-i aruncă pe unul în brațele celuilalt, dar și puternica vanitate ce-i smulge pe unul din brațele celuilalt. Nici unul (dar mai cu seamă Fred) nu vrea să-și demaște inferioritatea mărturi-sindu-și dorința și devenind sclav, așa cum, ne spune Rene Girard, a devenit Mathilde de la Mole sclava lui Julien Sorel în clipa în care a recunoscut că-l iubește. Două momente ale iubirii lor pot fi evocate. Primul este acela care urmează cunoștinței lor întâmplătoare (Fred și-a comandat mobila la magazinul doamnei T.): bărbatul, atras de rasa femeii, îi propune să petreacă noaptea împreună în apartamentul proaspăt mobilat. După o scurtă deliberare interioară, femeia acceptă. Nici unul nu pare a-și da seama deocamdată că e vorba de altceva decât de o aventură. În această fază, iubirea lor e frenetică, devorantă, dar nu sinceră: căci e întemeiată în fond pe un contract. Cei doi descoperă însă că sunt făcuți unul pentru altul și că aventura are toate șansele să se prefacă în pasiune. Ar trebui o declarație de amor *pro-forma* pentru ca relația lor să continue: dar aici intervine, brusc, renunțarea lui Fred. El refuză să-i mărturisească doamnei T. iubirea (pe care totuși o mărturisește altora) și, afectând că între ei a fost vorba doar de un contract, se retrage o dată cu expirarea lui. Intuiește oare că mărturisirea l-ar transforma în sclavul femeii? Probabil. Al doilea moment este o întâlnire

396

pe stradă, ca aceea dintre Gheorghidiu și Ela din *Ultima noapte*. Întâlnirea nu mai este însă rodul întâmplării: Fred o așteaptă pe doamna T. la ieșirea de la magazin, deși da lucrului aerul unui pur hazard. Fac câțiva pași împreună. Intră într-o bijuterie. Și așa mai departe. Totul, în această împrejurare, e un fel de joc al lui Fred, care e amabil, vesel, "superficial", inducând-o în eroare pe doamna T. asupra adevăratului său sentiment. E un joc cu focul, un masochism. Când nu mai suportă, Fred o rupe din nou. De fapt, sacrifică, definitiv acum, pasiunea pe altarul vanității: în loc să se piardă pe sine, preferă s-o piardă pe ea. După-amiază de iarnă din *Patul lui Procust*, când Fred și doamna T. se reîntâlnesc și se plimbă, face pandant celeilalte după-amiezi din *Ultima noapte*, în care Gheorghidiu o regăsește pe Ela: atunci, întâlnirea revelase bărbatului unicitatea femeii și-l îndemnase să creadă că nu poate trăi fără ea; acum el știe instinctiv că trebuie să fugă, dacă nu vrea să fie sclav, și că pasiunea nu aduce decât nefericire.

Dacă acceptăm această soluție a problemei lui Fred Vasilescu, două concluzii se impun numaidecât pentru concepția erotică a romancierului. Prima ar fi, desigur, aceea că, în centrul acestei concepții, nu se află dragostea-pasiune, ci dragostea-vanitate. Iar a doua, că dragostea e totdeauna sortită nefericirii: a pasionatului Ladima se vede finalmente dezamăgită de însăși orbirea ei; a vanitosului Fred este finalmente sacrificată pe altarul vanității. În romanele lui Camil Petrescu, pe cerul iubirii - mai mult orgoliu decât pasiune - steaua fericirii nu arde.

Înainte de a încheia acest capitol, o privire în urmă asupra celor doi romancieri de care a fost până acum vorba este absolut necesară: Hortensia Papadat-Bengescu și Camil Petrescu. Prin ei se naște și se impune românul nostru ionic! Asemănările dintre *Concert din muzică de Bach* și *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* sunt, sub acest raport, destul de numeroase. Dar nu asupra lor vreau să mă o-presc (cititorul atent le poate identifica singur parcurgând analizele anterioare), ci asupra unor deosebiri care joacă, mi se pare, un rol de seamă în evoluția ionicului românesc.

Voi începe cu o afirmație care s-ar putea să sune în urechile unora ciudat și pe care n-o pot deocamdată dovedi: în vreme ce atitudinea dominantă care poate fi observată la Hortensia Papadat-Bengescu (în

397

operă, ca și în viață) este respectul față de reguli, în cazul lui Camil Petrescu, atitudinea similară este revolta. "Singură revolta e generoasă", scria el într-un articol din 1926. N-am găsit o astfel de afirmație emblematică la autoarea Hallipilor, la care, chiar neexprimată direct, nevoia de apartenență și supunerea la reguli sunt totuși foarte evidente. Romanciera a aparținut toată viața unui grup social sau profesional determinat, fie acesta familia burgheză cu mulți copii, fie cercurile literare din jurul *Vieții românești* și apoi al *Sburătorului*; tot astfel, indivizii din opera ei se caracterizează printr-o puternică înclinație către integrarea în colectivități. De aici provine respectul convențiilor: criteriu șilege a apartenenței. Familia este, în toate romanele ei, un mediu solidar și centripet, frânând evaziunile și lichidând

disidențele. Mika-Le e gonită și, apoi, readusă la matcă doar spre a fi mai îndeaproape supravegheată. Sia nu e recunoscută ca fiică, ținută de buna Lina ca fată în casă. Lenora nu e numai femeia ce trăiește în regim erotic exclusiv, dar și femeia incapabilă în fond să se emancipeze, mereu în căutarea bărbatului-stăpân. Relația ei cu Doru Hallipa a fost greșit interpretată ca una de dominare, prin înrobire senzuală, a bărbatului de către femeie. Roaba e de fapt Lenora și "drama" ei provine din teama că Doru va afla de aventurile ei ante și extraconjugale. Cu firi diametral opuse de a Lenorei, fiicele ei nu sunt, nici ele, niște individualiste: își construiesc un mediu de viață în care să se integreze perfect, guvernat de un cod de comportare strict ce nu permite intruziune. Ceea ce pentru Lenora este gineceul, este pentru Elena și Coca-Aimee salonul, loc al concertelor și al recepțiilor mondene. Aceeași dorință inconștientă de apartinență (de un mediu, de un grup social, de o clasă sau de o casă) o remarcăm și la alte personaje ale romancierii. Putem merge mai departe și să spunem că obiectul literaturii ei nu-l formează indivizii, ci grupul, clasa, casta: indivizii sunt totdeauna, la ea, părți dintr-un ansamblu sau simboluri ale unei categorii. Tema oricăruia din cele patru romane ale ciclului Hallipa poate fi formulată în termeni de apartinență, convenție sau regulă: disoluția unei familii și jecul ipocrit al salvării aparențelor, în *Fecioarele despletite*; concertul și rolul lui de "cheag" monden în high-life-ul burghez, în *Concert din muzică de Bach*; instituționalizarea mondenității și crearea codului manierelor elegante, în *Drumul ascuns*; încercarea de întoarcere, la matca, a clasei, și, la familie, a inșilor, în *Rădăcini*. Sentimentele

398

indivizilor sunt analizate mai mult ca sentimente sociale; adevărata interioritate există ca formă a instinctului elementar de grup sau nu există deloc. E curios, dar nu s-a observat că primul nostru romancier analist nu e aproape deloc un observator al sufletului individual. Cronica familiei Hallipa e cronică burgheziei românești din secolul XX, a ridicării ei rapide și a primelor semne de oboseală. Destinul însuși al clasei indică, în perspectiva Hortensiei Papadat-Bengescu, o treptată abandonare a individualității, interiorității și autenticității în favoarea grupului, codului exterior și a artificialității. Primul stadiu, arhaic și individualist, nu e decât evocat în romane: autoarea își aplică disecția ei de o clinică răceală asupra clasei doar din momentul relativei ei stabilizări, așadar, de când factorii centrifugi, asociali, nedisciplinați, au fost, în linii mari, supuși, și o conduce până la absorbirea deplină a pornirii individualiste în spiritul de castă. Am remarcat, în capitoul precedent, că în plan narativ, procesul analog este abandonarea treptată a perspectivei interioare, subiective și multiple în favoarea analizei omnisciente. Ambele procese sunt discrete și de durată. Concluzia poate fi că individualismul, deși nu se arată grăbit să dispară, tinde de la început spre valorile supraindividuale ale grupului, în care presimte un loc al protecției și echilibrului. Dacă ne gândim la romanul doric, exemplul care ne vine imediat în minte este *Mara*: romanul lui Slavici ilustrează, în cuprinsul doricului, un stadiu asemănător aceluia pe care-l înfățișează, în cuprinsul ionicului, ciclul Hallipa: stadiul toleranței, al relativului acord. Sigur, cu deosebirea ce decurge din tendința diferită a celor două tipuri românești, și anume că sensul supunerii se face la Slavici de la supraindividualitate către indivizi, iar la Hortensia Papadat-Bengescu de la indivizi către supraindividualitate. În universul mental al doricului, supraindividualitatea este primordială și decide de marja de libertate acordată inșilor, de gradul manipulării sau al inițiativei; în acela al ionicului, indivizii au, inițial, mentalitatea unor oameni liberi, care s-au răzvrătit contra valorilor supraordonate, și depinde de ei folosirea acestei libertăți sau ritmul renunțării la ea. Slavici și Hortensia Papadat-Bengescu reflectă cea dintâi treaptă, pe care individul și supraindividualitatea se cumpănesc reciproc și armonia dintre ele nu e definitiv compromisă. În ciclul Hallipa, formele subiectivității, abia revelate, se dizolvă încet și neconflictual în acelea ale obiectivității, determinând însăși metamorfoza manierei

399

epice, de la vocile multiple ale naratorilor la autoritatea auctorială, tot astfel cum în *Mara*, autorul omniscient se deschidea, dată fiind direcția inversă a fenomenului, spre misterul ireductibil al personajelor și spre limba lor particulară. Obiectivitatea, într-un caz, și subiectivitatea, în celălalt, trebuie interpretate mai ales ca deziderate: căci rareori Slavici are acces cu adevărat la multiplul individual, la psihologia atipică, și, la fel de rar, Hortensia Papadat-Bengescu pierde total din vedere foiala de voci, atitudini, perspective umane individuale aflată sub crusta tot mai groasă, ca solul unei planete pe cale de răcire, a convențiilor și regulilor grupului. E semnificativ și că *Drumul ascuns este* un drum închis în cronică Hallipa: autoarea n-a perseverat până la formele ultime ale vieții în castă și

până la maniera auctorială complet reprimată. *Rădăcini* reprezintă o tatonare a căilor de retragere. Camil Petrescu înfățișează un moment ulterior: dacă vrem să păstrăm simetria dintre doric și ionic, trebuie să-l raportăm la L. Rebreanu. La autorul lui *Ion*, supraindividualitatea a triumfat; la autorul *Patului lui Procust*, individualismul este radical. Echilibrul celor două laturi ale procesului apare rupt în cazul amândurora. întreaga ideologie camilpetresciană, și nu doar aceea literară, se fundează pe valorile individualismului. "Revoluția e înainte de toate emanciparea persoanei": această propoziție din manifestul personaliştilor francezi de la răscrucea deceniilor 3 și 4 ale secolului e îmbrățișată cu entuziasm de Camil Petrescu în *Despre noocrația necesară*, eseu în multe privințe ambiguu sau de-a dreptul confuz, cum ambigue și confuze sunt uneori sursele din epocă ale autorului. În acest eseu, Camil Petrescu a oscilat, fără a fi deplin conștient el însuși, între un individualism ce afirma valorile intelectuale și primatul spiritului, pe de o parte, și o simpatie îndreptată în sens contrar, pe de alta, pentru ceea ce s-ar putea numi organizare corporatistă a societății, și în care șansa de realizare a individului e condiționată de aparținerea lui la un grup, o breaslă sau o comunitate oarecare. Remarcăm aici polii filosofiei personaliste a gânditorilor de la *Esprit*, care, absolutizând teoretic persoana, militau practic pentru un corporatism organic. Ceea ce atrage însă în primul rând pe scriitorul român la doctrina lui Era. Mounier și a celorlalți este refuzul etatismului. E aspectul cel mai semnificativ pentru felul de a vedea problema al lui Camil Petrescu. El reproducea- din Robert Aron astfel de fraze caracteristice: "în fond cuprinzător, se poate spune că

400

într-o societate care e dominată de mecanisme bancare, industriale și stațizante, și care, cu sprijinul acestor mecanisme, asuprește persoana umană, chiar când pretinde că o favorizează, tinerele noastre mișcări încearcă să facă să triumfe din nou valorile personale..." Nu voi intra în detalii: important e că etatismul reprezintă, în concepția lui Camil Petrescu, expresia tuturor acelor valori pe care el le refuză deoarece reprimă individualitatea. Etatismul nu e decât un alt nume al supra- di vi dualității. Interesant este să urmărim în romane reflexele acestei radicale atitudini în favoarea individului. Într-un ingenios articol din volumul *Din clasicii noștri*, Edgar Papu sugera o analogie între compoziția *Patului lui Procust* și structura urbanistică a Bucureștiului așa cum apărea ea cuiva care, prin anii '30, i-ar fi bătut străzile la întâmplare: "îți ieșeau în față case care înaintau izolate până în mijlocul străzii și strangulau ulița ca niște mari degete uriașe de piatră și cărămidă, lăsând numai câte un istm în care vehiculele dădeau impresia unor îmbucături ce nu pot fi înghițite de un gâtlej prea strâmt. Căleai anevoie pe trotuare mâncate de curți și de fațade boierești, rămânând dintr-însele numai câte o bandă îngustă. Calcane de case apăreau brusc și inoportun în piețe largi, destinate normal unor fronturi de impozante monumente arhitectonice. Romanul nu are plan, o hartă a lui, creând impresia că se află construit la întâmplare, întocmai ca și vechile proprietăți ale Bucureștiului, diseminate parcă la voia hazardului, și după bunul plac al proprietarilor, fără nici o exigență urbanistică". Expresie a unei mentalități similare - orașul și romanul - fac deopotrivă impresia unor construcții în care părțile nu vor să se însumeze într-un întreg coerent, ci încearcă să-și păstreze individualitatea distinctă. Desigur, orașul s-a născut spontan, și de aceea neplanificat, reflex al unei epoci de creș- tere (socială și urbană) anarhică, în timp ce romanul are un plan precis: care constă în a ascunde orice plan. Individualismul compozițional al *Patului lui Procust* e deliberat și are la bază un individualism mai profund, *de natură*, al acestei proze. Nu numai capitolele succesive ale cărții vor să pară independente unele de altele, necuprinse adică de o structură, dar vocile personajelor refuză să se verse, fie și provizoriu, în vbcia unică a Autorului. Știm deja că Autorul este o voce printre altele. Perspectivele rămân, în același fel, necongruente. Ca să ofere o mai mare garanție de autenticitate, romancierul le poate înmulți:

401

perspectiva unică din *Ultima noapte* lasă locul perspectivei multiple din *Patul lui Procust*. Dar nu le poate totaliza. Omul și lumea pot fi privite de o mie de ochi deodată: ele rămân esențial neexplicabile, neelucidabile. Nu există decât adevărul fiecărui ochi în parte. Despre naratorii din romanele lui Camil Petrescu putem spune ce spunea Gheorghidiu despre omul care iubește: "Oricine iubește e ca un călător, singur în speța lui pe lume, și nu are drept decât să bănuiască aceleași sentimente și la altul...". Naratorul doric nu se simțea niciodată singur în speța lui pe lume. El avea ciudata convingere că poate vorbi despre ceilalți ca și cum ar vorbi despre sine, că toate mediile și toate simțămintele îi sunt familiare. Nici oceanul, nici secolele nu reprezentau distanțe suficient de mari spre a-l descuraja de la această identificare. Doi domni din marea burghezie franceză socoteau că știu destule despre sufletul

unei servitoare și despre, cum să zic, dorințele ei de o anumită natură, ca să-i scrie romanul. Mă refer, evident, la frații Goncourt, la *Germinie Lacerteux*. Zola nu-și făcea mai multe probleme, evocând în *Germinai* viața minerilor din nord, decât își făcuse Victor Hugo povestind-o pe aceea a subteranelor Parisului în *Mizerabilii*. Se identificau la fel de ușor cu polițistul Javert și cu hoțul Jean Valjean. Și nu s-a identificat Flaubert cu Emma Bovary, trista provincială? Memoriile unor doamne din aristocrația franceză de la mijlocul secolului XIX conțin ecoul hazului care se făcea în epocă, în lumea lor, de pretențiile unor burghezi oarecare numiți Balzac și Stendhal de a ști cum trăiau, ce gândeau și ce simțeau nobilii legitimiști, izolați în saloanele lor și la fel de temeinic ruși de restul lumii ca marii seniori, străbunicii lor, în castelele lor împrejmuite de șanțuri cu apă. Izolare care nu i-a împiedicat câtuși de puțin pe cei doi romancierii să-și închipuie, cu nonșalanță, ceea ce nu aveau cum să cunoască prin experiență proprie. Romancierul doric era convins că poate înțelege orice rol din interiorul propriului său rol: cum am arătat, deja, în capitolul introductiv de la primul volum al cărții mele, o astfel de convingere nu se poate întemeia decât pe viziunea unei lumi și a unui om deopotrivă de omogeni. Un eșantion dintr-o stofă ne ajunge ca să știm dacă vom cumpăra sau nu metrajul necesar costumului nostru de haine, câțiva stropi de vin pe limbă îngăduie degustătorului să judece calitatea întregii producții obținute dintr-un anumit sortiment de struguri. Tocmai această convingere și, poate, speran-

402

ță, a pierdut-o romancierul modern: că lumea și omul sunt realități omogene. Romancierul ionic este vlăstarul unei crize istorice și filosofice. Sensul global încetând a mai fi sesizabil, nu-i rămâne observatorului decât puțința de a se observa pe sine: orice generalizare i se pare suspectă. Scrie despre el însuși. Și când vrea să scrie despre alții, le dă acestora, direct, cuvântul. Nu-și asumă altă răspundere decât de a le culege mărturiile, asemeni Autorului din *Patul lui Procust*. Privește lumea romanului din subsolul paginii. În acest punct, omnisciența dorică cedează locul perspectivei interioare din ionic. Abdicarea Narratorului o reflectă pe a Romancierului.

Puțini romancierii, în acest secol, și nici unul la noi, au meditat mai serios la această limitare decât Camil Petrescu. Întreaga poetică a romanului camilpetrescian exprimă renunțarea curajoasă la iluzia cu-noașterii absolute a omului. Renunțare care, la autorul *Patului lui Procust*, nu pare a se traduce prin vreo frustrare sau nostalgie. Inovator prin temperament, el privește schimbările cu bucuria cu care întâmpini progresul. Limitarea câmpului romancierilor, reduși la experiența proprie și incapabili a o imagina pe a altora, n-a fost însă totdeauna privită ca un progres. Lukács, care a sistematizat cel mai bine argumentele nostalgicilor, afirmă că e de neînțeles orgoliul noilor romancierii de a se comoara cu iluștrii lor precursori, atâta vreme cât ei recunosc deschis faptul că din oglinda pe care Stendhal o plimba de-a lungul unui drum n-au mai rămas decât cioburile: niciodată nu ne vom vedea obrazul la fel de bine într-un ciob sau într-o oglindă întreagă. Să reamintesc și contraargumentul lui Adorno și al altor partizani ai noii arte: chiar dacă lucrurile stau așa, nu e nimic de făcut; schimbarea decurge dintr-un alt mod de a gândi lumea. Omogenă, ieri, eterogenă, azi. Ceea ce nu se totalizează însă, nici nu se explică. Lumea romanelor camilpetresciene nu e doar una a individualismului radical și a revoltei contra totalității constrângătoare, dar și una a enigmelor menite să nu fie soluționate. Nici o motivație universal valabilă nu mai poate fi edificată pe multiplicitatea de motivații posibile. Sufletele noastre își duc în eternitate tainele singulare. Privim nodurile și firele încâlcite de pe dosul covorului; modelul de pe față nu-l vede decât Dumnezeu. Când romancierul ionic a ales partea omului, a pierdut-o instantaneu pe aceea divină. A te amesteca printre personaje, împărțind cu ele pâinea și apa, nu reprezintă un joc pasager, ale cărui reguli să poată fi,

403

după plac, schimbate. În ultima pagină a *Patului M Procust* Autorul pune în mâinile doamnei T. caietele de însemnan pe care i le-a **încredințat** Fred Vasilescu: o lasă să caute, singură, mai departe, răspunsul la întrebări. El a renunțat definitiv. Știe că adevărurile umane pot into unul într-altul, asemeni păpușilor rusești, dar ca nu exista un Adevăr ultim, capabil să le conțină pe toate celelalte: "Taina lui Fred Vasr-lescu merge poate în cea universală, Tară nici un moment de sprijin adevărat, așa cum singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fiu-viului."

JURNAL UL SEDUCĂ TOR UL UI

într-un spiritual articol publicat în 1925 în *Viața românească* și intitulat *Filosofia modei*, G. Ibrăileanu se apără mai în glumă, mai în serios, de învinuirea de puritanism pe care i-ar fi adus-o niște cititoare, în urma unei păreri exprimate în trecut, despre îmbrăcămintea femeii moderne. Susține anume, fără aerul că face un paradox, ideea că "moda actuală scoate zi cu zi din domeniul imoralului regiuni tot mai întinse din geografia feminină": în viață ca și în literatură. Odinioară, noțiunea de imoral (sau, mai bine, de necuviincios) era, în materie vestimentară, foarte cuprinzătoare. Unui erou al lui Maupassant buna cuviință i-a pretins să ceară în căsătorie pe o văduvă căreia îi zărise gleznele pe când sărea peste un pârau (care nu trebuie confundat cu pâruleazul proverbial); iar o tânără dintr-un roman al lui Anatole France obținea dovada supremă că e iubita aranjându-și jartiera sub ochii adoratorului ei. "Ceea ce impresiona așa de tare pe eroii analizați, astăzi este, ca să zicem așa, de domeniul public și nu mai impresionează pe nimeni", constată G. Ibrăileanu, adăugând, cu umor, că lățirea imperiului buneii cuviințe merge mână-n mână cu progresele decolteului. Pe un ton serios, aceste lucruri mai fuseseră discutate și în pasajul consacrat lui Turgheniev din *Creație și analiză*. "Își poate cineva imagina pe Liza din *Cuib de nobili* cu rochia până la genunchi pe stradă...?" Dar decența vestimentară nu mai e în acest caz totul: trebuie s-o avem în vedere și pe aceea a sentimentelor femeii. Iată o legătură nouă și neașteptată. Meritul scriitorului rus ar consta într-o dublă pudoare: a corpului și a sufletului feminin. Sufletul femeii nu este niciodată analizat

405

în prozele lui Turgheniev, rămânând la fel de plin de farmec, ca și corpul ei nedebrăcat. Începem să bănuim în toate acestea o concepție despre femeie și despre iubire: și, de ce nu, una despre literatura iubirii. G. Ibrăileanu e conștient că moda, ca și literatura, se schimbă. Nu mai poate fi aceeași astăzi ca în epoca lui Turgheniev: "Este și ea produsul și expresia unei stări de suflet postbelic, atât de alta decât pe vremurile și în societatea lui Turgheniev". Dar nu pare dispus să urmeze el însuși această evoluție. Cauza? "Moda de-atunci era favorabilă amorului; cea de azi, instinctualității." Violarea secretelor femeii distruge sentimentul, risipește farmecul și transformă literatura într-un afrodisiac. "De aceea, fie zis în trecut, detalierea corpului femeiesc în romane poate să ațâțe pe cetitor, dar nu contribuie la acel început de înamorare a lui, necesară pentru a pricepe așa-numitul «înfinit» din sufletul amantului". Autorul *Adelei tox* e numai un puritan, dar și un sentimental. În sfârșit, spre deosebire de al femeii, ce trebuie protejat, sufletul bărbatului poate fi expus fără primejdie analizei. În toate prozele lui Turgheniev (exemplul predilect), femeia privește nestingherit în inima partenerului ei, care nu obține niciodată reciprocitate. Discriminarea e deopotrivă biologică și sociologică: "Prin rolul ei biologic - argumentează criticul - care îi dictează (ca în toată seria animală) rezerva și paza, ca și prin situația ei de sex secundar, de supusă - de-a lungul evoluției sociale - femeia a trebuit să-și ascundă mișcărilor sufletești în fața bărbatului (...) Toate femeile știu să tacă ori să ascundă. Și o femeie, cu cât e mai femeie, cu atâta posedă mai mult acest caracter și deci e cu atât mai enigmatică, ori cu atâta e toate acestea, cu cât e mai femeie, în coliziunile dintre amanți, bărbatul, ființa biologic agresivă și social dominantă, care nu a avut niciodată nevoie și nici destulă posibilitate să se ascundă (asediatul e veșnic după ziduri; asediatorul e nevoit adesea să atace din câmp deschis sub privirile asediatului ascuns) se dă îndată și mereu pe față, își face adesea chiar o plăcere, ba și o *datorie* de onorabilitate (la intelectuali: și o *datorie* de veracitate) de a-și deșerta tot sufletul, dar femeia tace, ori spune altceva decât aceea ce gândește și simte". Și G. Ibrăileanu trage o concluzie care, fiind vorba de viitorul lui roman (ce depășise stadiul de proiect în anul când autorul făcea aceste considerații), ne interesează foarte mult: și anume că eroii masculini din romane trebuie prezentați analitic, în vreme ce

efo-
406

inele sunt avantajate de simpla prezentare a comportării lor. Logica întregii argumentații este îndeajuns de clară.

E momentul să vedem doi termeni, utilizați de G. Ibrăileanu cu această ocazie, și pe care-i descoperim din titlul eseului său: "creație" și "analiză". Cel dintâi e preferat de autor lui "comportism", care i se pare oarecum neobișnuit. Amândoi sunt definiți din chiar primele fraze ale eseului: "Dacă s-ar putea cinematografia și fonografia conținutul unui roman, am vedea pe pânză figurile personajilor, gesturile lor, toată înfățișarea și purtarea lor, și am auzi la fonograf toate vorbele lor, dar ar mai rămâne ceva: ceea ce autorul cetește în sufletul personajelor și ne spune. Așadar, cinematograful și fonograful ne-ar da numai *comportarea* personajilor. Ceea ce nu ne-ar putea da ar fi *Analiza* sufletului lor. Despre *comportism* și *analiză* voiam să vorbim aici". Patruzeci și cinci de ani mai târziu, un profesor de

engleză la Universitatea din Chicago va scrie: "Printre procedeele povestitorului care izbesc cel mai mult prin artificialitate se numără și trucul submer-siunii dincolo de *suprafața acțiunii* în scopul obținerii unei *părerii întemeiate cu privire la mintea și inima personajului*." (Sublinierile mele -N.M.) Dacă închidem ochii la calificația implicită a procedeelelor în textul din urmă, care la G. Ibrăileanu deocamdată lipsește, nu se poate. să nu constatăm o oarecare similitudine între afirmațiile criticului român și cele cu care își începe Wayne C. Booth *Retorica romanului*. Prin *comportism* și *analiză*, G. Ibrăileanu înțelege ceea ce profesorul american va numi (într-o altă ordine de idei, e drept) *prezentare* și *povestire*. Wayne C. Booth consideră că procedeele acestea țin de strategia adoptată de autor ca să-și convingă cititorul de verosimilitatea întâmplărilor sau motivațiilor din ficțiunea sa. Am arătat deja, în primul volum al eseului meu, câte ramificații are în *Retorica romanului* aparent banala distincție. Ea a determinat schimbarea la față a studiilor de acest fel. Putem considera că distincția lui G. Ibrăileanu a fost, ea, lipsită de șansă. în poetica românească a romanului, ea n-a jucat nici pe departe rolul catalizator pe care l-au avut, de pildă, teoriile Jui Camil Petrescu din *Noua structură* sau, vizibil norocoase, acelea lovinesciene privitoare la procesul de obiectivare a genului. Deși ar fi meritat-o din plin. Motivul trebuie căutat în greșita ei interpretare. Printr-una din acele lunecări de idei, obișnuite la criticii noștri dintre războaie, practicieni excepționali, dar teoreticieni inconsecvenți, sen-

407

sului originar al distincției lui G. Ibrăileanu i s-a substituit unul derivat și înșelător. De această substituție nu e complet străin însuși G. Ibrăileanu, care, preferând termenul "creație" celuilalt, mult mai precis, "comportism", a dat naștere unui echivoc. Căci "creație" înseamnă (între altele) putere de a concura natura, de a pune în circulație personaje realistic viabile, asemănătoare cu cele din viață. Când G. Ibrăileanu scrie de exemplu despre personajele unui roman de Mauriac că "fac slabă concurență stării civile", deoarece autorul, preocupat să le analizeze psihologic, "nu le creează, nu le individualizează", suntem aproape siguri că el însuși a pierdut din vedere sensul primar al termenului, așa cum l-a definit (împrunutându-l din psihologia behavioris-tă, unde desemna comportarea pur și simplu a unui ins, în absența motivațiilor explicite). Distincția inițială, valabilă în planul mijloacelor, al retoricii narative, s-a văzut astfel deplasată către o opoziție, în planul conținutului, și anume între "acțiune" și "psihologie". Până azi, critici din cei mai serioși opun romanul de acțiune, epic, cu afabulație abundentă, celui psihologic analitic sau cazuistic. Nimeni n-ar putea însă da o întemeiere riguroasă acestei opoziții, ce se dovedește falsă la un examen mai atent. Acest lucru n-a împiedicat-o și ia locul distincției - și mai clară, și mai nuanțată - a lui G. Ibrăileanu și al cărei sens originar a fost aproape cu totul acoperit. celălalt, așa cum, pe palimpseste, textul păgân a fost șters de cel crt-știn scris pe deasupra. Eroarea nu e, probabil, nevinovată. O epocă citește într-un text ceea ce este pregătită să citească.

Dacă voi spune că *Adela*, 1933, este, în definitiv, romanul unui bărbat care se autoanalizează în vreme ce observă comportamentul femeii iubite, legătura cu considerațiile de până acum va fi, cel puțin într-o privință, foarte limpede. Aparent ciudata discriminare, prin care G. Ibrăileanu leagă analiza psihologică de personajele masculine, rezervând eroinelor o prezentare comportistă, ne vine de îndată în minte. Dar nu numai ea. Pentru ca misterul femeii să nu fie deloc vulnerat, nu ajunge ca sufletul să-i fie cruțat de analiză: e nevoie ca felul ei de a se comporta să respecte anumite reguli. G. Ibrăileanu situează acțiunea romanului la sfârșitul secolului XIX, făcând din *Adela* mai curând o contemporană a eroinelor *Vieții la țară* de Duiliu Zamfirescu decât a doamnei T., a Elei Gheorghidiu sau a lui Nory Baldwin. *Adela* nu e

408

ceea ce se va chema mai târziu o femeie modernă și emancipată, deși n-o putem învinui nici de stupide prejudecăți. Voi discuta pe larg aceste lucruri. Deocamdată e util să precizez că natura relației sentimentale înfățișate în roman atârână de natura comportamentului social al eroilor care, la rândul lui, e produsul mentalității și atmosferei *Un de siecle*. G. Ibrăileanu a "învechit" deliberat morala, vestimentația și decorul din *Adela*: ca să se poată lăsa nesupărat în voia plăcerii lui mărturisite pentru misterul feminin, oglindit de un benign scepticism mizantropic al bărbatului. Astăzi am spune că *Adela* ține de moda *retro*. Autorul lui n-avea ce face cu nudurile moderne: deopotrivă fizice și sufletești. El procedează oarecum în felul diavolului-călugăr din *Insula pinguinilor* (a cărui experiență se amuză s-o povestească), care o *îmbracă pe* frumoasa Orberose, transformând-o astfel într-o teribilă ispită pentru toți pinguinii, ba chiar pentru el însuși, îndrăgostit de propria operă ca un creator de

modele de azi care și-ar pierde capul după manechinul care-i poartă creațiile. "Hainele au schimbat în mister ceea ce până a-tunci era firesc", constată G. Ibrăileanu.

Subiectul romanului e cunoscut. În câteva cuvinte, necesare încadrării fragmentului pe care l-am ales spre analiză, e vorba de Emil Co-drescu, un cvadragenar instruit și inteligent, care reîntâlnește întâmplător, într-o vacanță estivală, pe Adela, tânără femeie, abia trecută de douăzeci de ani, și pe care o cunoaște de când era doar o fetiță. Se plimbă, conversează, își împăspătează amintirile. În sufletul bărbatului se deșteaptă un puternic sentiment, pe care ezită a-l mărturisi. Adela îl încurajează, desigur în marginile permise de buna cuviință. Scena care urmează se petrece în seara dinaintea plecării din stațiune. Nu și-au spus unul altuia nimic esențial, deși totul s-a subînțeles. Fac o ultimă plimbare prin locurile îndrăgite:

"Când ne-am ridicat de pe trunchi, am luat pe Adela de mână, am pășit mai departe prin ceața de pe jos, care părea lumină de lună condensată. Umblam tăcuți, ținând-o - nu; ținându-ne - de mână, și din ce în ce mai conștient că s-a întâmplat ceva neobișnuit, acum pentru întâia oară, c-am trecut în altă fază a vieții. Dar toate se confundau în conștiință, erau tulburi și fără concluzie. De la o vreme mi-am pus mâna în buzunarul pardesiului împreună cu mâna ei. Ea s-a întors un moment spre mine copilărește. Toată viața ei și toată viața mea o simțeam concentrată în micul ei pumn închis în palma mâinii mele. (...)

409

Când am intrat în Bălătești, mâna ei era încă proprietatea mea, ca *dincolo*. Dar faptul rămânând același, semnificația acum devenea alta. Și când ea își desfăcu mâna de a mea, deget cu deget, cu mișcări fine, parcă, din delicateță, pe ascuns de mine, și o scoase din buzunarul pardesiului încet, pe nesimțite, simții că așa trebuia să facă: lumea în care fusesem adineaora, spectacolul unic, era demult, era departe, era ca amintirea, la deșteptare, a unui vis în vis.

Din realitatea de fiecare zi năvălea toată, cu sentimentul că peste câteva minute se isprăvește ultima seară și cele din urmă momente petrecute cu Adela.

Aproape de casă am rugat-o să-mi scrie, măcar un cuvânt, la două-trei luni. Cochetând, cochetând altfel, cochetând șovăitor, cochetând supus, mi-a promis, dar trimițându-mi cuvintele legate parcă de un fir elastic, ca să mi le ia înapoi, tocmai când credeam ca mi le-a dat cu totul. «Ce să-ți scriu?... în viața mea nu se petrece nimic... Bine, am să-ți scriu...» Apoi, fără tranziție, m-a întrebat de ce natură e sentimentul meu pentru ea.

Mi-am dat bine seama că momentul e decisiv. Dar n-am avut nici slăbiciunea de caracter de a-i spune că o iubesc, nici tăria de a-i spune: prietenie. Alunecând pe panta sufletului i-am răspuns, cu ezităriile unui om care caută conștiincios, și nu găsește încă, formula exactă, că ceea ce simt pentru ea e «un sentiment foarte curios». Imediat mi-a replicat, aproape ofensată: - Adică bun de pus la muzeu? Strâns astfel de aproape și puțin biciuit în mândria mea, dar înconjurând cuvântul teribil, i-am definit sentimentul meu «curios»: «O nesfârșită prietenie pasionată.» (Cuvântul «prietenie» avea rolul să slăbească efectul celuilalt, ca eterul care insensibilizează și face suportabilă înțepătura).

N-am spus nimic. Ajunsesem la poarta casei ei. Eram, amândoi, în atitudinea care precede despărțirea. (Calculase locul și momentul? Alesese ultima întâlnire, ca totul să rămână fără urmare? Ori așteptase, și acum, plecând, se împlinise termenul?) Și-a trecut numai mâna pe ochi și pe frunte. Îi simțeam respirația aproape, parfumul fierbinte al ființei ei. Stătea nemișcată, înaltă, ea toată, cu toata prezența ei, cu teribila ei prezență. Îi simțeam căldura trupului întreg, de la distanță. I-am luat o mână, i-am scos mânușa, dezbumbând-o inexpert. Aveam

410

sentimentul că o dezbrac puțin. I-am sărutat mâna multă vreme, când pe o parte, când pe alta, apoi cu o senzație și mai otrăvitoare, între încheieturile degetelor și, dându-i în sus mâneca îngustă a pardesiului, i-am sărutat brațul de la încheietura mâinii până la stofa răsfrântă. Brațul avea miros de ambră. Ea tăcea, cu fața întoarsă acum. O rugam să meargă în casă, să nu răcească, dar îi țineam mereu mâna, în care nu simțeam nici o intenție de împotrivire sau de impaciță și pe care o sărutam mereu în toate felurile. Stând cu fața întoarsă, în întuneric și sub copacul care ne adăpostea și făcea întunecimea mai densă, nu puteam să-i văd bine fața. Dar din atitudinea corpului, din reacția mâinii, din inflexiunile brațului îmi pare (acum, căci atunci nu gândeam nimic) că era turburată, încurcată, alarmată, molesită, fără voință. În sfârșit, repurtând cea mai mare victorie asupra mea de când exist, am lăsat din mână mica pradă - ea și-a trecut din nou mâna pe ochi și pe frunte când îmi spunea șoptit: «Bună seara» - și m-am despărțit de dânsa c-un sentiment de fericire, de durere, de rușine, de triumf,

de spaimă..."

Bărbatul de patruzeci de ani și femeia de douăzeci se țin de mână ca doi copii: deși nici unul, nici cealaltă, nu mai sunt niște copii: el a avut câteva experiențe amoroase, ea a fost măritată și a divorțat. Suntem foarte departe de atmosfera erotică din romanele lui Camil Petrescu. Și ce importanță capătă, de exemplu, ținerea mâinii ei într-a lui! Codrescu mărturisește a fi avut în acele clipe conștiința tulburătoare că acest simplu fapt reprezintă un eveniment neobișnuit. Lungile lor plimbări și conversații, sporind extrem de lent intimitatea, au rămas undeva departe în urmă: "am trecut în altă fază a vieții". Datorită nemaiauzitului curaj de a-i ține mâna într-a lui! Prin cele două mâini împreunate circulă sângele unei legături pe de-a-ntregul noi, uimitoare și indestructibile. Dar toate acestea s-au petrecut *dincolo*: într-o zonă ce pare exclusă de la realitatea cotidiană a stațiunii și a vieții celor doi. Prelungirea intimității *dincoace* e resimțită de Codrescu aproape ca o dureroasă iluzie. Adela și desface degetele din încleștare pe furiș, ho-tește-delicat, și Codrescu își dă subit seama că realitatea obișnuită - în care el este prietenul cu douăzeci de ani mai bătrân, "maestrul" de odinioară al adolescenței - năvălește asupra lor cu lumina ei crudă. N-are puterea nici să facă definitivă *dincoace*, legătura înfiripată *dincolo*,

AU

nici să o curme brutal. Timiditatea aceasta remarcabilă a cvadragerarului n-o împiedică pe tânăra femeie să-i adreseze acea întrebare foarte directă. Nu e prima dată când încearcă, ea, o clarificare: fără succes, ca și în precedentele dați. Codrescu are intuiția că momentul e decisiv. "Dar n-am avut nici slăbiciunea de caracter de a-i spune că o iubesc, nici tăria de a-i spune: prietenie". Iată o dilemă tipică pentru nehotărâtul îndrăgostit. Și dacă înțelegem imediat de ce avea nevoie de tărie spre a spune "prietenie", înțelegem mai greu de ce o declarație de iubire *pro forma* i se pare o slăbiciune de caracter.

Ce se ascunde totuși sub acest mod cam retoric de a vorbi? Momentul culminant, și cel mai tulburător al seriei îl constituie sărutul mâinii, cu tot ritualul lui spontan, dacă pot spune așa. Scoaterea mânușii ("dezbumbând-o inexpert") și sărutarea delicat-pasionată a degetelor și a palmei, pe o parte și pe alta, a încheieturii până la stofa • răsfrântă a mânecii, sunt de o senzualitate maximă. Într-o asemenea împrejurare, libertinii din narațiunile marchizului de Sade ar fi recunoscut în pudicul și naivul Codrescu pe unul de-ai lor. Sărutul mâinii nu e deloc cast, ci perfid și nerușinat. Cvadragerarul dovedește o neașteptată imaginație erotică. Se comportă ca un virtual desfrânat. Dar poate că lucrul cel mai straniu abia urmează: "în sfârșit, repurtând cea mai mare victorie asupra mea de când exist, am lăsat din mână mica pradă... și m-am despărțit de dânsa c-un sentiment de fericire, de durere, de rușine, de triumf, de spaimă..." Victorie asupra lui însuși? Desigur, căci a avut energia să se sustragă vrăjii senzuale, pe care tot el a provocat-o și s-o abandoneze pe Adela. După ce i-a distrus voința: "tulburată, încurcată, alarmată, molesită, Iară voință". Mica pradă -care e mâna, ținută într-a lui și apoi umplută de sărutări rafinat-păti-mașe, dar care poate fi considerată, printr-o sinecdocă instantanee, femeia însăși - părăsită în clipa în care nu mai opune nici o rezistență • vânătorului. Jocul de cuvinte disimulează un joc al simțurilor. Doctorul refuză să se angajeze sentimental. În fața evitării declarației, urmată de dovada senzualității. Adela ar fi fost îndreptățită să-și for-i" meze părerea că timidul ei curtezan nu e doar un ins nehotărât și plin de scrupule etice, dar un seducător (e drept, dintr-o speță aparte), la care lașitatea sentimentală e menită să-l protejeze de riscuri și să-i procure incomparabile bucurii de moment. 412

Nu știm ce a gândit Adela. Conform cu programul său estetic, autorul nu-i dă cuvântul. Și, trebuie să recunosc, nici nu mă preocupă de fapt în romanul lui G. Ibrăileanu personajul feminin: cel masculin mi se pare cu mult mai interesant. Lui îi este în fond consacrat studiul meu. G. Ibrăileanu (fie spus în paranteză) părea a crede altceva: "Femeia a format întotdeauna subiectul principal sau cel puțin episodic al celei mai mari părți din literatură", notează el în *După război*. E vorba de femeia tânără, de Gemma, Ana, Assia, Zenaida și de celelalte eroine misterioase și fermecătoare ale literaturii rusești îndeosebi, care au constituit model pentru Adela. Însă, dacă-i citim cu atenție articolele despre *Arma Karenina*, *Fum*, *Manon Lescaut* și celelalte, vom remarca și că, eroinele fiind considerate de către critic foarte asemănătoare și previzibile în enigmatică lor comportare, eroii sunt, ei, și mai diverși, și mai complecși. Cum poate fi fericit eroul lui Turgheniev din *Un om de prisos* alături de femeia pe care o iubește, după ce a asistat la pasiunile ei pentru alții, și știind că l-a luat de bărbat, ca și Katty pe Levin în *Arma Karenina*, din decepție și fără a-l iubi? Și cum poate avea eroul dostoevskian din *Umiliți și obidiți* tăria sufletească de a dori fetei de care e îndrăgostit să-și afle fericirea lângă rivalul lui? "Și e interesant de observat - exclamă G. Ibrăileanu punându-și întrebările - că această situație e

frecvență la scriitorii ruși. Ei parcă vreau să ne calmeze avânturile romantice și să ne strige că «viața nu e un roman» și că... romanele sunt realiste". *Opere*, 2). Am închis paranteza. Dacă nu știm ce gândește Adela, cunoaștem în schimb destul de amănunțit gândurile lui Codrescu, după despărțirea din ultima lor seară. Aceste gânduri sunt foarte lucide, într-o privință, și complet oarbe, în alta. Șezând pe banca de la poartă și ascultând pașii Adelei, care se plimbă prin cerdac, Emil Codrescu își dă seama imediat ce se întâmplă: întreaga viață lăuntrică a tinerei femei este determinată în aceste momente de existența lui. De aici nu trage însă concluzia că numai o femeie care iubește se comportă așa. E, dimpotrivă, obsedat de o "idee inamică", furișată în suflet, și anume că s-a purtat neconvenabil cu Adela: "I-am sărutat mâna și brațul ca un amant... Cu ce drept?" Iubirea nu-i oferă acest drept, căci n-a fost declarată. Dar Adela, ea, de ce a acceptat? "Dar ce putea să facă? Putea aduce ea un afront, cu atât mai dureros cu cât faptul era mai grav, «maestrului» pentru care are stimă, admirație, simpatie, recunoștință?" Și, îndată, Codrescu elimină singurul răspuns corect: "E rușinos să

413

înclin spre ipoteza că mă iubește". Sfâșierea sufletească a doctorului provine din neputința de a avea certitudini în privința sentimentelor Adelei. Să fie Codrescu atât de naiv încât să caute certitudini într-un domeniu ca acela sentimental și atât de orb încât să nu vadă că fiecare gest al Adelei i le oferă pe tavă? Vânătorul și-a fixat cu abilitate prada; apoi a lăsat-o să-i scape. Încearcă să se explice cu sine. Știe nu numai că ultima seară ar fi putut să fie decisivă, dar că, într-un fel, a și fost: "... Orice a simțit atunci, orice simte acum, raportul dintre ea și mine s-a schimbat radical, pentru totdeauna, până la moarte..." Ascultându-i, la nesfârșit, pașii pe podeaua de lemn a cerdacului, e pătruns deodată de conștiința că a făcut-o femeia lui: "Realitatea asta nouă, care începuse acum o jumătate de oră, mă uimea. Îi spusese că o iubesc, mă lăsa s-o iubesc. Dacă aș fi vrut să-i sărut picioarele, care umblau acum neliniștite prin cerdac, sunt sigur că m-ar fi lăsat, atât de mult nu mai avea nici o voință în clipele acelea". Iată: nu e atât de naiv și de orb cum l-am fi putut crede. Știe nu numai că Adela s-ar lăsa iubită, dar că în fond îl iubește și ea. Misterul femeii e absent. Codrescu știe chiar mai mult decât spune: știe în definitiv *totul* despre Adela. Dar despre el însuși? Aceasta e întrebarea. Sufletul bărbatului care iubește e infinit, spusese Ibrăileanu: oare ce-i rămâne obscur doctorului Codrescu în propria infinitate sufletească? de ce fuge vânătorul de prada aflată la picioarele lui? de ce nu profită seducătorul de vraja seducției sale?

La o parte din aceste întrebări (dar formulate altfel, căci altele erau, cum să zic, bănuielile comentatorilor), critica a răspuns destul de categoric, fiind în general de acord în aprecieri. "E romanul unui cazuist -spune de exemplu G. Călinescu în *Istoria literaturii*, într-o formulare tranșantă dar pe care nu suntem siguri dacă trebuie s-o raportăm la autor sau la erou - însetat de certitudini și înspăimântat de contradicțiile ce răsar la tot pasul al unui intelectual cu acțiunea erotică paralizată de prea multă disociație". Ideea o vom găsi, în variante apropiate, la majoritatea comentatorilor, și ea pare să aibă, în ochii tuturor, me-

Comentatorii au făcut în general abstracție de posibilitatea unei motivații sub-conștiente. Iar unul dintre ei, Al. Protopopescu, a respins-o fără echivoc: "Dacă ceva lipsește cu adevărat fapturii lui Emil Codrescu, acela este chiar *subcoști-entul*." (*Romanul psihologic românesc*). Excepțiile, de care va fi vorba mai încolo, confirmă o regulă îndeajuns de tiranică, mai ales în critica de pîhă la război și ca're

' 414

ritul de a fi fost sugerată de însuși eroul-narator: "Nu mai pot înțelege nimic..., scrie Emil Codrescu în jurnalul său. întreaga logică mi-i viciată de conștiința celor câțiva ani peste cei care permit asemenea jocuri. Abuzul involuntar de analiză, boală veche și incurabilă, complicat cu conștiința celor douăzeci de ani ai ei și patruzeci ai mei, m-a aruncat

nu coboară niciodată examenul psihologiei personajelor sub nivelul conștiinței, atunci când există motivații explicite oferite de eroii înșiși. Cauza acestui "respect" față de părerea personajului e dublă în *Adela*: pe de-o parte, naratorul a fost confundat cu autorul, și tot ce G. Ibrăileanu a susținut în articole a fost folosit ca sprijin pentru teoriile lui Emil Codrescu; pe de alta, naratorul e considerat încă și astăzi de critici ca absolut credibil, opiniile nefiindu-i puse la îndoială, în ce privește ultimul caz, s-ar părea că în criticul român se află, pitit, un fost cititor de povești pentru copii. Confuzia dintre autor și narator am semnalat-o, începând cu introducerea acestui eseu, de câteva ori. Să nu pierdem prilejul de a-i studia consecințele în critica *Adelei*. Nu există comentator al *Adelei* care să nu citeze articolul despre nuvela lui Duiliu Zamfirescu. *O muza*, în care G. Ibrăileanu descoperă "o problemă interesantă: iubirea dintre fiii de vârste prea disproporționate", sau, cu alte cuvinte, "problema melancolică a dragostei târzii". Legătura cu problema *Adelei* a părut a nu mai comporta discuție. Mai ales că s-au adăugat și alte articole ale criticului, conținând idei asemănătoare. Lucrurile n-au rămas însă aici, la o posibilă intenție a autorului romanului de a relua tema lui Duiliu Zamfirescu. S-a pus întrebarea dacă nu

¹ cumva dilema lui Codrescu este dilema lui G. Ibrăileanu însuși. Și biografia criticului a părut a furniza date pentru un răspuns afirmativ. La publicarea romanului, în • 1933, impresia aceasta era atât de stăruitoare, încât editorul, rugat de G.

Ibrăileanu

care era bolnav, a trebuit s-o dezmință într-o scurtă prefață: '*Adela* nu e un roman autobiografic al domnului G. Ibrăileanu, ci o succesiune de fragmente ale jurnalului lui Emil Codrescu, grupate în jurul personajului feminin, al cărui nume e și titlul "romanului". Se putea o mai, cum să zic, elementară precizare? Și, totuși, un critic, ' altminteri experimentat, ca Vladimir Streinu o înlătură, fără să clipească, sub cuvânt! că n-ar fi la mijloc decât niște "măsuri de prudență delicată" ce fac parte "din." cunoscutul arsenal naiv al scriitorilor sentimentali, dar și orgolioși, ai veacului tre- icut, care, voind să-și ascundă mai bine viața lor intimă, prin aceasta chiar o denunțau". Și, ca să nu mai fie nici o îndoială, scrie negru pe alb: "Totul nu este decât o disimulare romantică. Doctorul Emil Codrescu e însuși G. Ibrăileanu, Adela e femeia reală, după cum real este însuși cadrul naturistic, Bălățești etc." (*Pagini de critică literară*, 2). Teza lui Vladimir Streinu nu e, vai, singulară în epocă și chiar mai târziu. Pompiliu Constantinescu este de exact aceeași părere: "Romanul se compune. din niște însemnări intime ale eroului, doctorul Emil Codrescu, îndărătul persoanei căruia îl ghicim pe G. Ibrăileanu însuși, chiar dacă toate eforturile de deghizare, adesea puerile până la înduioșare, sunt întreprinse spre a îndepărta orice asemenea

415

într-o țesătură inextricabilă, din care mi-i cu neputință să mă descurc". Motivele, conștiente, ale comportării eroului apar aici *în clar* și ar fi de mirare dacă n-ar fi în număr de trei (cum îi plăcea lui Thibaudet să spună); vârsta care nu mai permite riscul unui angajament; spiritul analitic, disociativ, care paralizează acțiunea: cei douăzeci de ani mai puțin ai impresie" *Scrieri*, 3). Douăzeci și cinci de ani după aceea, G. Călinescu e doar cu puțin mai nuanțat: "Emil Codrescu este, indubitabil, un alter-ego al lui G. Ibrăileanu..." *Esența realismului*, în *Contemporanul* din 1960). În fine, Al. Pini, ca nu cumva să uităm că este și biograf al criticului, face public, în *Opera lui Ibrăileanu*, 1959, "secretul" *Adelei*: "în *Adela* protagoniștii au... 40 și 20 de ani, iar nu 52 și 27 cât aveau Ibrăileanu și Olga Tocilescu, dacă ne este îngăduită t) indiscreție biografică, în 1923". Naratorul s-a împărțit astfel de autoritatea autorului: cum să fie puse în aceste condiții la îndoială motive din psihologia celui dintâi care nu făceau decât să transfigureze rațiuni, reale, din psihologia celui de al doilea? În încheierea acestor considerații, nu mi se pare inutil să rezum cea mai bună sistematizare a problemei raporturilor dintre Autor, Narator și Personaj din câte există, și anume aceea a lui Gerard Genette din *Figures HI* intitulată *Recours à la methode* și bazată pe romanul lui Proust. Criticul francez distinge, mai întâi, două *nivele narrative*; acela în care situăm, de exemplu, pe Homer, ca autor al *Odiseii* (autor de gradul I), și acela în care situăm pe oricare din personajele *Odiseii* care relatează o întâmplare, de pildă pe Ulise povestindu-și în cânturile IX-XII peripețiile (autor de gradul II). Autorul I este *extradiegetic*, autorul II este *intradiegetic*. Dacă ne amintim că *diegeză* înseamnă acțiune, eveniment, deosebirea se explică de la sine. În al doilea rând, Genette distinge, în paralel, două feluri de *relații* pe care cel care povestește le poate avea cu faptele povestite: el poate să ia parte la întâmplări (ca protagonist sau ca spectator) sau poate să fie complet absent din ele. Homer e absent din călătoria lui Ulise de după războiul Troiei, Ulise e în schimb însuși eroul ei. Genette numește primul caz *beterodiegetic* și pe al doilea, *homodiegetic*. Combinând criteriul nivelelor narrative cu acela al relațiilor, el obține o clasificare foarte clară și utilă: 1) *extradiegetic-heterodiegetic*: un Autor I narează evenimentele la care nu a participat (Homer povestind în *Odiseea* aventurile lui Ulise: majoritatea romanelor dorice la persoana a III-a); 2) *extradiegetic-homodiegetic*: un Autor I narează evenimentele în care a fost protagonist (jurnal real, autobiografie reală) sau spectator (memorii); 3) *intradiegetic-beterodiegetic*: un Autor II narează întâmplări la care nu a participat (cazul tipic e Șeherezada spunând, în *Halima*, regelui Șahriar cele o mie și una de povești); 4) *intradiegetic-homodiegetic*: un Autor II își povestește propriile întâmplări (unele romane la persoana întâi, cu aspect de jurnal, autobiografie sau memorial fictiv, care conțin precizarea disocierii Autor-Narator, în felul din *Adela*, unde subtitlul este "fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu", sau în felul din *Moby Dick* care începe cu această declarație a naratorului: "Numiți-mă Ismael"). Există, desigur, și cazuri mai complicate: chiar marele roman proustian aparține, în același timp, de mai multe categorii. *Adela* intră în cea de a patra, în ciuda obstinației criticilor de dinainte de război de a-l considera ca aparținând clasei a doua. Diferența ni se pare astăzi frapantă, ca și natura acestei vechi confuzii. 416 "

femeii iubite. Ce-ar fi de adăugat? Poate doar că aceste motive *conștiente* nu sunt singulare. Să revenim la roman.

Adela se subintitulează *Fragmente din Jurnalul lui Emil Codrescu (iulie-august 189...)*. Stilistic, G. Ibrăileanu este consecvent formulei jurnalului. Lucrul se remarcă de la început. Primele pagini înfățișează atmosfera stațiunii, în notații telegrafice, în fraze eliptice de predicat, menită parcă să o restituie cât mai viu și direct. Același stil este aplicat preocupărilor strict personale ale doctorului, care și-a luat cu el cata- loagele' câtorva librării străine, un dicționar (de fapt, un *Larousse de poche*) și pe Diogen Laerțiu, din care recitește paginile despre Epicur, cu emoția vădită, deși nu mărturisită direct, de a se regăsi în ele ("Ata-raxie, «Apatie»... Frica de acțiune a omului lipsit de energie impulsivă... Teroarea intelectualului prea lucid și prea mult preocupat de urmările faptelor lui" ș.a.m.d.). Acest pasaj a fost intens valorificat de comentatori, căci autoportretul în spirit epicureic părea să ofere o explicație imediată pentru comportamentul lui Codrescu față de Adela. Mai puțin au atras atenția bizareria bibliotecii estivale a doctorului (i-a consacrat câteva pagini dintr-un eseu, pline de hazul ideii, Marian Papahagi, în *Eros și utopie*) și natura interesului acestuia pentru lectura dicționarelor. Ne-o destăinuie Codrescu însuși: "Dicționarul - pentru momentele când spiritul vrea să ia contact mai concret cu lumea realităților. După un instrument de teslărie, o pasăre (uneori ai și figura alături; și

păsările din dicționare au totdeauna mutra mirată și comică) apoi o prepoziție cu înțelesurile ei subtile, demonstrate prin exemple naive. Și tot așa, în partea a doua, la numele proprii - un rege merovingian, un promontoriu, o primadonă italiană. Visezi la regele pletos, la promontoriul care împinge departe în mare un oraș cu nume ciudat, și mai cu seamă la diva care a debutat la Neapole și a fost pe rând (sau aproape) metresa unui duce, a unui conte, a unui tenor și apoi nevasta unui bancher. Nu mai e dicționar. *E un roman în notații su-*

Marian Papahagi a dovedit că jocul lui G. Ibrăileanu cu ideea dicționarului merge mai departe decât se credea: orașul, regele pletos și diva italiană au putut fi identificate ca variații «le-numelui Adelei. De altfel, într-o reflecție din *Privind viața*, motivul dicționarului revine într-o formulare frapant borgesiană: "Dacă am face toate combinațiile posibile între cuvintele unui dicționar de buzunar, am construi o infinitate de opere științifice care ar răsturna, ca pe niște încercări puerile, toate teoriile științei de azi; am construi o infinitate de opere literare, față cu care *Divina Comedie* ar fi o simplă încercare juvenilă; am construi tragediile pierdute ale lui Euripide și tratatele lui Epicur, am învia din morți Biblioteca din Alexandria..."

417

gestive". Sublinierea îmi aparține. În acest pasaj sunt cel puțin două afirmații foarte importante. Întâia ar fi aceea că dicționarul înlesnește cititorului un mai direct contact cu lucrurile. Dicționarul ar fi ca un roman documentar, fără ficțiune, oferind realitatea în concretul ei imediat, nemodificată imaginar și nestructurată după regulile artei. Romanele propriu-zise ne obolesc prin pretenția lor de a prelucra viața și de-a ne-o restitui după un proces oarecare de elaborație; dicționarul ne întoarce la surse. Dar (și aceasta este a doua afirmație) un asemenea roman "în notații sugestive" nu se poate, în definitiv, citi, căci el există numai ca virtualitate; poate fi, în schimb, reconstituit de fiecare cititor în parte. În loc ca lectura lui să reprezinte un contact cu imaginația celui care scrie, reprezintă un mod de revelare a imaginației celui care citește. Romanul latent din dicționar nu se citește, dar se imaginează de către fiecare din nou.

Cum să nu bănuim aici o estetică bazată pe oboseala de ficțiune? Și cum să nu vedem legătura cu faptul că *Adela* are înfățișarea unui jurnal? Jurnalul intim este și el un roman: virtual. Așa cum nu mai citește romane, pe care le închipuie în marginea dicționarului, naratorul din *Adela* are pretenția că nu scrie propriu vorbind un roman, dar că îl face posibil în marginea jurnalului său intim. Caracterul eliptic al frazelor, fragmentarismul notațiilor, lipsa epicului, introducerea directă a unor reflecții și maxime - toate acestea decurg din formula adoptată, în loc să prelucreze exhaustiv și complet evenimentele, jurnalul le înregistrează sugestiv: lăsând cititorului sarcina de a le "interpreta". Jurnalul e o colecție de fapte și un roman din care lipsește imaginația: în sensul că abia lectura o introduce în el. La limită, jurnalul e un roman aleatoriu. Se înțelege că acest caracter nu e niciodată absolut. Nu există opere artistice complet "deschise": disponibile pentru o infinitate de sensuri. În *Adela*, disponibilitatea este limitată de naratorul însuși care, dacă nu elaborează până la capăt romanul, colaborează totuși discret cu cititorul, în scopul de a-l pune pe drumul dorit. Aici este un paradox inevitabil al romanelor care îmbracă forma jurnalului: pe de-o parte, notând faptele zi de zi, pe măsura desfășurării, naratorul pretinde implicit că nu are idee de sensul lor global (la fel cum, celui care trăiește, sensul propriei vieți îi scapă, căci, vorba lui Malraux, numai moartea transformă o viață într-un destin) și că, deci, nu oferă cititorului decât sfărâmături din care acesta urmează să construiască între-

418

gul; pe de altă parte însă, sfărâmăturile sunt, în fond, niște indici, niște semne, prin care cititorul e condus abil spre soluția dorită de narator (căci romanul nu e cu adevărat viața, ci o convenție în care "autorul e totdeauna omniscient: aceasta este baza oricărei tehnici romanești", dacă e să-l credem pe R. Humphrey, autor al unui studiu despre *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, 1955).

Rezultatul imediat, și de asemenea paradoxal, este acela că un bun cititor trebuie să cadă în cursa întinsă de romancier și să interpreteze liber, "ca în viață", elementele ce i se furnizează: să fie în stare să imagineze până la capăt povestea "telegrafiată" de narator.

Povestea este, în cazul de față, ceea ce Emil Codrescu ne spune despre eșecul dragostei lui pentru Adela; o poveste care ne este înfățișată ca "trăită" și notată pe măsură ce este "trăită", fără putința corectării impresiilor de moment, căci perspectiva nu este niciodată suficient de îndepărtată în timp. Emil Codrescu scrie de obicei în jurnalul său în noaptea care urmează întâmplării. Insomniac fiind, își petrece noaptea în tovărășia jurnalului, după ce și-a petrecut ziua în tovărășia Adelei. Distanța dintre cele două planuri temporale trebuie s-o presupunem deci ca foarte mică. Notarea evenimentelor și desfășurarea lor sunt în fond contemporane: timpul jurnalului este un timp *alternat* (termenul lui

Genette). Alternarea este relativ regulată iar distanța dintre diegeza și povestire se poate apropia uneori de zero, rămânând constant înăluntru celor douăzeci și patru de ore ale unei zile: de aici și numele *jurnalului*. În aceste condiții, naratorul se află prins într-un joc al ignoranței; de care cititorul profită. Naratorul jurnalului este, într-o mai mare măsură decât oricare altul, necreditabil: se află foarte aproape de evenimente, al căror sfârșit nu trebuie să-l cunoască; este protagonist în aceste evenimente și, prin urmare, complice cu sirie; lipsește orice reper exterior, în fine, pe care să putem sprijini versiunea naratorului. »

Dacă vom înmănușea acum toate considerațiile despre formula *Adelei*, vom putea trage primele concluzii. Iată: Emil Codrescu nu e G. Ibrăileanu și comportarea lui are propriile motivații conștiente și inconștiente (altfel, personajul n-ar fi plauzibil, realist), pentru care afirmațiile celui din urmă, din articole sau din alte părți, nu constituie în nici un caz o cheie; sau, dacă ele sunt o cheie, vor descuia doar ușile aflate la un singur cat al edificiului și anume la acela al *intențiilor*

419

romancierului; motivațiile sale *conștiente* Emil Codrescu le încredințează jurnalului, pe care-l ține la zi, și care e lipsit de perspectiva clară asupra evenimentelor; dacă evenimentele au veracitate psihologică, nu înseamnă numaidecât că sunt adevărate: pot să justifice un comportament, fără să-l explice; nivelul explicațiilor se află cu un cat mai jos, în *subconștientul* naratorului, în acele motivații care-i scapă lui însuși sau pe care, mai mult, el se străduiește să le mascheze. La acestea, trebuie să adăugăm că forma, până la' un punct aleatorie, a romanului-jurnal face un mai direct apel la imaginația cititorului decât un roman obișnuit: nu, desigur, în sensul că adevărul intim al lui Emil Codrescu ar fi o invenție a celui care citește, dar în acela, ceva mai complex, că acest adevăr nu se află *pur și simplu* nici în intențiile celui care scrie romanul (G. Ibrăileanu), nici în autoanaliza celui care ține jurnalul (Emil Codrescu - narator), nici în conștiința cvadragenarului îndrăgostit (Emil Codrescu - personaj): ci într-un plan virtual, invizibil, care intersectează planurile reale, vizibile, ale Autorului, Naratorului și Personajului, și pe care numai Cititorul îl poate degaja și pune în evidență. De planul Autorului voi face abstracție (chiar dacă nu cu totul); de al Naratorului (analiza, autoanaliza) și de al Personajului (motivațiile conștiente și inconștiente) mă voi ocupa, în această ordine, în continuare.

I-am lăsat pe Codrescu și pe Adela profund tulburați după cea din urmă plimbare. Adela se plimbă agitată de la un capăt la altul al cerdacului. Doctorul, pe banca din poartă, îi ascultă pașii și se simte treptat cuprins de remușcări. A sărutat, atât de pătimaș, mâna Adelei, și s-a retras apoi cu lașitate. Încearcă să-și analizeze ambele porniri, ce se bat cap în cap, să se explice cu sine. Este, am văzut, un privilegiu pe care G. Ibrăileanu îl rezervă eroilor masculini de roman. Să încercăm să urmărim procedul, "la lucru", în *Adela*.

Analiza a fost pusă de obicei în slujba cunoașterii sufletului. Auto-analizându-se, Emil Codrescu nu face excepție. În seara despărțirii, sufletul lui pare bolnav. Doctorul își acordă un consult. Știm deja în ce constă el. Dar trebuie să ne ocupăm mai îndeaproape de felul cum procedează naratorul. Analiza, ca vechi procedeu romanesc, nu e aceeași în romanele dorice și în acelea ionice. Aici mă interesează o anumită latură a problemei. Cine compară, de exemplu, *Afinitățile electice* cu *Adela* va observa cu siguranță că obiectul analizei diferă în cele două

420

romane. Despre romanul goethean, Gundolf scrie în monografia lui că este un fel de "experiență concretă prin care urmează a fi dezvăluit un proces chimic: experiența nu este întreprinsă pentru a încânta ochii copiilor, de dragul culorilor, al flăcărilor, al separărilor sau al combinărilor curioase, ci cu scopul de a evidenția spiritul unei taine invizibile, o lege ce nu poate fi cunoscută decât prin efectul particular al unei legi generale. Analiza dorică va reprezenta o metodă deductivă. (Distingând, în *Creație și analiză*, analiza propriu-zisă de moralism, G. Ibrăileanu atribuie celui din urmă un sens oarecum asemănător cu deducția din procedul clasic.) În *Adela*, din contra, nu mai este observată "legea" care se reflectă în mișcările individuale ale sufletului, ci înseși aceste mișcări, în spatele cărora umbra legii s-a șters de mult. Eduard sau Otilia nu-l rețin pe Goethe, decât în măsura în care, afirmă tot Gundolf, îi oferă "mărturii ale treptelor, straturilor și proceselor cosmice". Adela sau Codrescu sunt, în schimb, "cazuri", interesante în psihologia lor neconfundabilă și imprevizibilă. "Dar bag de seamă că filele jurnalului au ajuns niște adevărate «foi de observație». Îmi iau pulsul și temperatura de câteva ori pe zi" - constată Codrescu în jurnalul său. Foaia de observație și termometrul sunt documente ale conjuncturii, ale momentului, ale veșnic schimbătorului. Psihologia personajului ionic,

pe care nici o lege generală n-o mai garantează a-prioric, poate căpăta, cel mult, o explicație statistică. Jurnalul doctorului Codrescu este, în acest sens, o veritabilă colecție (cuvântul l-a folosit Marian Papahagi). Sunt de exemplu transcrise senzații pure: "Senzația căldurii ei fizice de la distanță. Nevoia inexorabilă, care îmi oprimă respirația, de pulsația vieții ei". Sau impresii intelectuale: "Fetișizarea tuturor obiectelor ei și a tot ce deține ea". Sau "senzații" produse de cuvinte: "Senzația de voluptate pe care-l dă cuvântul *Ea*, când o *numesc* astfel, oral sau mental, probabil că, fiind contradictoriul lui *El*, și atât de femeiesc prin fizionomia lui, dimorfismul gramatical proclamă întreaga conștiință asupra *femeii*, până la halucinație".

Analiza din *Adela* prezintă și o altă particularitate, aproape opusă celor descrise până acum, dar care ne apropie de motivele profunde ale comportării eroului. A doua zi după ultima lor plimbare, Adela pleacă definitiv. Din landoul ce piere la o cotitură a drumului, se mai vede o mână fluturând un voal roz. "În acest moment începu trecutul". Această simplă propoziție conține o intuiție extraordinară a roman-

421

cierului: de fapt, nu numai în clipa despărțirii finale, dar în fiecare clipă a vieții lui Codrescu prezentul tinde să se transforme în trecut. Cu tot epicureismul profesat, doctorul nu trăiește cu adevărat în prezent, care e timpul acțiunii, iar el este un abulic și un contemplativ, gata a se refugia în reverie. Înainte chiar de a fi un Personaj (locuitor al propriilor fapte), este un Narator (adică un povestitor al lor). Dar orice povestire mută viața povestită la timpul trecut. Oricât de mică ar fi distanța în timp, la care m-am referit, între întâmplările zilnice de la Bălțătești și înregistrarea lor în jurnal, ea este suficientă ca să ipos-tazieze trăirea în rememorare. Codrescu se înțelege mai bine pe sine dacă se contemplă și se analizează decât dacă "se trăiește". Introspecția este la el o formă de viață. Ar putea spune: mă analizez, deci exist. Analiza nu doar îi dezvăluie motivațiile propriei comportări: ci, așazicând, le instituie. Le conferă, cu alte cuvinte, realitate. Jurnalul nu trebuie socotit pur și simplu un registru fidel al emoțiilor de tot felul, al micilor și marilor evenimente, al pasiunii și inhibiției erotice a doctorului: el este, am atras de la început atenția, modul lui de a se explica și justifica. Autoanaliza e un autoconsult: care trebuie să conducă la un diagnostic. Și conduce la unul. Toată dificultatea constă în a-i verifica valabilitatea. Nu dispunem decât de observațiile medicu-lui-pacient și de versiunea lui. Emil Codrescu povestește întâlnirile cu Adela, la trei vârste diferite. Cea dintâi Adela este fetița care nu se despărțise încă de păpuși și pe care Codrescu o ținea pe genunchi: îi "mânca" degetele, își lipea fruntea de a ei ca să-i vadă un singur ochi în loc de doi, îi păzea păpușile adormite etc. "Fericirea ei cea mare era însă s-o ridic «în pod», fericire exprimată întâi cu râsete gălgâitoare de hulubiță mică, pe urmă cu țipete ascuțite la punctul culminant al ascensiunii". Jocul are un evident substrat erotic, de care eroul nu era conștient, dar despre care naratorul are totuși o anume idee. "Jenat să dezmierd fetița în fața tuturor - *întotdeauna mi-a fost cu neputință să sărut copiii în public* -îi devoram ochii, năsucul, obrajii, cârlionții, ceafa când eram numai noi singuri. În aceste *tete-â-tete-uri* nu lipseau dialogurile pasionate: «Adelă, mă iubești?» «Te iubesc!» «Tare?» «Ta'e!»" Paranteza subliniată arată că naratorul nu știe cărei cauze să atribuie jena: dar jena însăși nu e decât reflexul substratului obscur al unor jocuri inocente. "Secretul pasiunii noastre reciproce era simplu", adaugă naratorul:

422

Adela se simțea, instinctiv, adorată iar tânărul ei prieten, lipsit de mamă și de surori, își concentrează asupra fetiței "toate posibilitățile de afecțiuni familiale". "Ea îmi *întorsesse* capul pentru că orice om, din cauza unui instinct atavic, are tandreți pentru puii de om". Mărturisire capitală: întâiul sentiment al lui Codrescu față de Adela este patern; fetița iubită este "o jucărie vie și plină de surprize", așadar o posibilă "fiică".

Legătura apare cu desăvârșire alta, după șase ani, în cele două veri petrecute împreună la țară, când studentul de odinioară a devenit doctor iar fetița zvăpăiată "o domnișoară de cincisprezece ani, o fată înaltă, subțire", "de o frumusețe mândră, semeață, aproape orgolioasă, amestec unic care-i dădea ceva matur și în același timp îi accentua copilărescul figurii". "Eram acum mentorul ei (de atunci am devenit «mon cher maître») - scrie Codrescu în jurnal depanând firul amintirilor, îi dădeam cărți, îi recomandam anumite pasaje și ne plimbam ceasuri întregi prin parc..." Este raportul dintre Lai Cantacuzin și Daria Mazu din romanul sadovenian. Dar, adaugă imediat, recreațiile erau mult mai diverse: la treizeci și cinci de ani (Adela avea cincisprezece), lui Codrescu îi plăcea încă sa se joace. Alte jocuri, desigur, decât înainte: zmeie, urcat prin arbori, după fructe, praștii pentru pițigoii și vrăbii, cules de mure, arcuiri de răchită cu săgeți de corn și celelalte. Acestea sunt jocuri de frate și soră.

Imperceptibil, sentimentul patern s-a schimbat într-unui frățesc. Gesturile de intimitate ale Adelei constau acum în a face totul pe din două: "Seara, la masa dată invitaților, cu mișcări intenționat încete, ca să nu treacă neobservate, a luat o prăjitură, a tăiat-o în două și mi-a dat o jumătate mie". El e "prietenu" ei. Când, o dată, el vrea să plece, Adela se supără și, la explicația lui că îl cheamă treburile, îi spune cu parapon: "Desigur, ce importanță am eu pentru mata". Îndemnată să se mărite, fata se agasează. Se dorește mare și-i pretinde s-o trateze ca pe o femeie. Între ei persistă echivocuri delicioase. Deși n-o mărturisește direct, doctorul e atras de senzualitatea încă latentă a fetei. Pe când culeg mure, îi observă gura: "Buzele ei, înroșite de sucul rubiniu, dădea o expresie provocantă frumuseții ei blonde". Aici intervine o nouă despărțire, de câțiva ani, în care Adela se mărită și divorțează, Codrescu se află în străinătate de unde-i scrie, un timp, apoi, luat cu altele, amână și firul se rupe.

423

Reîntâlnirea are loc la Bălțătești și o cunoaștem mai bine. "Între noi stau acum, izolate: purtarea mea incalificabilă și căsătoria ei neizbutită", în prima vizită, Codrescu e șocat de schimbarea doamnei M., mama Adelei, înainte de a fi de a Adelei însăși. "Era atât de frumoasă când am cunoscut-o! Ca orice adolescent, iubeam pe toate doamnele tinere pe care le cunoșteam..." Și: "Adela seamănă cu mama ei cum era atunci... Niciodată nu m-a lovit ori nu m-a interesat ca astăzi a-semănarea dintre ele". Reflecțiile pe această temă au, vom vedea, semnificația lor. Ceea ce definește "prietenia pasionată" dintre cvadragenar și femeia de douăzeci de ani este, pe de-o parte, indecizia lui, pe de alta, încercările Adelei de a provoca o mărturisire hotărâtoare. Într-un fel, raportul de la început s-a răsturnat. Femeia apare în ofensivă: mai stăpână pe ea și mai matură. În timp ce «cher maître» se pierde în sofisticata lui sentimentală, neajutorat și contradictoriu Adela capătă, pe alocuri, cu toată extraordinar de proaspăta ei feminitate, un aer protector și matern: îi socotește țigările și i le dă cu număr, îi face program peste zi, nelăsându-i drept de replică, îl ceartă că nu doarme nopțile, îl împacă tandru după ce-l ceartă ("Apoi, ridicându-se, mă dezmierdă pe mână în trecut, scurt, ca pe un copil, și plecarăm"), îi alină suferința ("Orice femeie are ceva matern față de bărbatul pentru care are afecțiune când el suferă..."), îi probează o perspicacitate și o cunoaștere a oamenilor de care n-o credea în stare și care îl pune uneori în cea mai mare încurcătură ("Mata nu vrei niciodată ceea ce vrei...!" exclamă Adela). În aceste condiții, intimitatea dintre Codrescu și Adela progresează lent și este permanent frânată de sentimentele contradictorii ale bărbatului. Ofensiva femeii se lovește de o barieră infranșabilă. Nu e vorba, propriu-zis, de o pudoare exagerată, nici numai de efectele unei educații puritane: în definitiv, între Codrescu și Adela se consumă gesturi și cuvinte limpede angajamente și, pe de altă parte, inhibiția socială nu joacă decât un rol minim.

Acesta este un aspect interesant al relației lor. În *Adolphe*, ca și în *Elena* lui Bolintineanu, realizarea sentimentului întâlnește obstacolul convenției sociale, al acelei "ordre des choses" stabilite, a cărei încălcare înseamnă marginalizarea culpabililor. Nici o ipocrizie de acest fel nu pare a funcționa în lumea din *Adela*. Codrescu e invitat zilnic la doamna M. și la Adela, se pun la cale plimbări și excursii în doi, pe jos ori cu trăsura. Colportarea tendențioasă a prieteniei lor lipsește cu

424

desăvârșire. Nu e suficient să punem explicația faptului pe seama mediului de stațiune, a, în fond, dislocării, provizorii a eroilor: căci în Bălțătești aproape toată lumea se cunoaște, ca într-un Iași redus la scară. Stațiunea montană sau maritimă din nuvelele Hortensiei Papa-dat-Bengescu avea un caracter diferit: ea exprima o eterogeneitate atât de frapantă încât, ca mediu, juca un rol relaxator în raport de convențiile sociale. Era stațiunea aproape internațională, cu lume ce nu se cunoaște, ca Vevey în *Daisy Miller* a lui Henry James, ca Soden din *Ape de primăvară*, a lui Turgheniev, și de aceea resimțită ca teritoriu al unei libertăți-relative. Bălțătești nu e Vevey așa cum Adela nu e Daisy: un univers rural și aproape patriarhal, dar în care constrângerile sunt inexistente, și o eroină de modă veche, care se comportă însă absolut firesc. Ne-am aștepta ca gura lumii să fie mai activă sau ca Adela să-și dovedească educația prin, măcar, câteva prejudecăți. Nu se întâmplă nimic. Plimbările cu trăsura prin vecinătăți, în compania doctorului, sunt ocazii de sporire a intimității, însă nu privite cu ochi răi de ceilalți. Trăsura, landoul sunt vehicule ale unei intimități inocente, "pozitive", care leagă pe parteneri, fără ca vreuna din normele sociale să fie periclitată. Să remarcăm, din nou, diferența, de Hortensia Papadat-Bengescu și de Camil Petrescu. Acolo călătoria este o escapadă iar automobilul un vehicol al adulterului. Prima apropiere declarată a Elenei de Marcian se face în automobilul care îi aduce de la

înmormântarea Siei. Fred Vasilescu, fugind de imaginea persecutantă a doamnei T., aflată într-un grup de curtezani la Movilă, se urcă în automobil împreună cu câțiva prieteni, bărbați și femei tinere, și gonește nebunește: sensul erotic al vitezei și al vehicolului este incontestabil. Trădările Elei Gheorghidiu încep prin apropieri ilegite și dislocări eliberatoare. Automobilul modern din *Ultima noapte* sau din *Concert* e mai ambiguu decât trăsura arhaică din *Viața la țară* ori din *Adela*: legând raporturi ilegite, el dezleagă pe cele consacrate. Mondenitatea (stațiunea internațională, automobilul, escapada, petrecerea în grup etc.) păstrează până târziu, cum se vede, în romanul nostru, o simbolistică negativă. Situând acțiunea *Adelei* la sfârșitul veacului trecut, într-o stațiune ce nu e decât un sat mai răsărit, G. Ibrăileanu nu numai a sugerat o anumită atmosferă *Un de siecle*, dar a evitat tocmai această simbolistică negativă. Socialmente, relația dintre Adela și Codrescu e

425

considerată în *pozitivitatea* ei. Bariera, mereu lăsată, e deci de natură psihologică.

Putem să facem acum un pas decisiv. Naratorul e convins că neputința lui de a se angaja erotic ține de o cauză limpede: de firea lui mefientă, sceptică, gata a hipertrofia și disproporționa teoretic totul (de exemplu vârsta) și incapabilă să acționeze practic. Dar o a doua cauză poate fi întrezărită în acest punct: *felul* în care a cunoscut-o pe Adela, de când era fetiță, raportul lor ulterior bine stabilit ca de la "maître" la ucenică și, în fine, "bătrânețea" lui de azi față de tinerețea Adelei. I s-ar părea aproape necuviincios să încerce să modifice acest raport: femeia pe care a simțit-o, pe rând, fiică, soră și mamă, nu-i poate deveni soție. Acest din urmă argument nu mai este explicit pe de-a-ntregul ca celelalte. El e mai mult sugerat, deși cu oarecare stăruință. Naratorul este, de această dată, foarte aproape de explicația reală a inhibiției sale. Nu ne putem aștepta să ne spună mai mult: ceea ce a rămas nespuse este inavuabil. Nu se află în sfera conștiinței, mobilată cum e cu explicațiile pe care le-am enumerat; în limbaj psihanalitic, avem de-a face cu un complex. Ni-l va dezvălui un scurt pasaj, chiar de la începutul romanului, peste care de obicei trecem repede, căci nu suntem pregătiți să-l înțelegem după numai cinci pagini, și înainte chiar ca Adela să-și fi făcut apariția. Naratorul își aduce aminte de mama lui, moartă de mult, de pe când el era copil și pe care o cunoaște doar dintr-o fotografie înfățișând o tânără fată. Cu anii, imaginea din fotografie și-a schimbat înțelesul în ochii lui Codrescu. O spune chiar el foarte clar: "în copilărie, fata cu părul castaniu îmi era mamă. La douăzeci de ani, soră. Astăzi, o simt fiică". Primul lucru care ne atrage atenția este că naratorul nu pare să atribuie vreo semnificație faptului; îl relatează, fără legătură cu restul și-l părăsește. Apoi, observăm că seria imaginilor mamei repetă, răsturnată, seria imaginilor Adelei: întâi fetița care i-ar fi putut fi lui Codrescu fiică, apoi sora, apoi femeia cu înclinații materne. Analogia este frapantă. E vorba deci de o identificare inconștientă dintre propria mamă și Adela. Această identificare inconștientă mi se pare mai mult decât suficientă în explicarea blocajului erotic al lui Codrescu. Ceea ce îl împinge pe Codrescu să refuze dragostea Adelei, ca pe un incest virtual, este un complex oedi-pian. "Imaginea fetei moarte", a mamei, reînviază în unele nopți și veghează sufletul fiului, aplecată parcă peste "o balustradă ideală din spa-

426

țiile interplanetare". Sentimentele față de fata frumoasă și moartă sunt "nostalgii de amor". Risipit în cuvintele naratorului, complexul oedi-pian poate fi lesne reconstituit.

El n-a rămas, de altfel, nesensizat, lucru explicabil: inexplicabil este altceva și anume că cele trei încercări de a-l cerceta, pe care le cunosc, se ignoră una pe alta iar ecoul lor mai departe a fost nul. Întâia aparține chiar unui psihiatru, Iustin Neuman, autorul unui *Studiu psihanalitic al romanului «Adela» de G. Ibrăileanu* (Cartea românească, fa.), vechi de aproape o jumătate de secol, citat în unele bibliografii și, după cât știu, necomentat de critică. Interesul lui pentru eseul meu e pur documentar, căci doctorul Neuman nu a fost critic literar și nu s-a preocupat, în fond, de romanul propriu-zis, ci de cazul lui Emil Codrescu, un posibil pacient. "Emil Codrescu este un arierat afectiv", constată autorul. Și adaugă: "Pentru sufletul tulburat al lui Emil Codrescu imaginea erotică a Adelei cheamă inconștient - printr-un mecanism sufletesc regresiv - imaginea erotică a mamei". În concluzie: "Inhibiția erotică a lui Emil Codrescu față de Adela, incapacitatea iubirii senzuale, este o sentință autopunitivă a retrezirii factorului moral inconștient, o dată cu reactivarea tentației incestuoase". După trei decenii, chestiunea e, a doua oară, discutată de Paul Georgescu în eseul *Un poporanist proustian? din Polivalența necesară*. Autorul nu citează pe Neuman, probabil necunoscându-l, dar susține în esență același lucru. Două deosebiri sunt totuși de semnalat: în 1967, limbajul psihanalitic nu mai este utilizat deschis, ci

prin ocoluri prudente; în același timp, complexitatea estetică a problemei este pusă mai cuprinzător și mai profund în evidență decât în studiul anterior. Paul Georgescu începe și el prin a înlătura explicațiile oferite de naratorul însuși, sub cuvânt, pe de-d parte, că psihologia modernă nu se mai satisface cu o expresie ca "lipsit de voință" (care ascunde în realitate un conflict între forțe contrare) și, pe de alta, remarcând că autorul (care a trăit o experiență similară) își întinerește eroul cu un deceniu, în raport cu sine, ca și când ar vrea să ne avertizeze asupra inconsistenței criteriului vârstei. Criticul notează apoi că biografia erotică a lui Codrescu nu e normală: "Cu două moarte și o fugită, în epoca formației, se elaborează imaginea iubitei intangibile". Care este, atunci, acea contradicție care acționează în sufletul eroului anihilându-i dorința erotică firească? "Suferința orfanului lipsit de dragostea maternă elaborează deci imaginea unică a

427

frumosului feminin, imagine ce devine selectivă, dar care conține și un tabu definitiv". În sfârșit, în *De la Ion la Ioanide*, N. Balotă reia chestiunea independent de ceilalți doi comentatori pe care, s-ar zice, îi ignoră. Totuși o parte din observații concordă. Diferă formulările. Emil Codrescu "refuză trecerea *fetei* la regimul *femeii*", fixație ce "purcede dintr-o traumă originară: el și-a pierdut mama în copilărie". Și ur.-mează scenariul psihanalitic de acum cunoscut.

Nu mi se pare necesar să stăruie. Dovada că naratorul din *Adela* nu cunoaște adevăratul motiv al comportării sale este, cred, făcută. Însă ea aruncă o lumina cu totul neașteptată asupra întregului roman: așa că îmi voi îngădui să fac apel, pentru ultima oară, la plimbarea din seara despărțirii. Am notat deja, dar într-un stadiu al demonstrației incipient în care observațiile mele nu puteau fi concludente, că există în comportarea față de Adela a doctorului, pe lângă decența puritană și vetustă, un impuls de natura senzuală ce-l pune în ipostaza unui seducător. Afirmația, neelaborată atunci complet, a sunat, desigur, paradoxal, căci puritanismul exclude senzualitatea sau, mai exact, o reprimă; ultimul lucru care s-ar putea spune despre Codrescu - ce confundă frica de a abuza de sentimentele femeii cu abținerea de la orice declarație sau gest compromițător - este că ar semăna cu clasicul seducător. Și totuși! Puritanul e de o feciorelnică și suavă nerușinare, care o tulbură profund pe Adela. Scoaterea mânușii e o dezbrăcare: aceeași sinecdocă, din cazul posedării mâinii ("mâna îi era fierbinte, avea temperatura corpului ei întreg"), explica aici efectul. Sărutarea nesfârșit de senzuală a mâinii, după extragerea lentă și stângace a mânușii, este o luare în posesie rafinată. Emil Codrescu are imaginația senzualității. Nu e vulgar iubitor al sexului femeii, dar nici un platonian timid. Complexul oedipian îl oprește de la fapte, nu de la imaginație. Iar imaginația îl prefăce într-un seducător periculos, mai ales când e vorba de o femeie inteligentă și cultivată ca Adela. "Tehnica lui e ingenuă și constă în a crea impresia că se mulțumește cu puțin: în realitate, imaginația îi îndestulează simțurile și toate perversiunile sunt, astfel, epuizate virtual. "Realitatea amorului trivializează iubirea", afirmă Codrescu. Afirmația a fost de obicei interpretată în sensul refuzului sexualității pure, care ar face din orice bărbat un pitecantrop. Însă *realitatea* se opune, în interpretarea doctorului, nu doar *idealității*, ci și *imaginației*: realitate a amorului nu înseamnă numai scoborâre a lui

428

din cer pe pământ, dar și "realizare", lipsire adică de infinita lui disponibilitate potențială. O adevărată teorie și practică erotică pot fi desprinse de aici și Codrescu se dovedește un ghid minunat. Să-l urmărim, spre a ne convinge. Teoria poate fi sugerată în câteva puncte: imprecizia raporturilor le mărește farmecul ("Imprecizia raporturilor noastre, încordarea de a păstra nuanța momentului unic făceau clipa mai rară și femeia de alături mai prețioasă decât dacă aș fi mers cu brațul după talia iubitei"); amânarea, suspendarea creează o tensiune plină de delicii; ca și amestecul dintre gravitate și joc. Practica denotă în Codrescu o vocație ignorată de seducător. Posesia reală fiind considerată vulgară, în închipuire, orice desfrâu e îngăduit, căci apare înnobilit. Acest desfrânat imaginar care e Codrescu are bucurii și juisări nepedepsite și, de toți banalii cuceritori, ignorate. E amețit de vederea întâmplătoare a brațului femeii o clipă descoperit prin ridicarea mânecii, de voalul negru al ciorapului, în apropierea botinei, răsărit fulgerător de sub evantaiul rochiei. Împingerea scrânciobului, în care se află Adela, îi provoacă o adevărată voluptate, ca și ațintirea urechii la zgomotele din camera femeii ("o vedeam prin auz îmbrăcându-se"). Doctorul cercetează într-un rând, medical, piciorul femeii. Fred Vasilescu privind corpul gol al Emiliei pare, pe lângă acest îndrăgostit, vulgar și grosolan. Simțurile eroului lui Ibrăileanu sunt rafinate și întinse ca niște nervi subțiri. Fantezia umple de taină cele mai mici amănunte ale toaletei. Adela, pe ploaie, cu gluga trasă ("Ce fragedă e fața unei femei tinere încadrată de gluga neagră a pelerinei!"), ce spectacol atractiv! Purtarea

șalului ei pe braț, căldura pumnului ei minuscul în palma lui, ce senzații fine! Chiar și natura se erotizează. În landou, alături, prea aproape de Adela, Codrescu devine locvace spre a-și abate și a-i abate atenția de la vecinătatea corpurilor lor. Și despre ce-i vorbește? Despre "runcurile ca niște sâni formidabili" între care se ascunde mănăstirea Agapia, despre meandrele grațioase ale Ozanei "ca niște șolduri de femei adormite". Atâta imaginație face inutilă iubirea fizică. Toată gama de emoții și senzații e posibilă în închipuire.

Dar imaginația erotică nu e fără urmări: căldura ei se transmite partenerei. Acționează ca o seducție. O femeie subtilă ca Adela devine o pradă mult mai accesibilă la argumentul imaginației decât la acela al realității. "În mine e plăcerea de a aspira feminitatea, candidă însă a

429

sufletului ei, și curiozitatea ascunsă a unei experiențe de psihologie pe sufletul ei și mai cu seamă pe al meu": mărturisire imprudentă! Îndrăgostitul se revelă un seducător. Totdeauna seducătorul e un experimentator pe suflete candidă. Codrescu aspiră feminitatea ca și eroul lui Kierkegaard din *Jurnalul seducătorului*. "Dar jocul acesta Dumnezeu știe unde poate duce", spune el. Oriunde e experiment și joc, este însă și hedonism. Nu degeaba e pomenit de atâtea ori Epicur. Sigur, practica nu urmează numaidecât teoria ("Amorul nu este entuziasm estetic și moral"), așa cum corpul nu urmează totdeauna spiritul ("Pretenții impertinente de supraom, care vrea să-și deșurubeze creierul de corp, să-l pună deasupra vieții..."). Teoreticianul poate fi numai lucid, seducătorul trebuie să fie pasionat. E surprinzător să constatăm ca, până la un punct, Codrescu și eroul *Jurnalului seducătorului* gândesc și acționează aproape la fel. L'imagination - spune filosoful danez - est en general l'agent d'infinisation..." Nu se poate să nu ne gândim la *infinitul* care caracterizează, după autorul *Creației și analizei*, sufletul a-mantului. Adela e manevrată de Codrescu așa cum e Cordelia de Don Juanul kierkegaardian: în scopul de a verifica natura femeii în dragoste. ("Car la femme est substance, rhomme est reflexion".) Codrescu nu e calculat și complet indiferent afectiv ca Don Juan, dar luciditatea lui reflexivă îl separă, în același fel, de trăirea pură în care s-ar afla scăldată femeia. "La femme est donc apparence, spune eroul lui Kierkegaard. Ce destin, elle le partage avec toute la nature et, en somme, avec tout ce qui est féminin... La vie de la plante, par exemple, déploie tout na vement ses grâces cachees et n'est qu'apparence". O comparație din *Adela* e, între atâtea, frapantă pentru similaritate: "Proiectată pe zidul întunecat al brațului, cu rochia trandafirie, cu fața înviorată de mers și de plăcere sub broboada albastră, cu zâmbetul ei roș și luminând din azurul ochilor, îmi părea până la halucinație, o floare mare, una din acele flori tropicale care atrag irezistibil, ameteșc și omoară". Nu putem împinge lucrurile mai departe. Codrescu, spre deosebire de eroul filosofului danez, nu e omul estetic, nu face din "jouissance" scopul suprem. Seducția se complică la el cu argumente etice. În aceste limite, jurnalul lui Codrescu din *Adela* este totuși al unui seducător fără voie.

SANDU SCRIE UN ROMAN

Pagina care urmează face parte din cel mai bun roman al lui Anton Holban, *Ioana*, apărut în 1934: "Ioana e cel mai priceput critic al meu, de la intuiția căruia am învățat atât de multe, egalul meu în atâtea preocupări subtile, și când am eu dreptate, sunt mândru ca de o victorie, iar alții trebuie să accept concluziile ei, cu teamă de ceea ce crede despre mine. Sunt convins că a sta de vorbă cu o femeie ceasuri întregi ca să-i explici o nuanță a unui personaj racinian este cu totul excepțional și, în orice caz, cred că nu se mai găsesc îndrăgostiți având astfel de preocupări susținute cu atâtea răbdare și pasiune. Pentru cei mai inteligenți, care pun mare entuziasm în chestiuni tot așa de importante, Racine rămâne un inactual, iar noi preferând pe Racine, ne îndepărtăm și mai mult de ceilalți. Ioana explicându-se prin Hermiona, dând în mijlocul unei analize personale un argument luat din psihologia fecioarei imaculate, apare și mai ireală pentru cineva care ar cunoaște-o. Dar eu nu înțeleg decât viața aceasta. La primul spectacol al lui *Tristan și Isolda* vibram unul lângă altul. Apoi o lună, la pian, am descifrat partitura celebră, încercând să-i înțeleg sensul fiecărei note, în timp ce Ioana, lângă mine, asculta fără oboseală, fără nici o tânguire. N-a fost tânguire a eroilor lui Wagner ca să nu se suprapuie perfect emoției noastre celei mai intime. Nu-mi dam seama exact cât era de periculos pentru sănătatea ei, mai târziu, când am devenit mai intimi, avea să mi-l reproșeze. Dar în aceste reproșuri era mai cu seamă gelozia de a-i prefera o ființă nouă, muzica, contra căreia nici nu puteam să protestez, iar eu profitam

431

de muzică pentru că mă puteam retrage în mine, pentru a nu mi se părea că ceea ce-mi este mai intim a

fost invadat de un străin. Și avea dreptate să găsească atâtea pericole în muzică, căci în muzică îmi găseam singurele consolări. În despărțirea noastră. Ioana, prin muzică, se simțea mai aproape de mine și dacă din întâmplare (căci ocolea) îi apărea vreo temă, cum ți-ar ieși o ființă încântătoare pe neașteptate, o floare într-un loc pustiu, atunci, uitând toate urile, raționamentele, convingerile, ar fi pornit cu orice risc la mine.

Și când gelozia mă face să pun mereu întrebări ca să aflu adevărul în toate amănuntele, mă întreb dacă instinctiv nu încerc să reduc acel adevăr, să transform aceste amănunte. Orice aș face, esențialul rămâne intact. Ioana mi-a spus singură adevărul, numai fiindcă firea ei era loială și se socotea legată față de dragostea noastră veche să nu-mi ascundă nimic (...) Ioana îmi mărturisise totul printr-un simplu «da», la întrebarea mea cauzată tot de ea. În clipa aceea ne întâlnisem după trei ani de despărțire, și probabil că nu mai aveam să ne mai vorbim niciodată; în orice caz, celălalt era în intimitatea ei, și nu-și închipuia că o să i se mai întâmple în viață o transformare. Atunci aș fi putut afla orice detaliu, dar nu i l-am cerut, căci nu m-aș fi priceput să aleg din mulțimea întrebărilor (pe care nu le-am epuizat încă, atâtea curiozități am) din lașitatea de a nu mă mai chinui sau pentru că acea clipă avea o solemnitate ce nu admitea curiozitățile puerile, după cum în momentul unei morți e pueril să întrebi pe cel nefericit de felul în care s-a întâmplat această moarte (...) Da în clipa aceea situația era cu totul alta decât mai târziu și nu ne închipuiam nici unul, nici altul că s-ar putea schimba ceva. În Ioana, în urma revederii, s-au făcut transformări imense, s-a împlinit într-o zi ceea ce-i dorea întreaga ființă fără să știe, și a terminat prin a-mi trimite scrisoarea care avea să întoarcă mersul, vieții noastre. De atunci în viața noastră comună, știind că totul s-a terminat cu celălalt, adică punând o limită păcatelor ei, am început s-o iscodesc, să mă chinui să interpretez..."

Acest fragment are dublul avantaj de a rezuma problema romanului și de a caracteriza relația dintre protagoniști.

Ioana s-a despărțit de Sandu, torturată de mania lui de a despica firul în patru, și, ca să facă despărțirea definitivă, s-a aruncat în brațele unui alt bărbat. Gest ce se voia de prudentă și se dovedește imprudent:

432

continuând a-l iubi, Ioana se întoarce spășită la Sandu; dar, din acel moment, viața lor comună devine un coșmar. Nici unul nu poate închide paranteza. El, din gelozie; ea, din remușcare. N-au nici tăria să se despartă a doua oară. Deoarece acest conflict fără soluție ne este povestit de Sandu, gelozia va fi analizată mai acut decât remușcarea. O gelozie, într-un fel, pură, căci nu e complicată de incertitudine. Ioana a mărturisit totul din prima clipă a revederii (... "mi-a spus singură adevărul..."). Spre deosebire de eroii masculini din celelalte romane ale lui Anton Holban, trăind în dureroasă nesiguranță, Sandu din *Ioana știe*; dar desăvârșita transparență a relației nu-l ajută cu nimic. Cauza suferinței este în el, nu în afară. Despre eroul din *O moarte care nu dovedește nimic* putem crede că e victima ignorării motivelor reale care au determinat-o pe Irina să nu-i mai răspundă la scrisori, apoi, să se mărite și, în fine, să se sinucidă probabil; după cum putem crede despre eroul *Jocurilor Daniei*, îndrăgostit de o prea frumoasă față, că e derutat de capriciile ei. Eroul *Ioanei rm* se află, el, într-o situație similară. Drama lui este de o clasică puritate- Romancierul însuși o va pune în acești termeni în *Testamentul literar Am 1937 Opere, 2*): "Racine în prefața piesei *Berenice* spune că a vrut să facă o piesă din nimic. Așa am aspirat să fac întotdeauna. *Berenice* se poate povesti în câteva cuvinte: doi oameni care se iubesc, dar care trebuie să se separe. *Ioana* este la fel de simplă: doi oameni care nu pot trăi nici împreună, nici separați. Un scriitor român care și-a dat osteneala ca să-l asculte pe clasicul francez". Forma aceasta clasică a dramei merită să ne rețină o clipă. Ea nu se reduce la transparența motivațiilor. "Voiam să redau sunetul unei dezolări care plana pe întreaga carte ca într-o tragedie greacă - adaugă romancierul în același loc. Marea, gelozia, singurătatea, o moarte posibilă formau cadrul cel mai vast posibil, cred." Cadrul cel mai vast, dar decorul cel mai restrâns: "De la clasicii francezi am învățat că decorul este ceva suplimentar, și deci el trebuie cât mai mult simpli-ficat." Nu există cu adevărat în *Ioana* decât două personaje, într-un univers natural superb și nepăsător față de suferința lor; nu există cu adevărat decât evenimentele conștiinței lor, din jocul cărora se naște o dilemă tragică. Scriind, în anul apariției *Ioanei*, o paralelă între Racine și Proust, Anton Holban constata că există, în marile piese ale celui dintâi, un "plan matematic", asemănător cu acela pe care se bazează

433

Partenonul, o "armonie miraculoasă" degajată de geometria lor perfectă: "Pirus iubește pe Andromaca, Hermiona pe Pirus, și Oreste pe Hermiona. Deci un lanț, fiecare verigă depinde de cea de alături și

toate de prima pe care o mânuiești. Arunci o piatră într-o apă limpede, se face o serie de valuri armonioase și fiecare depinde de celălalt" *Opere*, 3). Trecând la Proust, Anton Holban găsește, din contra, o "lipsă de plan" în romanul acestuia care curge "fără socoteală", din dorința de a exprima acea parte secretă și capricioasă a ființei noastre care e rodul întâmplării și al suprapunerii continue de emoții actuale și de impresii trecute: "De la forma lui Proust la cea a lui Joyce, care nici nu mai are nevoie să utilizeze punctul și virgula, nu este decât un pas". Aici începe să se întrevadă o opoziție: între romanul proustian, care ar fi "viață" și tragedia raciniană, care ar fi "literatură": "Oricum ar fi, Proust îți dă deseori prilejul să ai un tovarăș intim. Racine rămâne operă de artă, admirabil construită, dar de la care nu poți scoate multe răspunsuri pentru întrebările tale, de atâtea ori îndurerate și totdeauna dezorganizate". Această opoziție este esențială la Anton Holban și ne vom reîntâlni cu ea. Respins, pentru perfecțiunea lui rece, Racine va continua totuși să "lucreze" imaginația scriitorului nostru, ca și Proust, de altfel, admirat deocamdată pentru extraordinara lui "autenticitate". Anton Holban știe că aceasta din urmă este rezultatul unor procedee literare ("Totuși Proust nu e lipsit cu totul de literatură..." Și: "Prin literatură să înțelegem anumite efecte conștient îmbinate și puse la un loc anumit"), pe care, într-un studiu ulterior, le va examina foarte minuțios; reține însă impresia globală de naturalețe pe care în *căutarea timpului pierdut* o lasă. Am atras de câteva ori atenția că ascunderea procedeelelor constituie, pentru toți romancierii ionicului, o preocupare importantă. Nu refuză ei, în definitiv, omnisciența și celelalte mijloace ale romanului doric deoarece încep să le simtă artificul? însă Anton Holban merge, de fapt, el însuși, fără să-și dea seama, împotriva acestei autenticități elementare pe care, evident abuziv, o deduce din Proust; cu alte cuvinte, regăsește arta pură și geometrică a lui Racine chiar în clipa în care o declară impracticabilă în romanul modern. Puritatea abstractă a relațiilor, în *Ioana*, măsoară, de altfel, întreaga distanță parcursă de la primul nostru roman modern care are în centru tema geloziei: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. La Camil Petrescu înainte de a fi un sentiment omenesc general, gelozia

434

era un sentiment burghez: prin mediul în care se năștea și care-l întreținea, asemenea unui combustibil. Acest mediu nu era un cadru natural indiferent față de mersul acțiunii interioare, ci o prezență socială determinantă. Fără să cădem în simplificări grosolane, trebuie să admitem că autorul *Ultimei nopți* analizează în fond o anumită degradare a iubirii în condițiile vieții mondene. Tema lui nu e pur și simplu gelozia, altfel spus, gelozia în stare naturală: dar gelozia ca formă a poluării sociale a iubirii. Cât timp sunt săraci, Ela și Ștefan se iubesc fără să se suspecteze. Gelozia lui Ștefan e o expresie a suspiciunii și nu e străină de schimbarea felului de viață a celor doi: anturajul monden, petrecerile frivole, tot acel mediu de oameni bogați și fără ocupație la care moștenirea le deschide accesul, joacă un rol însemnat în conflictul din *Ultima noapte*. Fie și numai ca factor catalizator: care furnizează cochetăria Elei și geloziei lui Ștefan hrana necesară dezvoltării. În definitiv, Ștefan nu știe dacă Ela îl înșală sau nu: bănuiala, cel puțin, dacă nu desigur complicatul lui sentiment de gelozie e produsă de felul de viață pe care trebuie să-l ducă. E imposibil să nu vedem că sentimentele și reacțiile personajelor poartă pecetea lumii în care ele trăiesc și că există un raport - e drept, discret - între evenimentele acestei lumi și evenimentele sufletești ale eroilor. Am arătat, în capitolul precedent, că autorul *Ultimei nopți...* se deosebește de Rebreanu, între altele, prin încercarea de a renunța să motiveze faptele sufletești prin fapte sociale; totodată am semnalat că reforma lui e departe de a fi radicală. Deși determinismul, răspunzător de o anumită ierarhie de semnificație a evenimentelor în romanul doric, e în mare măsură lichidat de Camil Petrescu, romanul său continuă să facă larg loc acelor mari scene clasice și caractere groase care odinioară dețineau pozițiile cheie în acțiunea romanului. Aceste evenimente cheie sunt în *Ultima noapte* evenimentele prea burgheze de care e presărat romanul și care antrenează câteva personaje tipice: e vorba de o *moștenire*, care pune în mișcare angrenajul *familiei*, e vorba de *tranzacții*, *afaceri* și de *interese politice*, pe care războiul însuși le ațâță; e vorba de *parveniți*, de *politicieni veroși* etc.

Nimic din toate acestea nu se regăsește în *Ioana*. Să revenim la fragmentul reprodus. Protagonistii par niște eroi *fără societate*. Într-un dublu înțeles al expresiei. Mai întâi, în acela că Ioana și Sandu trăiesc, aproape singuri, într-o Cavernă estivală populată de câțiva localnici și

435

de câțiva turiști pe care-i întâlnesc întâmplător și de obicei fără să-i cunoască. De n-ar fi Viky, sora mai mică a Ioanei, și capacitatea ei de a înnoda relații, cuplul protagoniștilor n-ar vedea zile întregi

decât marea și, în zare, vapoarele. La Cavarna, așadar, Ioana și Sandu nu au ceea ce se cheamă "societate". În al doilea rând nu știm din ce se compune lumea lor în afara săptămânilor de vacanță. Profesiile lor sunt pomenite în treacăt; ca și relațiile de familie, rudele, prietenii; mediul social nu e decât sugerat. Din toate trei romanele importante ale scriitorului (acelea în care protagonist și narator e Sandu: *O moarte care nu dovedește nimic*, *Ioana și Jocurile Daniei*), singur *Jocurile Daniei* conține câteva precizări în acest sens: dar, deși între Dania și Sandu de acolo există trei motive explicite de nepotrivire (unul social, altul religios și al treilea, diferența de vârstă), nici unul nu se dovedește esențial în relația lor, analizată exclusiv pe latură sentimentală. Avea dreptate Șerban Cioculescu să afirme la apariția *Ioanei*: "Anton Holban este prin excelență romancierul vieții interioare". Și mai departe: "Citirea cărții sale imprimă până la contagiune o seriozitate de confesional. Suntem smulși de pe țărmul convențiilor sociale și ale micii bârfeli ce nutrește realismul, ca să ne împărtășim cu o dramă ce se petrece în sâmburele conștiinței" (*Aspecte literare contemporane*). Cuvântul folosit cel mai des în roman (ca de altfel și în pasajul reprodus) este *intixnitare*. Toate romanele lui Anton Holban au ca obiect studiul intimității. La Camil Petrescu, intimitatea păstra încă trainice legături cu socialitatea, care pătrundea adânc în interiorul conștiinței personajelor, modelându-le sentimentele și atitudinile; la Anton Holban intimitatea este, așa-zicând, autonomă. Ceea ce preocupă pe romancier sunt legile vieții sufletești sau, cum spune Șerban Cioculescu, "fatalitățile structurii" eroilor.

Ca să le poată studia, în mecanismele lor specifice, nu e însă de ajuns să le izoleze: mai e nevoie ca romancierul să-și aleagă eroi destul de complecși, de inextricabili moralmente. Și dacă romanul doric, în care sufletul era o funcție a corpului social al individului, se consacră psihologiilor simple, uneori rudimentare, deși deseori profunde și tragice (ca a lui Ion), ce-i rămâne romanului ionic, dorind să observe sufletul în el însuși, decât să-și scruteze eroii de la polul uman și social opus? Eroii lui Anton Holban au o singură trăsătură "socială" precisă (și comună): intelectualitatea. Creatorul *Ioanei* pare a urma în

436

acest punct pe Camil Petrescu. Nu găsea autorul *Tezelor și antitezelor* că țăranul, care ar fi sufletește rudimentar, e inapt pentru proza analitică? Se știe răspunsul lui G. Călinescu. Chestiunea e notorie și nu fac decât s-o reamintesc. Predilecția lui Anton Holban pentru intelectuali poate să nu aibă doar explicația pe care o sugerează apropierea de poziția lui Camil Petrescu. În romanele la persoana întâi, și totodată "personale", în sensul că nu e depășită sfera persoanei naratorului, cum sunt toate ale lui Anton Holban, e foarte normal ca autorul să scrie despre singura lume pe care o cunoaște: aceea în care a trăit. Teoria poate să fie în acest caz reflexul unei simple necesități practice. Alta e chestiunea. G. Călinescu are dreptate să susțină că, obiectul romanului fiind viața morală iar viața morală nefiind sinonimă cu intelectualitatea, condiționarea prozei psihologice de aceasta din urmă e lipsită de rațiune. Însă trebuie să atrag din nou atenția că roman psihologic și roman de analiză sunt noțiuni deosebite: a doua se cuprinde în prima, dar nu ocupă tot spațiul. Se poate imagina foarte bine roman psihologic cu eroi rudimentari (de exemplu, atâtea din romanele lui Faulkner), dar nu și roman de analiză cu astfel de eroi. Analiza a fost de la început legată de capacitatea de introspecție a unor anumite pături burgheze, în primul rând a intelectualilor. Analiza e, cum s-a spus, "franțuzească", și pentru că în Franța categoria socială respectivă a ajuns mai repede la expresia de sine. Dar modalitatea analizei nu e pur și simplu cuprinsă în aceea a psihologismului: există, între procedeele prozei psihologice, câteva care se opun radical analizei, încercarea de a transcrie fluxul conștiinței în stare pură este unul din ele. Această opoziție o reia, în alt plan, pe aceea din "viață" și "literatură", la care m-am referit deja. Căci de obicei "analiza" a fost asociată cu "literatura": cu o anumită tehnică de a prezenta viața interioară, în vreme ce tehnicile de reproducere nemijlocită a vieții conștiinței au căutat să se dispenseze de procedeele prea vădit artistice, cultivând din contra autenticitatea.

Această autenticitate, Anton Holban o lega, am văzut, de Proust. Este o neînțelegere evidentă (dar răspândită în epocă) a caracterului fundamental al romanului proustian: în care predomină o viziune intelectuală, și chiar artistică, a lumii, și a cărui construcție e rotundă, armonios geometrică; dar lucrul nu va fi remarcat decât mai târziu. În fragmentul din *Ioana* de la care am pornit, iată, preocupările intelec-

437

tuale și artistice ale eroilor pătrund activ în viața lor afectivă. O lectură din Racine sau o audiție din Wagner oferă sentimentului un aliment spiritual și îl modelează subtil. Swann se îndrăgostește de Odette comparând-o cu portretul botticellian al Zephorei. Marcel, naratorul, vede deseori lumea prin

prisma picturilor lui Elstir sau a romanelor lui Ber-gotte. Anton Holban era perfect conștient de noutatea manierei. În *Ioana*, până și motanul Ahmed doarme culcat pe *Albertine disparue*. Această intensă activitate intelectuală și artistică nu trebuie privită ca un simplu snobism. Ea e semnul unei altfel de "complexități" lăuntrice • decât aceea pur morală, pe care o aduce G. Călinescu în discuția cu Camil Petrescu: o complexitate în care cultura devine un factor important. Ceea ce-l distinge pe Ion sau pe oricare erou al lui Rebreanu de eroii holbanieni nu e, așadar, un element "natural" - profunzimea ori forța sufletească - dar unul "artificial": cultura. Dacă vom citi cu atenție mărturisirile lui Sandu de la începutul pasajului reprodus, vom remarca următorul lucru: literatura, muzica în general cultura contribuie la rafinarea unui tip de sensibilitate de care cei doi eroi sunt deplin conștienți și care este orgoliul lor. Ei știu că, de exemplu, muzica îi apropie unul de altul și-i izolează de restul oamenilor. Descifrarea împreună, notă cu notă, a partiturii operei wagneriene, devine un fel de simbol pentru caracterul excepțional al legăturii, un limbaj numai al lor, aproape esoteric. Muzica (sau mai bine: înțelegerea ei) îi sudează sufletește, căci le educă și le ascute în același fel simțurile. Nu s-ar iubi cum se iubesc, dacă n-ar exista în viața lor cărțile și discurile, transportate cu grijă în mansarda casei de la Cavarna, unde Ioana a amenajat camera lui Sandu. Câteva discuri, câteva cărți: acesta e tot decorul. Primul prozator român interesat de intelectualitate ca o condiție specifică de existență a fost Camil Petrescu. Scena din *Ultima noapte* în care Ștefan ține soției lui o lecție de istoria filosofiei în patul conjugal a făcut vâlvă prin noutate. Dar abia eroii lui Holban respiră cu adevărat în aerul cărților, trăiesc prin ele. E curios ce loc mic dețin, dacă-l măsurăm, în romanul lui Camil Petrescu, în delectările intelectuale ale eroului principal. Studiile lui eminente de filosofie sunt mereu pomenite la trecut: Ștefan le-a abandonat ca să se ocupe de nevastă și de moștenire. Gelozia îi suspendă, parcă, activitățile intelectuale, la fel ca și războiul. Viața deci suspendă cartea, în *Ultima noapte*, ca și în toată scurta istorie a romanului românesc. Anton Holban este cel din-

438

tâi care pune viața și cartea în drepturi egale. Chinurile geloziei sau ale remușcării par din aceeași stofă ca și chinurile cunoașterii sau ale înțelegerii artei. Teoria acestei echivalențe o va face abia Mircea Elia-de. La Anton Holban, muzica poate provoca și rivalitatea, așa cum poate uni sufletește pe cei doi: "Dar în aceste reproșuri (ale Ioanei -nota mea) era mai cu seamă gelozia de a-i prefera o ființă nouă, muzica, contra căreia nici nu putea să protesteze, iar eu profitam de muzică pentru că mă puteam retrage în mine, pentru a nu mi se părea că ceea ce-mi este mai intim a fost invadat de un străin." Dar dacă sentimentul - crescând din cultură ca aluatul din drojdie - se folosește de ea ca de o punte spre Celălalt, el știe la fel de bine, am remarcat deja, să-și fleteze orgoliul singularității Camera mansardată cu discuri și cărți e o fortăreață inexpugnabilă, în care nu intră, în afară de Sandu și de Ioana, nimeni: Viky. cea veselă, devotatul Hacik și toți ceilalți se opresc în pragul ușii. Cultura e carnea sentimentului (căci Hermiona sau Tristan și Isolda garantează, într-un fel, tocmai senzualitatea relației) și bastionul lui. Erosul informat cultural are ca revers erotizarea culturii: amândouă izolează. Sandu privește cu simpatie pe Viky, pe Hacik și pe măgărușul ieșit parcă dintr-o pictură de Iser: viața lor îi rămâne însă străină. A lui este altceva. Singura pe care o consideră cu adevărat interesantă. Și o spune fără sfială: "Dar eu nu cunosc decât viața aceasta."

Cine este în definitiv acest personaj - protagonist și narator totodată - a cărui pasiune pentru literatură și muzică nu mai poate fi desprinsă din aliajul format împreună cu viața lăuntrică?

Voi începe cu ipostaza lui de protagonist în acțiune. Cu excepția *Romanului lui Mirel*, scriere de tinerețe, celelalte romane ale lui Anton Holban par să aibă același protagonist! În toate trei, numele lui e, de altfel, Sandu Portretul e cu atât mai ușor de reconstituit, cu cât unele trăsături rămân neschimbate: cultivat, inteligent, cazuist sentimental, masochist, torturat de dorința de a explica totul, ceea ce-l face etern nefericit în iubire; luciditatea lui mărește toate lucrurile de câteva ori. Puse sub lupă, emoțiile cele mai banale capătă la Sandu un aspect fantasmagoric, ca o epidermă privită prea de aproape, și ale cărei porozități infime ar începe să semene cu niște cratere de vulcani stinși iar pilozitatea cea mai delicată, cu o pădure tropicală. Condiția iubirii este o relativă orbire, o miopie, cum arată sugestiv cunoscuta

439

nuvelă a lui. Poe cu tânărul ce se îndrăgostește, dacă pot spune așa, la prima vedere, de o octogenară, care-i mai este și răs-străbunică, tânăr care se dezmeticește numai când bătrâna doamnă îi așează grațios pe nas o pereche de ochelari. Eroul lui Anton Holban poartă toată vremea ochelarii pe nas și, în cazul lui, iluzia erotică nu se produce niciodată: situație inversă decât la Poe. Morala ar fi că ochelarii

de distanță ne ajută să vedem, dar ne împiedică să iubim. Sandu vrea să smulgă partenerelor sale toate secretele, dar chiar în clipa în care-l ține, în sfârșit, în mâini pe cel mai nevinovat dintre ele, regretă; luciditatea îl împinge să destrame oricare vâl mistificator, dar, din această cauză, se simte atât de nefericit, încât ar dori din suflet să refacă iluzia. E conștient de felul lui chinuitor de a fi: "Și, astfel, am o mulțime de adevăruri și de presupuneri pe care nu le pot îmbina, sau îmbinându-le dau naștere la o construcție arbitrară, ridicolă pentru orice om normal."

Ar fi însă o eroare să trecem cu vederea faptul că cele trei personaje principale ale romanelor lui Anton Holban se și deosebesc unul de altul: portretul anterior e în definitiv un abuz al criticului, căci acest personaj unic nu există în afara caracterizării critice. Primul Sandu, din *O moarte care nu dovedește nimic*, e fratele mezin al celorlalți. Foarte tânăr, se află în stadiul de misoginism datorat vanității virile pe care o avem cei mai mulți la douăzeci de ani. Se consideră superior Irinei, și o tratează în consecință. Nu doar are pretenția de a o educa în sensul gusturilor lui (pretenție mai generală la eroii masculini din

într-un studiu din *Realitate și romanesce* consacrat lui Anton Holban, Liviu Petrescu avansează opinia, foarte subtilă, că eroul-narator al romancierului se conduce după principiul "organicității" vieții afective, opunând-o "spontaneității", adică "sincerității" brute. Partenerile îi apar, din acest unghi, de două ori culpabile: o dată pentru că își pun propria conștiință sub puterea exteriorității, fiind influențabile și schimbătoare; a doua oară, pentru că își lasă emoțiile să se manifeste la întâmplare. Educația sentimentală constă în a introduce în afectivitate criteriile raționale, cu ajutorul unei severe autoanalize. E drept, adaugă eseistul, educatorul va fi cel dintâi în a nu urma regulile de el însuși prescrise: "Dar, în ciuda principiului de a da expresie doar acelor trăiri care se bucură de un caracter organic, care se nasc în etajele superioare ale conștiinței, personajul lui Anton Holban se lasă antrenat de anumite porniri instinctive, care îl acaparează într-o asemenea măsură încât fac din el o ființă fără libertate". Să ne amintim că Alexandru George observă un paradox similar la eroul camilpetrescian. 440 romanul nostru de după Camil Petrescu), dar se dovedește un educator inabil, cam crud și blazat.

Egoismul și suficiența masculină îl determină să vadă în Irina o relație banală, pe care nici n-o poate rupe, nici n-o poate face interesantă. Sandu din *Ioana*, cu care am avut deja de-a face, este mai matur. În relația erotică, situează femeia pe un plan de egalitate. Iubirea devine un dialog între parteneri de aceeași talie. Chiar primele fraze din pasajul reprodus la începutul acestui capitol indică, fără echivoc, o reciprocitate nu numai a sentimentului, dar și a intelectului Ioana "explicându-se prin Hermiona" sau simțindu-se mai legată de amantul ei prin amintirea unei teme muzicale decât prin senzualitate nu e, desigur, o femeie obișnuită: constatarea aceasta a naratorului ("cred că nu se mai găsesc doi îndrăgostiți având astfel de preocupări") reflectă mai puțin un (totuși!) misoginism secret decât o anumită vanitate: nu e oare Ioana o Irină educată? și cine, dacă nu el însuși, a educat-o? Egalitatea în drepturi sentimentale a femeii cu bărbatul contribuie, și ea, la acea puritate abstractă a relației erotice din *Ioana*, de care am vorbit înainte. Nimic, iată, nu tulbură din afară sentimentul: mecanismul geloziei e urmărit la lucru în esențialitatea lui. Gelozia, apoi spre deosebire de indecizie (primul Sandu e un indecis), este un sentiment adult, care se coace lent și nu devine devastator decât la maturitatea deplină. Tinerii cunosc rareori acest sentiment; și nu există *coup de foudre* în gelozie. În *Jocurile Daniei*, facem cunoștință cu fratele cel mare. Deși nu are, nici el, mult peste treizeci de ani, e despărțit în vârstă de Dania de un deceniu sau un deceniu și jumătate. Până la un punct, cuplul lor îl reface pe acela din romanul lui G. Ibrăileanu: Sandu e un Codrescu ceva mai tânăr, Dania, o Adelă ceva mai zvăpăiată. În ciuda ascendentului de vârstă și experiență, Sandu nu are cu adevărat nici o putere asupra sufletului Daniei: este întâiul dintre eroii lui Anton Holban care nu mai crede că-și educă iubita. Aceasta e însă chiar problema romanului. "Nu mai au rost jocurile, Dania": avertisment repetat inutil. Dania continuă să se joace. Capriciul e forma cea mai clară a spontaneității. Irina și Ioana erau doar influențabile și schimbătoare. Dania e capricioasă. Ea trăiește exclusiv clipa. Nu-și face planuri de viitor și n-are amintiri. Romancierul îl confruntă pe acest al treilea protagonist al lui cu situația limită a "sincerității" feminine: și încă fără a-i mai furniza instrumentul educării. Sandu din *Jocurile Daniei* este și cel mai tolerant dintre eroii masculini ai prozato-

441

rului: poate fiindcă este și cel mai îndrăgostit. E mai sensibil la farmecele iubitei decât la propriul spirit de analiză; iar gelozia nu l-a prins încă în mrejele ei. Dintr-un punct de vedere, relația din interiorul cuplului ne pare inversată în *Jocurile Daniei*, dacă o comparăm cu aceea din *O moarte care nu dovedește nimic*: Sandu e chinuit de inferioritate în fața Daniei. Bărbatul e în defensivă, prin vârstă - la optsprezece ani, Dania este irezistibilă - și mai ales prin poziție socială și materială - Dania cheltuiește într-o zi banii pe care Sandu îi câștigă într-o lună. ("Nu-mi mai găsesc nici o valoare, mă doboară bogăția ei, față de care mă simt atât de neînsemnat căci nu pot admite ca ea să fie fata de

împărat amoretată de un om de rând, eu...") Inferioritatea produce mimetism: Sandu încearcă zadarnic, umilit, să ducă viața Daniei. Cazul acesta n-a mai fost niciodată analizat de Anton Holban, al cărui erou orgolios și suficient era prea conștient de puterea lui de seducție ca să se recunoască inferior; și, tot pentru prima oară, nu bărbatul este modelatorul, ci femeia, fie și numai pentru că ea izbutește să transforme iubirea lor într-un capriciu. Iubire pe care o încheie (tot ea!) la fel cum a provocat-o: dându-i bărbatului sentimentul - umilitor și dulce - că s-a folosit de el cam în felul în care se folosește de mașinile, de bijuteriile și de admiratorii ei. Sandu, protagonistul, e doar unul din jocurile Daniei. r

Dar Sandu, naratorul? "Fac sforțări s-o reconstituiesc ca să pricep ce a făcut", mărturisește naratorul din *O moarte care nu dovedește nimic*, referindu-se la dispăruta Irină. Și adaugă: "Greutatea vine mai ales din neputința de a clasa toate amintirile. Sunt doar vorbe, priviri, interjecții care nu se leagă de nici un eveniment. Nu știu în ce ordine s-au produs ele, și astfel nu voi izbui să dau o consistență precisă descoperirilor mele. Voi forma o ființă statică compusă din sute de exclamări trădătoare, care s-au petrecut în timp." Toate trei romanele au ă acest stil al tatonărilor repetate. Naratorul așterne pe hârtie întâmplările, din dorința de a se elucida și pe sine și pe ceilalți, deși e sceptic în privința reușitei: "Cum să știu adevărul asupra ei când nu știu adevărul asupra mea?" Uneori scepticismul are o notă de amărăciune sarcastică: "Mă duc cu mine și nu mă cunosc cu toate că mă observ cu o grijă migăloasă și trudă inutilă. Vreau să pricep pe alții! Mă mir cum pot suporta să târâi cu *mine*, pretutindeni, pe *mine* străinul". Asemenea spovedanii ale naratorului se găsesc în toate trei romanele. Din

442

Ioana putem de exemplu desprinde una foarte puternică: "De ce scriu această carte? De ce mă căznesc să refac atmosfera? Din manie de autor, care profită de experiențele lui intime ca să le dea în vileag și să aștepte laude? Din nostalgie după vremuri care se duc? Dar mai ales e un țipăt către oameni ca să mă consoleze și să mă vindece. Să-mi deslușească ce s-a întâmplat cu mine și de partea cui e greșeala." De la reflecțiile naratorului, asupra motivelor și formelor narațiunii sale, din *Patul lui Procust*, primele de acest fel în romanul românesc, s-a parcurs până la Anton Holban o anumită distanță. În romanele acestuia din urmă, putem vorbi de o reflexivitate de natură estetică. "Ce va mai fi? Și acum să-mi continui romanul? Sau să-mi încep altul?", se întreabă direct naratorul. Prima întrebare se referă la *acțiunea* romanului, celelalte două la *scrierea* lui. Naratorul urmărește să lase impresia că scrie romanul pe măsură ce se petrec evenimentele din el. A-ceastă alternare am remarcat-o deja în *Adela*, cerută acolo de formula romanului-jurnal. Dar în *Ioana* și în celelalte?

La prima vedere, toate trei romanele lui Anton Holban folosesc aceeași formulă a jurnalului intim ca și *Adela*; diferențele, esențiale, le vom analiza ceva mai încolo. Conțin aceleași notații disparate, indiferente față de cronologia strictă a subiectului. Pasajul pe care l-am reprodus din *Ioana* nu are nevoie, spre a fi înțeles, să fie situat într-un anumit loc în compoziția romanului. Nici n-am vorbit despre acest loc; cum am făcut, în schimb, referitor la toate pasajele din alte romane analizate în eseu de față. *Ioana* putea la fel de bine să înceapă sau să încheie cu acel pasaj. Ordinea evenimentială este în *Ioana* aproape cu desăvârșire facultativă. Singura ordine importantă este de natură compozițională. Romancierul apelează la tehnica muzicală a leit-motivelor și a contrapunctului. În *O moarte care nu dovedește nimic*, de exemplu, două motive reapar periodic, întâi separat, apoi împletite: căsătoria și moartea Irinei. Cineva care ar urmări relația lor, ar observa ușor cât de rafinată e construcția aparent așa de liberă a cărții. De altfel, în *Testament literar*, Anton Holban însuși distinge romanul *dinamic*, bazat pe o ordine de evenimente, de acela static, în care "subiectul nu mai are nici o valoare, numai lucrul". "În tot ce am scris - precizează el - se observă o colecție de fragmente care la un loc trebuie să facă o atmosferă dar care se pot cunoaște și separat. Căci fiecare brodează pe altă nuanță sufletească".

Structura propusă în

443

"

Ioana și celelalte este de tipul *constelație*. Memoria excavează din trecut amintiri pe care le leagă, în funcție de o dominantă, unele de altele, și, pe toate, de prilejul oferit de un "eveniment" prezent. Memoria fiind analogică, nu cronologică, trecutul și prezentul se întâlnesc pe neașteptate în scurtcircuite norocoase. Impresia de înaintare în narațiune n-o dau întâmplările, ci comentariul însuși, făcut din observații și analize, în lumina căruia întâmplările apar în continuă schimbare. Unulși același eveniment e reluat de câteva ori din perspective subiective foarte diferite: suma acestor interpretări formează "acțiunea" propriu-zisă a romanelor. Acest procedeu apărea întâia oară la Hortensia Papadat-

Bengescu și la Camil Petrescu: dar, în romanele lor, 'balanța rămânea încă nehotărâtă între "obiectivitatea" reală a evenimentelor și subiectivitatea care le oglindea. Iar la Hortensia Papadat-Bengescu, "reflectorul" chiar pierdea teren, după *Fecioarele despletite*, în favoarea unei optici din nou exterioare și omnisciente, care restituia realul în loc să-l modifice într-o conștiință. Abia Anton Holban duce la ultimele consecințe acest roman imobil epic, alcătuit din stări de conștiință. "O carte dinamică - afirmă el însuși în același *Testament literar* - presupune că te ocupi numai de lucrurile exterioare oamenilor, căci numai întâmplările se pot petrece în salturi. O carte statică te obligă a rămâne înăuntrul oamenilor".

În definitiv, fiind vorba de romanele lui Anton Holban, evenimentele rămân înăuntrul unui singur om: acela care narează. Romanul ionic își află aici formula cea mai pură; G. Călinescu l-a învinuit pe față pe romancier de lipsa obiectivității. Citim frazele din *Istoria literaturii* și ne dăm seama că avem o definiție perfectă, dar *à l'envers*, a ionicului: "De fapt motivul literar aproape unic este un proces sentimental între bărbat și femeie. În numele bărbatului vorbește quasi-autobiografic autorul însuși, nelăsând femeii nici un răgaz de apărare. Proza nu e obiectivă. Autorul își rezervă toate judecățile morale împiedicând receptarea condițiilor adevărate și dacă scrierile au vreun interes documentar, atunci îl au numai în măsura în care subiectivitatea autorului ne informează despre ea însăși ca obiect". G. Călinescu nu are noțiunea de perspectivă narativă (sau o are într-un mod empiric, și o întrebuințează greșit). El e format în ideea omniscienței naratorului și găsește curios că naratorul lui Anton Holban nu dă cuvântul și celorlalte personaje. În fine, el confundă pe narator cu auto-

444

rul propriu-zis. Pe scurt, nu ar face deosebire între doric și ionic. N-o fac nici alții, dovadă că *Ioana* a fost pusă adesea în legătură cu *A-dolphe*, dar nimeni n-a observat, asemănările fiind evidente, *diferența* dintre un roman de analiză ionic și unul doric

O reluare a comparației pe un plan mai larg este absolut necesară. Am semnalat, de câteva ori până acum, că ionicul nu e reducibil la psihologic; și am denunțat confuzia foarte răspândită ce se face între *obiectul* romanului și *perspectiva lui narativă*, reamintind că am folosit termenul de *ionic* în legătură cu cea din urmă, cel dintâi fiind indiferent în definiția noastră. Acum a venit momentul să încercăm să înlăturăm o confuzie înrudită cu aceasta și în egală măsură posibilă: între roman ionic și roman la persoana întâi. Nu orice roman în care există un personaj-narator vorbind în nume propriu este neapărat ionic. *Adolphe* al lui Benjamin Constant, publicat în 1816, devenit modelul romanului clasic de analiză, aparține printr-o serie de elemente importante sferei doricului. Nararea la prima persoană nu epuizează condițiile ionicului căci nu e deloc obligatoriu ca perspectiva unică și neraportată la un plan exterior obiectiv a unui narator cum e cel din *Adolphe* să fie și expresia unei adevărate *interiorizări subiective* a acțiunii. O narațiune la persoana întâi poate fi foarte bine rodul unei pseudo-interiorizări, al unei false subiectivități: e chiar cazul din *Adolphe*, unde subiectivitatea personajului titular rămâne una la fel de generală precum obiectivitatea unui narator omniscient care recurge la persoana a treia. Nici o individualizare nu se produce. Schimbarea persoanei întâi cu a treia e oricând posibilă fără ca datele psihologice să se schimbe radical. Iată câteva opoziții între *Adolphe* și *Ioana* care ne vor permite să comparăm paradigmele lor diferite. *Adolphe* seamănă cu o autobiografie, *Ioana* cu un jurnal intim; unul revelă o perspectivă integral ulterioară, în celălalt relatarea evenimentelor este concomitentă cu desfășurarea lor; *Adolphe* este imaginea concentrată a unui destin, etapele creșterii și descreșterii sentimentului. *Ioana* este "trăirea" unui singur moment. Autorul doric face, în *Adolphe*, monografia unei pasiuni; autorul ionic al *Ioanei* relatează un "caz" psihologic. Consecințele acestei poziții față de obiectul romanului sunt numeroase: *Adolphe* conține *povestirea* unei iubiri nefericite, *Ioana* ne revelă o *secțiune verticală* în timpul lăuntric al unei iubiri la fel de nefericite: cea dintâi este rezumativă, concentrată, "de sus", "reconstituită", cea din urmă este "trăită" și individualizată; în *Adolphe*, analiza pasiunilor se dispensează de cadru, decor, fundal realist, istorie și geografie, fiind "abstractă" și generală, în vreme ce în *Ioana* psihologismul e minuțios situat, concret, zugrăvit în detalii: clasicismul doric merge în *Adolphe-până*. la transformarea dialogurilor în monologuri, comportarea personajelor ilustrând un "portret" dinainte dat, un caracter stabil; realismul *Ioanei* acordă prioritate comportării, imprevizibile și contradictorii, dialogului și "vieții". În fine, în *Adolphe*, individualul e "fasonat" după tiparul universal al societății care dictează indivizilor "un destin general", cum spune naratorul însuși în cel dintâi capitol, când încearcă să-și explice conduita ulterioară; romanul este o exemplificare a legii morale printr-

o
445

"Descriu această scenă cum fac întotdeauna când vreau să vorbesc de ceva din trecut, singur, noaptea, în camera mea": să fie de ajuns această mărturisire a naratorului din *Ioana* spre a afirma că, la fel ca în *Adela*, avem de-a face cu formula jurnalului intim? Am promis să examinăm mai îndeaproape acest fapt. La G. Ibrăileanu sensul unor mărturisiri similare consta, ne amintim, în dorința lui Codrescu de a arunca un oarecare dubiu asupra restului ficțiunii românești: jurnalul înlocuia, în ideea naratorului *Adelei*, romanul, în același fel în care autenticitatea vieții trăite înlocuiește imaginația literaturii. Era deci vorba de o oboseală de romanesc, de ficțiune, de artă. Prima deosebire pe care o putem remarca în *Ioana* și în celelalte cărți ale lui Anton Holban este că naratorul lor nu cunoaște acest spațiu. Din contra: el e un veleitar al scrisului literar. Se laudă că scrie romane. Modelul lui declarat este Proust. "Mă

recitesc - spune el. Așa găsesc de asemănătoare unele motive cu ale lui Proust, că mi se pare inutilă această

aparentă excepție de la ea. În scrisoarea finală a editorului citim: "Le malheur d'Elleonore prouve que le sentiment le plus passionné ne saurait lutter contre l'Ur-dre des choses". Prin "l'ordre des choses", Benjamin Constant numește supraindividualitatea care nu îngăduie afirmarea libertății insului decât în cadre prescrise de ea. Și adaugă: "La société est trop puissante, elle se reproduit sous trop de formes, elle meurt trop d'amertumes à l'amour qu'elle n'a pas sanctionné; elle favorise ce penchant à l'inconstance, et cette fatigue impatiente, maladies de l'âme, qui la saisissent quelquefois subitement au sein de l'intimité". Supraindividualitatea pătrunde deci să-și impună voința în adâncul secret al intimității. Acestea sunt caracteristici frapante ale doricului pe care nu le regăsim în *Ioana*, unde presiunea socială e absentă și singura cauză a eșecului erotic trebuie căutată în funcționarea roțițelor suflotești, unde cazul psihologic este semnificativ în măsura în care nici o lege morală nu-l explică și unde indivizii sunt ireductibili la orice tipar universal. R. M. Alberes are dreptate să scrie în concluzia sa la *Adolphe* și la celelalte romane psihologice din epocă (*Istoria romanului modern*): "Romancierul își satisface un sadism latent, închizând un întreg destin într-o carte; eroul e obiectul său, povestitorul îl stăpânește în întregime, îl studiază, îl întemeiază, îl supune la tot felul de experiențe: temnicer și călău, în timp ce romanul devine un pat al lui Procust sau cameră de tortură..." Stăpânire completă, transformare a eroului în obiect și a romanului în pat procustian, nu sunt oare, acestea, metafore pentru o supraindividualitate ce-și impune, nestingherită, exigențele? Supraindividualitate absentă din romanele lui Anton Holban, în care ceea ce contează este exclusiv psihologia individului în mișcările ei capricioase, "iraționale" și neexplicabile.

446

povestire, care nu poate fi decât o copie palidă a unui original magistral. De altfel, nici nu știu dacă mirajul lui Proust nu mă face, din cauza unor asemănări exterioare, să-mi complic starea suflotească. Poate că dacă n-aș fi citit *Albertine disparue*, în altfel (mai bine sau mai rău) aș fi suportat dispariția Irinei. Proust ne îmbracă într-o haină care nu mi se potrivește. Când te gândești că în nopțile mele albe mototolesc perna și bângui până la epuizare întrebarea «ce s-o fi făcut Irina» poate numai din pricina unei influențe literare!" Sub autoironia de la urmă a naratorului ghicim ambiția lui; Sandu visează să scrie un roman proustian. Și ce mândru e, în definitiv, de influența pe care singur și-o depistează. Accentul pus, în pasaj, pe "adevărul" experienței proprii (care ar face neconfundabil romanul lui Sandu cu cel al lui Proust) este cu desăvârșire secundar: simplă măsură de prevedere. Nu contează experiența, ci transformarea ei artistică. Naratorul *Jocurilor Daniei* e, de altfel, scriitor. Dania a fost cucerită de cărțile lui, înainte de a-l cunoaște personal ("O impresiune care se scriesem..."). Nu pur și simplu intelectualul se află deci în centrul romanului lui Anton Holban dar scriitorul: naratorul este aici un om care scrie romane. Din faptul că el pretinde că scrie chiar romanul al cărui protagonist este nu trebuie să tragem concluzia că Sandu și Anton Holban sunt unul și același. Jutem spune altfel: și anume că naratorul vrea să fie socotit romancier sau că Sandu vrea să fie crezut Anton Holban. (Nu și invers: Anton Holban ține, ca orice scriitor lucid, să nu fie confundat cu eroul și naratorul său: "Nu trebuie însă să se creadă că autorul și Sandu se suprapun perfect. Nici Marcel și Marcel Proust", ne avertizează el în *Testament literar*). Veleitatea personajului narator e însă foarte semnificativă. Putem măsura și mai exact deosebirea de *Adela*; romanul lui G. Ibrăileanu tindea spre jurnal, din sațietatea - de ficțiune, de romanesc, de construcție - a naratorului; jurnalul lui Sandu tinde spre un roman, din ambiția literară a naratorului. Dar aceasta nu e totul.

Unele constatări mai generale, despre metamorfoza romanului ca specie trebuie reamintite în acest punct al discuției. Într-un fel, problema principală a metamorfozei romanului realist de la doric la ionic I este aceea a reducerii treptate a distanței dintre Autor și Personaj. Am I formulat-o în alte cuvinte, încă din primul volum al eseului meu. Această reducere se datorează în primul rând tendinței

Autorului de a

447

se apropia de sfera de existență a Personajului, de a-și însuși perspectiva și vocea lui, iar finalmente de a se identifica cu el. Cauzele fenomenului nu mă preocupă acum și nu le reiau. Din această tendință rezultă un lucru precis și ușor de remarcat: în romanul ionic, Autorul joacă adesea pe scena fictivă a acțiunii rolul unuia sau mai multora dintre Personaje. Autorul *face* așadar pe Personajul. Exemple pentru această strategie cititorul va putea descoperi singur în toate romanele analizate în capitolul din *Arca lui Noe* care se ocupă de ionic. Dar, iată, în romanele lui Anton Holban (atât de pure sub raportul strategiilor ionicului), suntem izbiți de o împrejurare pe care n-am constatat-o nici la Hortensia Papadat-Bengescu, nici la G. Ibrăileanu, nici la Camil Petrescu: nu mai pare important doar faptul că Autorul joacă rolul unui Personaj (deși este adevărat: Holban intră în pielea lui Sandu), ci și acela că Personajul se complăce tot mai mult în roluri de Autor. Ștefan Gheorghidiu, în *Ultima noapte*, așa de lucid în alte privințe, ignora totuși cu desăvârșire că el, ca narator, scrie un roman. Toți eroii *Patului lui Procust* au, la rândul lor, o mișcare de retragere în fața scrisului: e nevoie de intervenția Autorului pentru ca doamna T. sau Fred să-și aștearnă experiențele pe hârtie. Sandu în schimb e conștient că

scrie un roman și vede în acest act rațiunea lui de a fi. Toți ceilalți își trăiesc viața: faptul de a povesti în scris li se pare până la sfârșit secundar. Sandu însă n-ar putea trăi fără să o scrie: sau, ceea ce e tot una, n-ar mai fi vorba de aceeași viață: "încui ușa, intru în pat, trag paharul cu lumânarea drept» lângă pernă și, cu un creion pe un vraf de hârtii, încep să retrăiesc trecutul și să deslușesc prezentul între mine și Ioana". Luați-i acestui scriitor îndrăgostit și gelos creionul și el va înceta să prezinte același interes.

† Când naratorul unui roman este (sau pretinde că este) scriitor, cum se întâmplă la Anton Holban, ne putem întâlni cu o formă oarecum specială a genului și anume *romanul în roman* sau *romanul unui roman*. A inventat-o Gide în *Les Faux Monnayeurs* (exemplu considerat clasic, deși *Les Cahiers d'Andre Walter*, operă de primă tinerețe a aceluiași, o

Iar în podul meu, drept pe tavan, guzganii. Podul servește de hambar, la fel ca și toată casa noastră... Trebuie să fie o mulțime, căci se aude mersul lor prin toate ungherele..." Nu e oare la Sandu și o mică poză romantic-eminesciană?

448

utiliza deja). Romanele lui Anton Holban aparțin de această clasă: nu sunt pur, și simplu romane-jurnal, cum era *Adela*, dar romane ale unui roman. Al. Călinescu, în *Anton Holban - complexul lucidității*, ajunge pe o altă cale la aceeași încheiere, pe care o exprimă foarte frumos: "Pornind de la premisa că Sandu este acela care se analizează am încercat să punem în relief mecanismele și rezultatele acestei analize. Naratorul există ca personaj, se caută pe sine și se destăinuie, dar luciditatea, departe de a-l absolvi de păcate, nici măcar nu-l scoate din starea de confuzie, nu-i alungă incertitudinile. Luciditatea e șansa pe care Holban i-a acordat-o eroului său, pentru a-i permite să se salveze. Confesiunea ar trebui să aibă o valoare terapeutică, să ducă la o eliberare de complexe. Dar aceste posibilități de care dispune eroul se întorc asupra lui și nu fac decât să-i agraveze starea: luciditatea devine obsesie, un complex, devine deci voință de luciditate, efort chinuitor; confesiunea întreține suferința, alimentează durerea. Tot mai izolat, personajul încearcă ultimul mijloc pentru a-și realiza comunicarea: literatura; își joacă, așadar, și la propriu și la figurat, ultima *carte*".

Începem să întrezărim și o diferență mai profundă, pe care formula exterioară n-o epuizează. Linia despărțitoare nu trece pur și simplu printre romanul-jurnal și romanul unui roman, cum ar putea rezulta din considerațiile de până aici. Voi reaminti că distincția liminară pe care am propus-o are în vedere, pe de o parte, romanele Autorului care joacă rolul unui Personaj (sau al mai multora) și, pe de alta, romanele unui Personaj care joacă rolul unui Autor. Să privim cu atenție la acest menuet curios: autori și personaje, aflați față-n față, fac pași mici unii spre ceilalți; iată-i acum foarte aproape, iată-i petrecându-se: din locul unde suntem, această suprapunere momentană ne revelă un om cu două fețe, na îndreptată către interiorul sălii de bal, ca spre scena unei acțiuni fictive, alta îndreptată spre exteriorul ei, ca spre transcendența unui cititor; câteva clipe mai târziu, dansatorii se despart din nou și își schimbă locurile; totodată și hainele. Autorii poartă acum costumele de epocă, perucile, cămășile cu jabou, ciorapii înalți și strânși pe gambă, botinele Personajelor, care, la rândul lor, poartă *complet-u* sobru, de culoare închisă atemporal, al Autorilor; se află, la sfârșit, din nou față-n față, autorii- Personaje, și personaje-Autor. Distincția esențială este în definitiv aceea dintre un roman în care contează *trăirea* de către autor a vieții Personajului, capacitatea de a pătrunde în conștiința lui cea mai

inti-

449
mă, și un roman în care contează *scrierea* de către personaj a romanului, capacitatea lui de a se comporta ca un Autor. Faulkner voind să simtă lumea ca idiotul Benjy, intrând în pielea și în conștiința lui, se opune doamnei T. sau lui Fred Vasilescu scriind "In locul" lui Camil Petrescu. Prototipul pentru cel din urmă este romanul proustian: s-a afirmat, pe drept cuvânt, că uriașa construcție din *A la recherche* se poate reduce la această singură frază: Marcel scrie un roman. Eram pe punctul să spun că prototipul pentru celălalt este Gide, în al său *Journals* sau în altele: dar mi-am amintit că, în ciuda cultivării "experienței", a veridicului și a documentului biografic, Gide rămâne un artist și că singurul personaj al cărților lui este el-însuși-scriind-aceste-cărți. B. Fundoianu spunea în *Imagini și cărți din Franța* deja acum șazeci de ani: "Un cititor care a urmărit cartea mi-ar putea spune, citând de la pag. 15: «*Paludes*- c'est l'histoire d'un celibataire, dans une tour entourée de marais». Și dacă l-ai întreba: cum se numește eroul? ți-ar răspunde: Tityre. Dar Tityre nu e eroul: e subiectul celui care scrie *Paludes*. Iar subiectul adevărat este: istoria cuiva care scrie *Paludes*". Voi renunța să aflu un prototip.

Mijloacele, apoi, ale acestor două feluri de romane diferă. Principala diferență provine din faptul că

unele pun accentul pe veridicitate, pe calitatea de document sufletesc, și sunt o experiență în primul rând de viață, în vreme ce altele pun accentul pe artă, și sunt în primul rând o experiență estetică. Romanele *trăirii* (cum le putem spune mai simplu) folosesc monologul interior, *the stream of consciousness*, "con-fesia", "materialul" psihologic brut. În ele, medierea de către autor tinde să se estompeze, oferindu-se aproape numai perspectiva și vorbirea personajelor înseși. Timpul diegezei și timpul povestirii coincid: în sensul că singurul timp perceptibil este acela al actului de conștiință. Cum nimeni nu povestește, trăirea se manifestă în propriul timp interior. Radical, acest roman devine în clipa în care conștiința explorată e o conștiință tulbură: cea mai ispititoare experiență a autorului care cedează total personajului inițiativa este de a se încarna într-un ins subdezvoltat spiritualicește. În această direcție (experimentată de exemplu de Faulkner și de Beckett), ionicul se apropie de confmiile subconștientului și ale sublimbajului acestuia, revelând o umanitate atât de pură în instinctul ei de a trăi încât expresivitatea cea mai deplină rămâne aceea primară a gesturilor, reacțiilor simple și emoțiilor "naturale", în romanele personajului cu veleități de Autor, pe care le pu-

450

tem numi romane *artistice*, prevalează, din contra, *arta* și tehnicile prin care ea se opune vieții: cu ajutorul "romanului în roman" și al personajelor care gândesc sau scriu ca niște artiști, se încearcă sugerarea misterului care prezidează la transformarea realității în ficțiune, a sincerității în artistic. Temporalitatea care contează nu mai e a diegezei ci a discursului transformator. Totul e aici mediat de autorul virtual, care e personajul însuși; un personaj dotat de obicei cu o mare inteligență, lucid și capabil de analize pe sine și pe alții. Acest personaj nu poate fi Sia sau Benjy; este Marcel sau Sandu. Fără îndoială că veleitatea lui literară nu e totdeauna manifestată deschis. În romanele lui Henry James există numeroase personaje care se mărginesc să fie, în raport cu ceilalți, cu lumea din jur, niște reflectori privilegiați: domnul Strether din *Ambasadorii* este un asemenea reflector care nu are pretenția să extragă din observațiile sale un roman. La fel, Mini din *Fecioarele despletite* sau Gheorghidiu din *Ultima noapte*. Dar toți aceștia se caracterizează printr-o anumită capacitate de expresie, sunt în posesia unui limbaj evoluat: în această a doua direcție, ionicul explorează straturile superioare ale conștiinței, iluziile creatoare și snobismul de a scrie în loc de a trăi pur și simplu, artificialitatea uneori a gesturilor, reacțiilor și emoțiilor sofisticate.

Literatura română cunoaște ambele direcții. Am remarcat deja că Hortensia Papadat-Bengescu preferă reflectorii inteligenți și instruiți ca Mini și nu-și pune problema să distribuie în acest rol pe redusa Sia sau pe imbeciliile gemeni Hallipa; în romanele sale, Camil Petrescu sondează comportamente sociale și culturale, refuzând psihologia abisală: personajele lui își scriu singure viața, interesate s-o elucideze; în *Ioana* și celelalte, Sandu scrie un roman. Toate aceste romane pot fi considerate analitice și introspective. Și, chiar prin acest fapt, - analiza pretinzând luciditate și o concepție despre raționalitatea vieții sufletești (ceea ce nu înseamnă previzibilitate) - romanele de analiză ale Hortensiei Papadat-Bengescu, ale lui Holban și Camil Petrescu aparțin principial categoriei *ionicului artisticele* întrebuințează rar procedeele categoriei contrare. *Adela* ocupă un loc intermediar. Refuzul romanului în favoarea jurnalului intim indică o sațietate de ficțiune, de estetică, de artă, un cult al "autenticității". E poate cazul să notăm statutul oarecum ambiguu al jurnalului intim în roman după ce l-am văzut pe acela, foarte clar, al analizei: pe de o parte, jurnalul reflectă o

451

dorință de autenticitate, prin care Autorul se identifică cu Personajul; pe de alta, el e opera unui ins inteligent și cultivat - Benjy sau Sia nu țin jurnal - a unui Personaj, deci, care face pe Autorul. Nu-l putem situa categoric de o parte sau de alta a liniei pe care am traversat-o, căci nu știm în ce punct jurnalul își abandonează vocația de pur document sufletesc spre a-și însuși ambiția de a concura romanescul dinăuntru romanului însuși. Revenind la autenticitate: cultul ei îl au și Camil Petrescu și Anton Holban; însă și la unul și la altul e vorba nu atât de autenticitate ca procedeu documentar, ca fidelitate față de experiența vieții, ci ca mijloc de a cunoaște și explica sufletul. Conceptul e neclar, deja, la Camil Petrescu și, când va fi teoretizat de M. Eliade, mai târziu, neclaritatea nu va fi cu totul înlăturată. Dar câtă vreme Autorul îndrumă pe doamna T. să scrie, nu mai are importanță că recomandările lui se refera la înregistrarea fidelă a celor trăite sau, din contra, la transformarea lor: important e că personajul încetează a-și mai trăi pur și simplu viața, fiind împins s-o scrie. Mecanismul imitației este unul fundamental artistic: Sandu luând pe Proust drept model se comportă ca un artist înainte de a fi un gelos oarecare. În *Adela*, dorința contrară a romancierului nu e dusă atât de departe

încât să fie lichidate practicile romanului analitic, iar trăirea pură, nemediată (analiza *este totdeauna o mediere*) nu-și instaurează domnia.

Acest lucru se petrece, în schimb, în câteva romane din categoria cealaltă. Un experimentator al procedeelelor *ionicului trăirii* este Mircea Eliade, în *Întoarcerea din rai*, deși nu e ușor de clasat nici unul din romanele sale, în care realismul e adesea abandonat în favoarea fantasticului, alegoriei filosofice sau parabolei existențiale. La alte romane ale trăirii m-am referit: *Proces* de I. Biberi sau *Interior* de C. Fântâ-neru. Acestea nu mai sunt analitice, căci analiza este o formă de discurs *despre* psihologie, vorbire virtual *adresată*, în vreme ce monologul interior sau fluxul pur al impresiilor urmăresc tocmai să restituie vorbirea neadresată a conștiinței noastre profunde, țâșnirea ei necontrolată, ca un *dicteu automatic*, ca un sublimbaj lăuntric. Pe urmele lui Joyce, Ion Biberi repetă încercarea în *Proces*. Iată un fragment din fluxul gândurilor, senzațiilor, amintirilor, impresiilor unui inculpat în sala procesului: "Cum, pleacă? *Pleacă?* Să o întrebe, să răspundă, să vorbească... să o împiedice, reție, forță for... lăntuire... Se înclină judecă... pași repezi către ieșire... Nu se poate! Să fugă, să o împiedice..."

452

Să fugă și să uite. Dar eu? Eu? *Eu?*... nu mi-a aruncat... e neomenos, rigid!... Uite...! privește!... De ce? De ce.? Fuge... Mă... nu... întârzi... Târzi... târziu momentul...? Strig... nu se... Silvia! Sil..." Sintaxa s-a destrămat, cuvintele înseși apar sfărâmate. Deosebirea dintre acest *sublimbaj al trăirii imediate și supralimbajul analizei* este evidentă. Analiza păstrează legătura cu comportamentul și cu expresia socială, pe care redarea conținuturilor pure ale conștiinței o pierde. De la Camil Petrescu la Anton Holban și M. Blecher, e sesizabilă transformarea romanului dintr-un document (încă relativ obiectiv) al epocii și mediului într-unui aproape exclusiv al intimității: o intimitate care suspendă exterioritatea de orice fel. Analiza este procedeul adecvat acestei puneri în paranteză a lumii exterioare, pe care n-o anulează, ci numai o suspendă; și care, mai ales, nu implică o dizolvare a subiectivității în golul irațional. Obiectul introspecției poate fi o subiectivitate capricioasă, imprevizibilă, dar nu una irațională. Tehnicile fluxului de conștiință corespund unei noțiuni diferite de subiectivitate: în care intimitatea nu mai rezultă din suspendarea exteriorității, ci din separarea definitivă a ființei sociale de ființa intimă a omului; acestea încetează să mai comunice; omul profund e prizonierul unor mecanisme de simțire și gândire pe care nu le poate împărtăși nimănui; socialmente e mut; singura lui vorbire rămâne aceea ilogică interioară. Originea însăși a formulelor diferă. Analiza provine din proza psihologică veche, franceză în special, din raționalismul secolelor XVII-XVIII și, cu toată filtrarea prin bergsonism, care e, se știe, o filosofie a existentului pur, atinge apogeul în Proust. Tehnica redării conștiinței pure (având o rădăcină în romanul poetic al romanticilor) ajunge la maturitate în Virginia Woolf, Joyce, Faulkner, Beckett, pe latura eliberării limbajului interior de obligația adresării (care îl structurează ca limbaj public, deci social), și în Gide, pe latura experimentării de către Autor a celor mai diverse ipostaze, prin intermediul cărora intră în pielea personajului, se identifică cu el. Romanele lui M. Eliade sunt îndatorate mai mult gîdismului (lucru remarcat în epocă de G. Căli-neșcu și de alții), ale lui Ion Biberi, mai mult tradiției joyceene.

Anton Holban este cel mai proustian dintre romancierii noștri. Analist și introspectiv, el creează tipicul roman al'veleităților literare ale personajului: Sandu *scrie un roman*, în *O moarte* sau în *Ioana*; Sandu este *romancierul* de ale cărui opere se îndrăgostește Dania în *Jocu-*

453

•

rile Daniei. "Dacă toate cărțile ar fi apărut deodată - notează Anton Holban într-un pasaj oarecum obscur din *Testament literar* - și ar fi fost ca la Proust, rezultatul unei vieți care s-a terminat dureros, și tot timpul cât ai trăit facil este răscumpărat (orice moarte răscumpără, de altfel), poate că pentru cititori ar fi mai serios. Căci și la Proust au fost prinse, în lungul timpului, diferite siluete care nu s-au amestecat între ele, n-au fost comparate, o amintire n-a folosit la chinurile noi. Povești de sine stătătoare, colorate diferit, având însă pe același erou: Gilberte, duchesse de Guermantes, Albertine. Odette e lăsată pe seama lui Swann, dar unele accente ne asigură că Marcel n-a fost numai un străin care a aflat o istorie a altuia. Și apoi celelalte fete «en fleur». Și poezii au mai multe muze. Ronsard: Cassandre, Mari, Helene". Marcel, nu Proust; Sandu, nu Holban: ei sunt, în mijlocul unor "jeunes filles en fleur", singurii, adevărații eroi ai poveștilor de dragoste, și, în același timp, cei care scriu aceste povești, poezii înconjurați de muze.

JOCURILE MAITREYIEI

Din *JournaJ-ul* de la Gallimard, 1973, al lui Mircea Eliade: "Le soir je continue, non sans effort, *Le Bruit et la fureur* de Faulkner. De tout ce que j'ai lu de lui jusqu'ici, ce livre me semble le moins réussi. La technique date: 1930, les influences de James Joyce, de John Dos Passos. A qui bon ce long absurde, inintéressant monologue intérieur d'un neurasthénique au seuil du suicide? La facilité prétentieuse du monologue intérieur qui vous donne une fausse impression d'authenticité. Je connais trop bien les séductions, les pièges, les fraudes du monologue intérieur ou du film mental pour les avoir utilisées dans la *Lumière qui s'éteint* (c'était vers 1930 aussi). Mais on peut mener un tel procédé? A l'univers cabalistique du dernier James Joyce: chiffre, solidarité mystique des sons, des espaces, des lumières; univers semi-naux, multidimensionnels. A écrire un long article que je pourrais intituler *De la nécessité du roman-roman* ou je montrerais la dimension autonome, glorieuse, irréductible de la narration, forme adaptée à la conscience moderne du mythe, de la mythologie. A expliquer aussi que l'homme moderne, pas plus que l'homme des sociétés archaïques, ne peut exister sans mythes, sans «recits» exemplaires. Et la dignité métaphysique de la narration, ignorée, bien entendu, par les générations réalistes, «psychologisantes», qui ont hissé au premier rang l'analyse psychologique d'abord, spéciale ensuite, pour aboutir aux recettes faciles qui consistent à filmer les automatismes psycho-mentaux."

Critica aceasta târzie și radicală a psihologismului nu ne-ar interesa aici, decât cel mult ca un document intelectual, dacă n-am recunoaște

455

U

o parte din rădăcinile ei în unele păreri despre roman formulate de Mircea Eliade deja în anii '30 și care ne lasă să întrevădem o concepție diferită, deși înrudită, de aceea a romancierilor de la apogeul ionicului. În prefața, deseori citată, la *Șantier* (datată aprilie 1935), putem de exemplu remarca o critică a temelor clasice ale romanului de analiză: "De ce «analiza sufletească» a unei cocote ar fi mai interesantă decât transcrierea justă a dramei lăuntrice a unui matematician sau metafizician?" În genere, romanul tradițional, social sau psihologic, este respins pentru vina de a se restrânge la anumite aspecte ale vieții, căreia i-ar da și un înțeles prea burghez: "Orice se întâmplă în viață poate constitui un roman - crede Mircea Eliade. Și în viață nu se întâmplă numai amoruri, căsătorii sau adultere..." Sunt incriminate aici tocmai acele teme-clîșeu care au făcut (și mai fac) din roman un gen popular. Ce să punem totuși în locul lor? În viață, continuă Mircea Eliade, "se întâmplă și ratări, entuziasme, filosofii, morți sufletești, aventuri fantastice". Această a doua serie este, cum se poate observa, mai "spirituală" decât prima. Mircea Eliade revendică pentru roman dreptul de a înfățișa și altceva decât "fazele unui sentiment", și anume pe acelea "ale unei inteligențe". "Nu înțeleg - conchide el - de ce ar fi «roman» o carte în care se descrie o boală, o meserie oarecare sau o cocotă - și n-ar fi tot atât de roman o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile gânduri sau viața unui om între cărți și vise." Prima țintă a acestei critici o constituie, așadar, limitarea psihologiei (ca obiect al romanului) la sufletul comun și interior, cu excluderea unor zone esențiale ale conștiinței. Nu e greu să recunoaștem în prejudecata combătută de Mircea Eliade un fel de scorie a teoriilor despre roman, de ieri și de azi. Nu afirma G. Călinescu însuși, în *Istorie*, vorbind despre diferența dintre biografie și roman că "pentru romancier, existența lui Popescu, impiegat C.F.R., care visează să iasă din mizeria lui provincială și să ajungă într-o stație mai mare, turburându-și tihna familială, e mult mai adâncă decât viața lui Eminescu".

Dar să mergem mai departe. Unul din personajele romanului *Întoarcerea din rai*, publicat în 1934, se arată excedat de dorința cuiva de a-i relata o întâmplare din viața socială bucureșteană: "Dar să nu-mi comenteze scena (exclamă el în gând), să nu mi-o interpreteze, să nu-mi vorbească de suferința oamenilor, de tragediile Bucureștiului, asta nu, Vlădescule..." în ideea acestui personaj, care exprimă pe autor, banală

456

este orice reproducere a unui eveniment social și a dramei sufletești căreia îi poate da naștere: lipsită fiind de dimensiune metafizică. În *Despre destinul romanului românesc*, din *Fragmentarium*, Mircea Eliade precizează în chipul cel mai net această opoziție, ce se dovedește fundamentală pentru gândirea lui despre roman: între "social" (și psihologic) și "metafizic". El scrie: "Nu știu să existe în literatura română un singur personaj care s-a sinucis din disperare sau din simplă dramă metafizică. Din contra, există destui care se omoară din dragoste, din plictiseală sau din cauza foamei". Nu are importanță

acum justețea constatării, referindu-ne la literatura română, cât încercarea eseistului de a sugera necesitatea depășirii, socialului și psihologicului în direcția metafizicului. Metafizic sau, cu un termen folosit în alta ocazie, existențial, ar fi romanul bazat pe "cunoașterea *esențială, reală*, directă, care nu are nevoie de psihologie". Această explicație' Mircea Eliade ne-o furnizează într-un comentariu la *Manhattan Transfer*-al lui John Dos Passos, unde adaugă: "Căci psihologia e adesea piatra de mormânt a romancierului". Am putea numi acest roman metafizic și *roman al condiției umane*, cu o expresie deseori întrebuițată, - după ce Malraux a ales-o drept titlu pentru una din cărțile sale, - în legătură cu operele lui Sartre, Camus și ale altora, și prin care Liviu Petrescu a desemnat de curând o categorie foarte precisă. Ceea ce dezavantajează romanul social și psihologic în raport cu acela metafizic ar fi faptul că în el "drama existenței nu se coboară până la rădăcinile ființei". Articolul din *Fragmentarium* se încheie cu următoarele cuvinte: "Personajele romanești sunt încă departe de a participa la mare bătălie contemporană care se dă în jurul libertății, al destinului omului, al morții și al ratării".

Acestei critici a romanului național, care n-ar cunoaște "oameni ieșiți din comun", adică eroi, și care n-ar permite "dramei existențiale să se desfășoare în întreaga ei plenitudine", îi va răspunde (probabil, ignorând-o) o alta, destul de asemănătoare, formulată de Alexandru Ivăsiuc, peste aproape patruzeci de ani, într-un articol din *Radicalitate și valoare*, care va constata tendința prozei noastre de "împăcare în pitoresc" și refuzul ei de a merge la rădăcinile ființei. În amândouă (cu toate deosebirile), ghicim o cauză comună a nemulțumirii, exprimată printr-un același deziderat: și anume ca romanul nostru să se orienteze dinspre social și psihologic spre ontologic. Să rămânem deocamdată la

457

problema care ne interesează în primul rând în acest punct al discuției despre romanul ionic: la refuzul psihologismului. Acest refuz este cu atât mai neașteptat cu cât vine din partea unor autori de romane psihologice. Și, fiind vorba de Mircea Eliade, să vedem mai îndeaproape ce-l unește și ce-l desparte de Camil Petrescu sau de Anton Holban, cu ale căror romane, *Întoarcerea din rai*, *Șantier* și celelalte, sunt contemporane. În primii ani ai deceniului 4, Camil Petrescu și Anton Holban fac figură de individualiști și intelectualiști ireductibili. Orice acord între conștiință și mediul social, între interior și exterior, pare principial cu neputință în concepția lor. Eroii camilpetrescieni sunt revoltați și radicali. Eroul fără societate al lui Anton Holban nu recunoaște tutela nici unei supraindividualități; și rămâne o conștiință inexplicabilă, în singurătatea ei profundă, căci reprezintă în fond o unicitate. Calea regală a acestei dezacordări a eroului de lumea -sa nu este alta, la amândoi romancierii, decât psihologismul: care a reținut din om doar individul, și, din complexitatea vieții lui interioare și exterioare, doar acele automatisme psihice insondabile care-l fac

Am văzut că Mircea Eliade leagă aceste automatisme de romanul de analiză. E locul să precizez că e vorba de fapt (deși nu exclusiv) de romanul *trăirii*, cum l-am numit în capitolul precedent; și, totodată, să reexamineze mijloacele predilecte ale romanului psihologic (analitic ori al trăirii), încercând o sistematizare. Voi face din capul locului două distincții: între *discurs analitic* și *monolog interior*, pe de o parte, și, pe de alta, între *monolog interior* și *flux de conștiință* (*the stream of consciousness* al anglo-saxonilor). Aceste distincții nu sunt de obicei luate în considerare, deși termenii aflați în joc sunt întrebuițări curente; ele mi se par însă evidente și absolut necesare, permițându-ne să observăm mai bine mecanismele romanului psihologic. Romanul de analiză, de exemplu, utilizează frecvent *discursul analitic*, ca formă adresată a vorbirii interioare. *Monologul interior* are alt regim, nefiind principial discursiv. Confuzia lor e totuși obișnuită. Chiar și la un lingvist care a studiat atent aceste lucruri, ca Mihaela Mancaș, autoare a unui util studiu despre *Structura narăției în perioada romantică* (din volumul colectiv *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*). Persoana întâi nu constituie un indiciu suficient pentru a afirma că orice vorbire interioară la această persoană e un monolog. Să ne reamintim de *Adela* sau de *Ioana*. Atât "jurnalul" lui Codrescu, cât și "romanul" lui Sandu aparțin unui cod preponderent literar și implică un adresant virtual. Scopul celor doi naratori nu este de a-și restitui pur și simplu trăirile, ci de a le formula în vederea comunicării; formularea presupune publicitatea: formulăm pentru ceilalți. *Monologul interior este* în schimb un solilocviu: și

458

unic și irepetabil. Mircea Eliade va respinge, el, individualismul în numele unei noi concepții a integrării, și intelectualismul, în numele unei înțelegeri mai cuprinzătoare a conștiinței înseși, pe care n-o mai reduce la rațiunea carteziană (împingând la limită o teză existentă deja îl întâlnim în romanul *trăirii*, mai mult decât în acela *de analiză*, căci este o restituire a conștiinței înainte de a fi o analiză a ei. Este o vorbire adresată de vorbitor sieși, niciodată altora; un "discurs" pentru sine. Deși l-am pus între ghilimele, termenul din urmă nu e complet nepotrivit în legătură cu monologul interior, în măsura în care monologul respectă sintaxa, așa cum un om deprins să fie elegant se îmbracă atent, grijuliu, și când se află acasă la el și nu primește musafiri. Totuși monologul interior și discursul se deosebesc radical. Întâi, prin adresă, care e interioară la unul și exterioară la altul. În al doilea rând, prin temporalitate. Discursul e *distant*: pune între *timpul vorbirii și timpul diegezei* un spațiu fără care interiorizarea în conștiință a evenimentelor n-ar fi posibilă (Codrescu notează în jurnal, noaptea, ceea ce a trăit, ziua). În monologul interior există concomitența între vorbire și diegeză, ca și cum evenimentul psihologic nu s-ar naște decât o dată cu verbalizarea lui.

în al treilea rând, discursul fiind vorbire *despre* ceva, în monologul interior (redat la persoana întâi sau înlocuit de exprimări în stil indirect liber la persoana a treia) acel *ceva* pare a se vorbi pe sine și, în orice caz, nu poate fi conceput în afara formei verbalizate. Conținutul conștiinței e distinct de discursul despre el, dar topit complet în cuvintele monologate. Iată din *Întoarcerea din rai* un exemplu de monolog interior, pe care-l putem raporta mental la pasajele discursive din *Adela* ori *Joana* citate la momentul potrivit: "Privește la răstimpuri trupul de alături; parcă l-ar ispiți din nou, așa cum vede centura și bucata de biele goală din coapse. Dar se pleacă să-și încălzească pantofii; e mai bine, e mult mai bine să nu mai întârziez. S-au dus de mult zilele de nebunie, când ne dezbrăcăm de trei-patru ori înainte de a pleca etc..." Alternarea persoanei a treia cu persoana întâi (fără a se marca trecerea) nu are drept scop doar menținerea perspectivei lăuntrice, care e, de altfel, caracteristică și discursului, dar crearea impresiei de mișcare naturală a conștiinței și de surprindere a ei pe viu. Fluxul conștiinței trebuie, la rândul lui, deosebit de monolog pur și simplu, căci el implică o renunțare la sintaxă. Roland Bourneuf și Real Ouellet propun, în *L'univers du roman*, un alt criteriu de distrugere: *the stream of consciousness* ar fi fenomenul psihic iar *monologul interior*, verbalizarea lui. Cei doi specialiști francezi greșesc de două ori: o dată fiindcă ignoră faptul, de care m-am ocupat mai sus, că monologul interior însuși este o verbalizare a unui conținut de conștiință; apoi, fiindcă nu atribuie însemnătatea cuvenită respectării sintaxei ori renunțării la ea. Fluxul de conștiință (și l-am exemplificat printr-un pasaj din *Procesul* lui Ion Biberi, căruia i-am putea adăuga atâtea pagini din *Absen'ilm* Aug. Buzura) este o "parole brisee", și pe care vorbitorul nu și-o mai adresează nici măcar lui însuși; un reflex al unor automatisme psihice în stare pură; e deci vorbire *trăită*, dacă pot spune așa. De la discurs analitic (vorbire *despre* trăire), la monolog interior (trăire vorbită) și de aici la un flux al conștiinței (vorbire trăită) drumul parcurs ne duce mereu mai departe în străfundurile conștiinței umane.

459

la Camil Petrescu). Pagina din *Journal* devine acum mai clară. Cu excepția unei singure afirmații care, cel puțin pentru mine, continuă să rămână obscură: în ce fel "facilitatea pretențioasă a monologului interior" poate duce la "universul cabalistic al ultimului Joyce"? Mi se pare, din contra, că *Finnegan's Wake* reflectă o mentalitate contrară celei care a dat naștere, în *Ulysses*, fragmentării conștiinței și transcrierii directe a conținutului ei: și anume acea mentalitate pe care Mircea Eliade însuși o rezumă în continuare: "chiffre, solidarite mystique des sons, des espaces, des lumieres". Acest univers guvernat de numere pitagoreice și de mistice solidarități nu mai aparține psihologismului; metoda lui nu provine din monologul interior, nici din *the stream of consciousness*; decât, poate, așa cum un antidot își datorează existența otrăvirii pe care trebuie s-o combată. Și cu aceasta atingem un aspect capital al lucrurilor. Critica psihologismului este la Mircea Eliade o critică a romanului ionic. În *Journal*, distanța în timp permite să se vadă mai bine acest fapt. Mircea Eliade vorbește acolo de "demnitatea metafizică a narațiunii" pe care au ignorat-o, la vremea lor, "generațiile realiste, psihologizante". Romancierul a aparținut însă el însuși acestor generații, chiar dacă nu la fel de deplin ca Anton Holban ori G. Ibrăileanu. Observăm cu această ocazie o contradicție semnificativă: Majoritatea romanelor lui Mircea Eliade din anii '30 sunt psihologice și ionice; dar concepția pe care autorul încearcă s-o impună nu mai este, ea, aceea ionică. Puțini au utilizat atât de conștiincios monologul interior în epocă; și nimeni nu l-a respins teoretic cu atâta înverșunare, și dintr-un punct de vedere mai avansat (căci există adversari ai psihologismului și printre partizanii prozei dorice). Care este acest punct de vedere? În locul analizei și al trăirii, romanul preconizat de Mircea Eliade vrea să instaleze "narațiunea" ca "formă readaptată a mitului și a mitologiei la conștiința modernă": "... l'homme moderne, pas plus que l'homme des societies archaiques, ne peut exister sans mythes, sans «recits» exemplaires". Narațiunea, astfel înțeleasă, nu e alta decât ceea "povestire fundamentală în care se scaldă viața noastră", cum va spune peste trei decenii Michel Butor în *Repertoire I*, și pe care Borges își va baza nesecata lui imaginație a existențialului. La aceste concluzii va ajunge în cele din urmă autorul *Journalului*. În 1936, în articolul din *Fragmentarium* despre romanul românesc, o parte totuși din aceste idei erau deja formulate. Autorul credea de pe

460

atunci într-o "autodepașire stupefiantă, revoluționară" a romanului nostru, cu condiția ca el să reușească să impună "cel puțin două sau trei personaje mitice". "Personaje mitice" nu este totuna cu clasicele caractere: "Nu e vorba de caractere: avarul, amantul, gelosul etc, dar de personaje care participă în chipul cel mai deplin la drama existențială". Miticul presupune o vocație integratoare: omul este reinclus într-o totalitate. Romanul metafizic sau existențial, pe care Mircea Eliade îl teoretizează împotriva aceluia social-psihologic, trebuie privit deci în legătură cu redescoperirea acestei supraindividualități mitice, în care "condiția umană" înlocuiește psihologismul și omul renaște din cenușa individualismului. Ionicul se vede depășit aici în sensul corinticului.

Mai greu de explicat este felul în care noua viziune totalitară a romanescului continuă să se împace cu vechile noțiuni de experiență și autenticitate, introduse la noi de Camil Petrescu. La autorul *Tezelor și antitezelor*, ele reflectau triumful individualității și al psihologismului ionic. La Mircea Eliade, reflectă, din contra, o tendință de revenire la forme colective de existență, prin însăși natura lor,

nepsihologice. Faptul că *Teze și antiteze* apare doar cu un an înainte de *OceanograGe* și cu trei înainte de *Fragmentarium* (și că, publicate întâi în reviste, unele din articolele cuprinse în ele se întâmplă să fie scrise o dată) nu trebuie să ne mire. Am remarcat mai demult că punctul culminant al doricului și declinul lui se întâlnesc, la noi, în același roman: *Ion*. În cazul ionicului, de la *Ultima noapte*, care apare în 1930, la *Întoarcerea din rai*, care apare în 1934, se consumă toate etapele tipului românesc "respectiv. Cronologia nu are nici o importanță într-o literatură ca aceea românească interbelică, în care de exemplu primele romane ionice sunt despărțite de cele de la apogeu ca și de cele din perioada crizei numai prin cei câțiva ani: ceea ce nu înseamnă că fiecare din aceste momente nu a fost deplin dezvoltat și marcat. Dar simultaneitatea imprimă, chiar și stilistic, acestor romane și eseuri din deceniul 4 un puternic aer de familie, în prefața la *Oceanografie*, de pildă, Mircea Eliade pretinde, în cel mai pur spirit camilpetrescian, ca a scris cum a simțit, adică grăbit și dramatic; că n-a fost interesat de răspunsuri și concluzii, ci de întrebări și de acele "alunecări pe de lături, scăpări din condei, paranteze, ezitări", în care se vede deplina lui sinceritate; în fine, că n-a evitat contradicția, în care inteligența veritabilă găsește solul cel mai fertil, deoa-

461

rece n-a crezut niciodată în criticismul "permanent treaz", formă a fo-silizării minții, ci în "luciditatea simpatetică", în stare să fie creatoare. ' Articolul intitulat *Despre o anumită experiență* conține o definiție, și ea încă de-ajuns de camilpetresciană, a termenului din titlu: "N-aș ști să definesc altfel «experiența» (orice experiență) decât spunând că e o nuditate desăvârșită și instantanee a întregii ființe. Nu poți experimenta nimic, dacă nu știi să te dezgolești, dacă nu lezezi toate formele prin care ai trecut până atunci, dacă nu faci din tine o prezență... Adevărata experiență ajunge aproape o funcțiune a ființei tale întregi, se confundă cu însăși viața care te poartă și te îndeamnă s-o cunoști, actualizând-o, într-o infinită manifestare, într-o continuă creație". Chiar și precizarea care urmează poate fi raportată la un anumit moment din gândirea autorului *Tezelor și antitezelor*: "De aceea mi se pare ca termenul de «experiență» este puțin cam confuz. Mai nemerit ar fi «trăirea», acel *Erlebnis* german, atât de bogat și de sugestiv, ca sens. Trăirea aceasta nu înseamnă însă o simplă abandonare în voia ecuațiilor vitale, care sunt totdeauna variabile, contingente și întotdeauna limitate. Când te abandonezi, nu mai trăiești *tu* - ci *ești* trăit la întâmplare". A nu fi trăit, ci a trăi: în explicarea acestei diferențe, Mircea Eliade începe însă să se despartă de Camil Petrescu: "Cred că tot misterul «experienței» rezidă în această coincidență perfectă cu termenul exterior ție (care poate fi o întâmplare sau o stare de suflet) și, în același timp, o depășire a lui, o eliberare de el". Depășirea interiorității prin coincidența ei cu exterioritatea este altceva decât individualismul, care în fond nega exterioritatea. Camil Petrescu însuși descoperea în personalismul francez o soluție asemănătoare, fără să fie conștient de contradicția în care se punea. Dar pe care Mircea Eliade o rezolvă mergând mai departe în sensul reincluderii individului într-o supraindividualitate. "Libertate înseamnă, înainte de toate, - afirma el în același loc - autonomie, certitudinea că ești bine înfipt în realitate, în viață, iar nu în spectre sau dogme; că trăirea ta, *nemaifiind a individului din tine*, a limitelor din tine este o *actualizare liberă a întregii tale vieți...*" *Km* subliniat ce mi s-a părut semnificativ: a trăi liber este altceva pentru om decât a-și afirma o individualitate ireductibilă la ansambluri supraordonate: înseamnă a lăsa o întreagă viață să se verse într-un moment de trăire; să se oglindească în individ, întreaga specie. Ceea ce contează nu e originalitatea, insolitul trăirii personale, ci gradul ei de semnificație. Și iată și al

462

doilea termen al educației: acela de autenticitate. În *Fragmentele* care încheie *Oceanografie* citim: "în fața originalității, eu propun autenticitatea... A trăi tu însuți, a cunoaște prin tine, a te exprima prin tine. Nu există nici un individualism în aceasta, pentru că o floare care se exprimă pe sine în existența ei deplină, nealterată, neoriginală - nu poate fi acuzată de individualism". între "personal" și "autentic" se stabilește, cum se vede, o anumită opoziție, care arată că individul nu e decât albia în care curg apele ființei umane generice și nicidecum locașul secretelor unui îns oarecare: "A povesti o experiență proprie -nu înseamnă «individualism», «egocentrism» sau mai știu eu ce formulă, înseamnă că exprimi și gândești pe fapte. Cu cât ești mai autentic, mai tu însuți, cu atât ești mai puțin personal, cu atât exprimi o experiență universală sau o cunoaștere universală". Malraux nu va spune altceva în *Antimemoires* ironizând indirect pe Valery și pe Gide: omul nu e numaidecât ceea ce ascunde, ci ceea ce face. Omul psihologismului și al ionicului este însă *ceea ce ascunde*, este totalitatea mereu risipită a secretelor lui mărunte. Mircea Eliade, deși adept al lui Gide, se numără printre cei dintâi critici ai acestei filosofii, în locul căreia o propune pe aceea -a condiției umane bazată pe faptă: "Aici nu mai e

vorba de persoane, ci de fapte", spune el în *Fragmente*, unde, după ce s-a ocupat de jurnalul intim și de confesiune, subiecte pe care nici Malraux nu le va ocoli, conchide: "Mi se pare că universalitatea autentică... nu se întâlnește decât în creații strict personale. Lumea este astfel făcută încât un simplu fragment o poate reprezenta esențial; după cum viața este reprezentată esențial într-o picătură de sânge sau una de sevă", întregul poate fi reprezentat de oricare din părțile lui: unitatea pierdută a lumii este regăsită de romancier chiar în clipa în care părea (în concepția ionică a romanului) un vis mai irealizabil decât oricând.

Romanele lui Mircea Eliade, foarte inegale ca valoare, reflectă destul de contradictoriu tezele acestea. În *Întoarcerea din rai* (ca. și în *Huliganii ori Lumina ce se stinge*) se face teoria faptei, singura capabilă de creație și opusă vorbirii sterile: "Frica aceea de a trebui să susții o conversație cu un băiat inteligent. Regretul că nu i-ai spus niciodată cât de inutilă e vorbirea, cât de luxoasă e; numai gândul sau fapta contează; vorbirea -exprimarea, comunicarea, - e foarte rareori necesară". Personajul care gândește astfel, Pavel Anicet, se va sinucide fără explicație. Elogiul prozei comportiste a lui Dos

Passos (și a americanilor în genere) trebuie

463 interpretat în acest context, în care psihologismul este energic refuzat. (Mult mai neclară e citarea, în *Journal*, a lui Dos Passos lângă Joyce, printre mentorii prozei psihologice de la 1930.) Dar, și poate că împrejurarea n-ar trebui să ne mire, *Întoarcerea din rai* și celelalte rămân în definitiv niște romane psihologice, uzând și abuzând de monolog interior și de toată acea perspectivă relativistă și parțială care e descoperirea și apanajul ionicului. Începem să întrevădem adevărata contradicție a literaturii de tinerețe a scriitorului: aceea dintre viziune și metodă. Viziunea îi îndreaptă romanele spre metafizic și ontologic, spre condiție umană și mit; metoda e psihologistă și realistă. Prima e totalitară, a doua relativistă. Această afirmație e valabilă și pentru *Lumina ce se stinge* sau *Huliganii*, ultimul aproape cu neputință de recitat azi, improvizat, superficial, cu adolescenți erotomani care recurg la cele mai dezagreabile "experiențe". Noțiunea de experiență, Mircea Eliade a analizat-o foarte bine în eseuri, dar, când o ilustrează în romane (cu excepția lui *Maitreyi* și a *Șarpelui*) nu mai descoperim aproape nimic din ceea ce ea presupunea pe latură metafizică. Omul *real, concret, nepsihologic*, care face experiențe fundamentale, e invizibil în aceste romane atât de vulgar erotice, din cauză că ideea e înecată în întâmplări nerelevante. Noncon-formismul tinerei generații de la 1930, care se consideră pe ea mai presus de problemele sociale, se dovedește în perspectiva timpului desuet și mediocru. Cuvintele celui alt Anicet, din *Huliganii*, fratele sinucigașului, nu ne conving că eroul (el sau alții) a reușit să depășească abstracțiile ideologice pe care le condamnă și să se coboare la esențialitatea omului nou visat în reveriile lui doctrinare: "Milioanele tale (de oameni) aparțin geografiei, istoriei sau sociologiei - nu aparțin realității", spune Petru Anicet unui interlocutor: Și: "Ei sunt pentru mine o abstracțiune". Defectul romanelor provine din greutatea de a întruhipa pe acest om, complet "real" și totodată ancorat în metafizic, din aceea de a-l situa plenar în orizontul mitului. Sinuciderea exemplară, ca act gidian gratuit, a lui Pavel Anicet seamănă cu un fapt divers. Un simplu instigator la hoție și un pervertitor de minore se dovedește fratele său și va trebui să așteptăm apariția romanului lui Nicolae Breban, *Bunavestire*, spre a avea într-unul din eroii lui primul experimentator memorabil de această factură. Iată și definiția huliganului și a huliganismului, dată de un personaj, care a avut ecoul ei în epocă iar azi ne mai interesează doar documentar: "Există un singur debut fertil în viață: experiența huliganică. Să

464

nu respecti nimic, să nu crezi decât în tine, în tinerețea ta, în biologia ta, dacă vrei... Cine nu debutează așa, față de el însuși sau față de lume, nu va crea nimic, va rămâne sterp, timorat, copleșit de adevăruri. Să poți uita adevărurile, să ai atâta viață încât adevărurile să nu te poată pătrunde nici intimida, iată vocația de huligan." "Actul viril, superb, eroic" al bibliotecarului Cezare din *Lumina ce se stinge* sau ritul erotic propus de insesizabilul Manuel, în același roman, nu conduc nici ele mult mai departe. Se vede bine, în toate, contradicția între problemă și tratarea ei, între "totalitarismul" viziunii și "relativismul" psihologiei. Lui Pompiliu Constantinescu (*Scrieri*, 2) nu-i rămânea ascunsă alternarea de "compendiu de ideologie" și de "febril jurnal intim" din *Isabel și apele diavolului*, romanul de debut al scriitorului; acesta îi făcea criticului de la *Vremea* "impresia unei galere supraîncărcate și vădit învâlmășite în variantele materiale ce conținea".

În concluzie, să spun că resimțind din plin, și conștient, criza ionicului, Mircea Eliade n-a descoperit și soluția ei practică în roman. Romanele sale rămân ezitante, între două universuri mentale și între două

feluri de a scrie. Nici cele propriu-zis fantastice nu sunt scutite pe de-a-n-tregul de hibriditate. Formula narativă, potrivită cu această viziune, Mircea Eliade o teoretiza fără s-o utilizeze vreodată: s-a înțeles deja că e vorba de romanul *corintic*. Această contradicție subminează majoritatea romanelor sale. Critica tradițională a crezut că de vină este lipsa capacității creatoare în ordine obiectivă ("Deficiența unei organice aplicații pentru evocarea epică", spune Pompiliu Constantinescu iar G. Călinescu, exact în același sens: "Ceea ce-i lipsește lui Mircea Eliade e talentul literar"). Reproșul poate fi respins lesne: în *Maitreyi*, această capacitate e dovedită cu prisosință. Ce l-ar fi oprit pe scriitor să o posedez și în alte cărți ale sale? În plus, reproșul pare a arăta că singur romanul realist, de "creație", sau de "analiză", e posibil. E sigur că și Pompiliu Constantinescu și G. Călinescu așa gândeau. Însă concepția lui Mircea Eliade (care condamnă acest roman) era mai înaintată decât formula narativă. Soluția ar fi fost să renunțe complet la formula realistă și să scrie parabole sau mituri.

Cu alte cuvinte, romane corintice. Care însă nu sunt totuna cu romanele și povestirile fantastice pe care Mircea Eliade le va scrie ceva mai târziu. Mi s-a atribuit în chip arbitrar de către unii comentatori ai primului volum din *Arca lui Noe* această

465
Singurul roman al lui Mircea Eliade care da, în chip indubitabil, recitit astăzi, impresia de capodoperă, este *Maitreyi*. Romanul ocupa în multe privințe o poziție singulară. Apărut în 1933, după *Isabel și apele diavolului*, dar înainte de toate celelalte ale scriitorului, el nu învederează criza ionicului, deși, cum vom vedea, e departe de a fi un roman ionic ortodox. Este, cine nu știe, o poveste de dragoste. Pompiliu Constantinescu nu avea cum să-și închipuie cât de premonitoriu vor suna pentru noi cuvintele cu care el a întâmpinat romanul:

"Se va citi romanul d-lui Eliade, în istoria noastră literară, ca un moment de grație al autorului, viitorul rezervând operei o situație analogă cu *Manon Lescaut*, cu *Paul et Virginie* sau cu acea încântătoare poveste de iubire a evului mediu, *Le Roman de Tristan et Iseut*". Momentul de grație nu s-a mai repetat în, altfel, prodigioasa carieră a scriitorului, devenit mare specialist în istoria religiilor: dar ce importanță mai poate avea faptul pentru romanul însuși?

Inspirat din experiența indiană (ca și "reportajul" intitulat *India*, publicat în 1934, ca și "jurnalul indian" *Şantier* din 1935), *Maitreyi* este povestea emoționantei întâlniri dintre Allan, un tânăr englez stabilit la Calcutta, și Maitreyi, fiica protectorului său, inginerul Narendra Sen. Celelalte cărți amintite (la care trebuie adăugate romanul *Isabel și apele diavolului*, nuvela fantastică *Noaptea la Serampore* și altele) au absorbit, parcă, elementele strict autobiografice, amestecate în povestea de iubire, în așa fel încât, în *Maitreyi* ficțiunea apare complet purificată artistic. Naratorul este Allan însuși, pe care Sen îl cheamă în casa lui, cu scopul declarat de a-i înlesni viața într-o Indie prea complicată pentru un european, și cu intenția secretă de a-l înfia mai târziu. Acest din urmă detaliu, Allan nu-l va afla decât după un timp, când va înțelege și interesul principal al lui Sen pentru el. În casa inginerului, Allan o cunoaște pe Maitreyi. Se îndrăgostește de ea; la rândul ei, Maitreyi îl iubește, rezistându-i o vreme, din rațiuni religioase și mai ales neîndrăznind să strice planurile tatălui. Aproximarea se face

identificare, între fantastic (sau chiar fantezist) și corintic. Să precizez deci următoarea esențială diferență: corinticul refuză strategiile verosimilității și e orientat contra realismului doric sau ionic; dimpotrivă, fantastical *folosește* aceste strategii, și n-ar putea proceda altfel, câtă vreme scopul unei astfel de literaturi e de a surprinde apariția, în plin real, a unor "comportări" inexplicabile logic.

466
treptat. Din jurnalul pe care-l ține, în această epocă, Allan va reconstitui, după izgonirea din casa Sen, toate etapele dragostei lui.

Momentul cel mai semnificativ în evoluția acestei dragoste se află în capitolul al optulea al romanului. Îi vedem pe cei doi protagoniști în bibliotecă, unde cataloghează cărțile lui Sen. Scena care urmează este la fel de esențială în destinul lor ca și aceea din biblioteca marchizului de La Mole, din *Le Rouge et le Noir*, în care Mathilde aude fără să vrea pe Julien Sorel plângându-se de plictiseala din palat și-și schimbă părerea despre el:

"Pe Maitreyi am întâlnit-o a doua zi după amiază, înainte de ceai, în pragul bibliotecii, așteptându-mă.
- Vino să-ți arăt ce-am făcut, mă chemă ea.

Adusese vreo cincizeci de volume pe o masă și le așezase cu cotoarele în sus, în așa fel încât să poată fi citite unul după altul.

- Dumneata începi din capul ăsta al mesei, iar eu de dincolo. Să vedem la ce volum ne întâlnim, vrei? Părea foarte emoționată, îi tremura buza și mă privea clipind des din pleoape, ca și cum s-ar fi silit să uite ceva, să destrame o imagine din fața ochilor.

M-am așezat la scris cu o presimțire ciudată că se va întâmpla ceva nou, și mă întrebam dacă nu

cumva aștept dragostea Maitreyiei, dacă surpriza pe care o presimțeam nu era o eventuală împărtășire, o luminare a ascunzătorilor sufletului ei. Dar mă trezeam prea puțin clătinat de întâmplările acestea eventuale. Scriind, mă întrebam: o mai iubesc? Nu; mi se părea că o iubesc, numai atât. Înțelesei pentru a suta oară că mă atrăgea altceva în Maitreyi; iraționalul ei, virginitatea ei barbară și, mai presus de toate, fasciul ei. Îmi lămurii perfect aceasta; că eram vrăjtit, nu îndrăgostit. Și, ciudat, înțelegeam nu în ceasurile mele de luciditate - multe-puține câte mai aveam - ci în clipele din pragul experiențelor decisive, în clipele *reale*, când începeam să trăiesc. Reflecția nu mi-a relevat niciodată nimic.

Pusei mâna pe un volum și întâlnii mâna Maitreyiei. Tresării.

- La ce volum ai ajuns? Mă întrebă.

I-l arătai. Era același la care ajunsese și ea, *Tales of the unexpected* de Wells. Roși deodată de bucurie, de încântare, nu știu, dar îmi spuse cu glas stins:

- Ai văzut ce «neașteptat» avem înaintea noastră?...

467

M-am retras în odaia mea, ca să răspund scrisorilor, cu o neliniște și o nerăbdare necunoscute până atunci. Dar, pe când scriam, am simțit deodată nevoia de a vedea pe Maitreyi - și m-am dus. Ziua aceea are o mare însemnătate în povestirea de față. Transcriu din jurnal. «Am găsit-6 abătută, aproape plângând. I-am spus ca am venit pentru că m-a chemat, și aceasta a surprins-o. Ne-am despărțit, apoi, pentru cinci minute, ca să sfârșesc scrisoarea. Când m-am întors, dormea pe canapeaua din fața mesii. Am deșteptat-o. A tresărit; ochii îi erau măriți. Am început s-o privesc țintă; ea îmi sorbea privirile, ochi în ochi, întrebându-mă la răstimpuri, șoptit: Ce? Apoi n-a mai fost în stare să vorbească, nici eu n-am mai putut s-b întreb; ci ne priveam fix, fermecați, stăpâniți de același fluid suprafiresc de dulce, incapabili să ne împotrivim, să ne scuturăm de farmec deșteptându-ne. Mi-e greu să descriu emoția. O fericire calmă și în același timp violentă, în fața căreia sufletul nu opunea nici un fel de rezistență; o beatitudine a simțurilor care depășea senzualitatea, ca și cum ar fi participat la o fericire cerească, la o stare de har. La început, starea se susținea numai din priviri. Apoi am început să ne atingem mâinile, fără a ne despărți totuși ochii. Strângeri barbare, mângâieri de devot. (Notă: Cetisem recent despre dragostea mistică a lui Chaitanya, și de aceea exprimam experimentările mele în termeni mistici.)... Am întrebat-o, încă o dată, de ce nu putem fi noi doi uniți. S-a cutremurat. Ca s-o încerc, i-am cerut să recite de două ori acea *mantra* pe care a învățat-o Tagore ca să se apere de primejdiile contra purității! Totuși, după ce le-a repetat, farmecul stăruia. Cu aceasta i-am dovedit, căci credeam și eu, că experiența noastră nu-și are rădăcini sexuale, ci e *dragoste*, deși manifestată în sincerități carnale. Am simțit și verificat această minune umană: contactul cu suprafirescul prin atingere, prin ochi, prin carne. Experiența a durat două ceasuri, istovindu-ne. O puteam relua de câte ori ne fixam privirile în ochii celuilalt.»

Ea îmi ceru să lepăd sandalele și să-mi apropii piciorul de piciorul ei. Emoția celei dintâi atingeri n-am s-o uit niciodată. M-a răzburat pentru toate geloziile pe care le îndurasem până atunci. Am știut că Maitreyi mi se dă toată în acea abandonare a gleznei și a pulpei, așa cum nu se mai dăduse vreodată. Scena de pe terasă o uitasem. Nimeni n-ar putea minți atât de dumnezeiește, ca să pot fi păcălit de atingerea aceasta, îmi spuneam. Mi-am ridicat fără voie piciorul sus pe pulpe,

468

până aproape de încheietura aceea a genunchiului, pe care o presimțeam halucinant de dulce, de fierbinte, pe care o ghiceam brună și virgină, căci fără îndoială nici un trup omenesc nu se înălțase atât de departe în carnea ei. În acele două ceasuri de îmbrățișare (erau oare altceva mângâierile gleznelor și pulpelor noastre?) - pe care jurnalul le schițase atât de sumar, atât de șters, încât multă vreme după aceea m-am întrebat dacă mai trebuie să continui însemnarea etapelor noastre - am trăit mai mult și am înțeles mai adânc ființa Maitreyiei decât izbutisem în șase luni de eforturi, de prietenie, de început de dragoste. Niciodată n-am știut mai precis ca atunci că posed ceva, că posed absolut."

Ceea ce se remarcă de îndată în acest pasaj (și se va dovedi valabil pentru întreg romanul) este că Allan are o dublă perspectivă asupra evenimentelor: contemporană și ulterioară. În epoca iubirii pentru Maitreyi, el ține un jurnal intim pe care îl completează și corectează mai târziu, când istoria acestei iubiri s-a consumat; când scrie în jurnal întâmplările fiecărei zile, nu știe cum se va sfârși totul, dar când re-scrie jurnalul, sub forma unui roman, cunoaște acest sfârșit. Procedul dublei perspective este vizibil din primele fraze ale romanului: "Am șovăit atâta în fața acestui caiet pentru că n-am izbutit să aflui încă ziua precisă când am întâlnit-o pe Maitreyi. Însemnările mele din acel an n-am găsit

nimic". Situație oarecum nouă în raport cu aceea din *Adela* sau *Ioana*, unde "jurnalul" era unul și același cu "romanul", iar perspectiva rămânea una singură; și ea ridică o delicată problemă de teorie. Am putea oare afirma, în termenii lui Booth din *Retorica romanului*, că Allan este atât naratorul dramatizat al cărții, cât și autorul ei implicat? Teoreticianul american deosebește, în legătură cu orice roman, un *autor propriu-zis* (persoana reală al cărei nume figurează pe copertă), un *autor implicat* (cel care scrie: și care, știm de la Proust, nu este unul și același cu cel care trăiește), un *narator* sau mai mulți (cel care povestește) și unul sau mai mulți *eroi* (protagoniști ai ficțiunii). Despre narator, Booth ne spune că poate fi dramatizat sau nu: cu alte cuvinte, identificabil ca persoană sau impersonal. Am discutat de câteva ori în acest eseu despre condiția naratorului. Mai greu accesibil (vreau să spun: vizibil cu ochiul liber) este cazul autorului implicat, pe care n-am simțit nevoia să-l iau în considerare până acum. El este un

469

alter-ego virtual al autorului propriu-zis. În definiția lui Booth: un grup de norme și reguli, unele stilistice, în care putem recunoaște pe autorul real. "Chiar și în romanul în care nu există narator dramatizat - spune Booth - se creează imaginea implicită a unui autor care stă în culise, fie în calitate de regizor, păpușar sau Dumnezeu indiferent, cu-răzându-și în liniște unghiile." Dar, pe cât știu, criticul american nu vorbește nicăieri de posibilitatea ca acest alter-ego virtual, care e autorul implicat, să fie o persoană în adevăratul înțeles al cuvântului. Iată, în *Maitreyi*, pe lângă rolul de erou și de narator, Allan și-l asumă și pe acela de autor al romanului. În *Ioana* și în celelalte romane ale lui Holban situația era, întrucâtva, asemănătoare. Diferența constă în faptul că acolo perspectiva naratorului nu era clar separabilă de cea a autorului implicat, căci *jurnalul* și *romanul* se suprapuneau. În *Maitreyi* unde romanul e mereu diferit de jurnal, trebuie să luăm în considerare existența, în pielea personajului Allan, a doi povestitori distincți: unul aflat la nivelul imediat al evenimentelor (pe care le consemnează în jurnal) și altul situat la o oarecare distanță de ele (și care le reordonează în roman). Cum să-l numim pe al doilea? Autor implicat *dramatizat*? Sau să introducem în schema lui Booth o a cincea categorie în care să-l cuprindem pe cel care, în interiorul ficțiunii, se "înfățișează" drept autorul ei, deși nu se confundă cu naratorul?

Există mai multe feluri de distanțe, cum ar spune Booth, între vocea unuia și vocea altuia. Voi releva (înainte de a ne întoarce la capitolul din care am reprodus fragmentul) un scurt pasaj, foarte concludent, în care Allan se plânge a nu găsi în jurnalul său urma unui eveniment anume ce s-a dovedit mai târziu capital: "Totuși n-am scris nimic în jurnalul meu, și astăzi, când caut în acele caiete orice urmă care să mi-o poată evoca pe Maitreyi, nu găsesc nimic. E ciudat cât de incapabil sunt să prevăd evenimentele esențiale, să ghicesc oamenii care schimbă mai târziu firul vieții mele". Cea mai evidentă distanță este de natură temporală: una din voci s-a făcut auzită (sau, mai bine, pentru cazul de față, ar fi trebuit să se facă auzită) *atunci*, în paginile jurnalului; cealaltă se face auzită *acum*, când comentează jurnalul. De aici se naște o distanță pe care am putea-o numi morală: între vocea care exprimă o trăire și vocea care judecă această trăire. Aprecierea informației diferă. Și, o dată cu calitatea, diferă cantitatea informației. Jurnalul se dovedește, în unele privințe, sumar, sau chiar mut: abia

470

rescrierea redă glasul. În al patrulea rând, există o diferență de expresivitate. Ceasurile de îmbrățișare, evocate în scena din capitolul opt, par, la lectura jurnalului, "schițate atât de sumar, atât de șters". Rescrierea e menită tocmai să regăsească atmosfera vie a momentului, ceea ce ne avertizează asupra unui sens oarecum nou al ideii de autenticitate: consemnarea imediată, fidelă, nu mai garantează adevărul trăirii; abia regândită, prelucrată, trăirea își recapătă prospețimea. Deosebirea de concepția lui Camil Petrescu și Anton Holban apare în acest punct frapantă. Romanul ionic nu se mai încrede, la Mircea Eliade, în jurnalul intim, și-a pierdut inocența și redevine interesat de o perspectivă mai îndepărtată asupra evenimentelor. Abia aceasta îngăduie naratorului să vadă limpede: reluând mental filmul evenimentelor și fixându-și atenția acolo unde dorește. Tehnica o putem compara cu a *replay-vm* din televiziune sau a *stop-cadrului* din cinematograf. Fără jocul dublei perspective, n-ar fi fost practicabilă. Nu e, de altfel, întrebuintată înainte în romanul ionic, și nici romanul doric n-o cunoaște (excepțiile sunt neglijabile), deși din motive inverse: întâiul, câtă vreme nu are soluția corectării perspectivei imediate, trăite, prin-tr-una ulterioară; al doilea, câtă vreme nu știe să interiorizeze, fie și parțial, viziunea autorului omniscient. În aceste condiții, trebuie să observăm că dublarea naratorului de către un autor implicat nu e accidentală. Rolul celui din urmă va consta în a corecta pe cel dintâi.

Și, dacă sațietatea de ficțiune era, în *Adela*, un refuz implicit de a "prelucra" viața, e de notat că romanul ionic a străbătut un drum destul de lung până la a începe, în *Maitreyi*, să se îndoiască de efectele magice ale naturalității jurnalului: și că acest drum - care traversează indecizia lui Holban între scriere și rescriere, ca pe o provincie intermediară - nu e de aflat pe vreo hartă a istoriei romanului, ci doar pe aceea a metamorfozei lui interioare: *Adela*, *Ioana* și *Maitreyi* se tipăresc în același timp. Este evident, pe de altă parte, că dublarea perspectivei trăite (a "jurnalului") de aceea prelucrată (a "romanului") conduce la o reconsiderare a înseși structurii romanești. Rolul autorului implicat constă în definitiv într-o luminare diferită, mai bună, a faptelor pe care naratorul jurnalului le-a consemnat cum s-a priceput: luminare care-i permite să reintroducă în aceste fapte o ierarhie de semnificație. Întâlnirea din bibliotecă îi apare la sfârșit lui Allan ca un eveniment care i-a

471

schimbat destinul; deși ecoul ei imediat în jurnalul epocii se dovedește minim. Semnificația e de obicei posterioară trăirii: trăită, întâlnirea a fost emoționantă, dar numai contemplată din perspectiva târzie a întregii povești de iubire ea și-a revelat caracterul de situație-cheie. Evoluția romanului ionic ne-a arătat până acum efortul scriitorilor de a renunța atât la determinarea evenimentului de conștiință printr-unul exterior, cât și la privilegierea unor evenimente de conștiință în detrimentul altora; și iată că, abia instaurată, domnia nemotivatului și a derizoriului e din nou amenințată. Romanul ca gen nu poate ieși, de altfel, din această dialectică: ar fi să devină, la un capăt al procesului, entropie, iar la celălalt, un fel de univers concentraționar, în care cel mai neînsemnat element să fie strict determinat. *Maitreyi* are din nou structura dramatică a *Pădurii spânzuraților*. Câteva din evenimentele cheie pot fi lesne identificate în această structură. Primele trei capitole constituie o introducere: acțiunea pro-priu-zisă se declanșează o dată cu mutarea lui Allan în casa lui Sen. Întâmplările anterioare n-au fost consemnate în jurnal; căci abia după¹ mutare Allan se decide să țină jurnal. Mutarea în casa Sen este un prim eveniment capital și care parcă deschide tânărului ochii asupra propriei vieți, ce i se va părea de aici înainte îndeajuns de bogată și de interesantă ca să merite a fi așternută p? Mrtie. Aceasta ar fi istoria jurnalului intim din *Maitreyi*. Cealaltă isterie, a romanului rezultat din transcrierea și completarea acestui jurnal, se leagă de un eveniment mult ulterior: pericolul iminent ca relația lui Allan cu *Maitreyi* să devină publică. "Numai la o săptămână după ziua de naștere a *Maitreyi* s-a întâmplat faptul pentru care am început eu a scrie acest caiet": faptul ca atare este o plimbare cu mașina, în care Chabu, sora mai mică a *Maitreyi*, se arată deodată în cunoștință de adevăratele raporturi dintre aceasta din urmă și Allan și amenință să le divulge familiei. Suntem la mijlocul capitolului XII. Nu mai e nevoie de alte exemple pentru a dovedi structura dramatică a romanului. Și dacă tot efortul lui Camil Petrescu și Holban fusese de a pulveriza acest tip de structură - reducând romanul la forma pură a unui jurnal inconștient de articulațiile sale - efortul lui Mircea Eliade este unul contrar, de a marca puternic aceste articulații. Procedând astfel, romancierul pare să facă un pas înapoi spre ordinea de semnificație din romanele dorice, în care omnisciența și ulterioritatea perspectivei trasau vieții personajelor

472

figura ei definitivă, prefăcând-o în destin, și umplând în modul acesta actele lor cele mai anodine de sensuri majore. Spre a fi cât mai exacti, să precizăm că pasul înapoi nu e totuși, în realitate, decât o jumătate de pas: căci perspectiva naratorului jurnalului nu este corectată de aceea a unui autor implicat *omniscient*, ci de a unuia care, situat la o anumită distanță, se află totuși înzestrat cu o perspectivă limitată. Când scrie romanul, Allan știe mai mult decât știa când ținea jurnalul: dar e departe de a ști totul. Își poate, de exemplu, critica viziunea dintâi asupra lucrurilor, o poate completa ("Ar trebui să povestesc mai pe larg aceste ultime zile, dar nu-mi amintesc mai nimic, iar jurnalul -care nu prevedea o schimbare atât de apropiată - nu păstrează decât scheletul unei vieți pe care acum nu o mai pot intui și nu o mai pot evoca"). Dar, ca narator și personaj în același timp, rămâne el însuși prizonier al propriei vieți și la fel de neputincios a o anticipa, acum, ca I și când iubea pe *Maitreyi*. ("Mai târziu, și chiar în timpul când am scris această povestire, m-am gândit asupra destinului meu de a nu ghici niciodată viitorul, de a nu prevedea niciodată nimic dincolo de faptele de fiecare zi...") Această limitare face ca finalul romanului să aibă caracter deschis. După ce a fost alungat de Sen și după ce a încercat să se vindece de iubirea lui nefericită trăind singur, un timp, într-un bungalow din Himalaia, Allan se înapoiază la Calcutta; află că *Maitreyi* (ale cărei scrisori nu le citise) e pe cale să-și piardă mințile și că s-a dat unui vânzător de fructe, voind probabil să fie, la rândul ei, gonită de Sen și să-și poată reîntâlni iubitul; însă toate acestea, se gândește Allan, nu sunt

decât simple presupuneri: "Sunt ceasuri de când mă gândesc. Și nu pot face nimic. Să telegrafiez lui Sen? Să scriu Maitreyiei? Simt că a făcut-o asta pentru mine. Dacă aș fi citit scrisorile aduse de Khokha... Poate plănuise ea ceva. Sunt foarte turbure,

¹ acum, foarte turbure. Și vreau totuși să scriu aici, tot, tot... Și dacă n-ar

I fi decât o păcăleală a dragostei mele? De ce să cred? De unde știu? Aș vrea să privesc ochii Maitreyiei." Naratorul ionic are totdeauna nevoie să privească în ochii personajelor sale ca să scape de incertitudini; ochii Maitreyiei n-ar fi avut însă ce argument să adauge la inebrian-labilele certitudini ale unui narator doric.

Să ne întoarcem la scena din bibliotecă și s-o examinăm mai în

I amănunt. Voi începe prin a atrage atenția asupra unei constatări a lui Allan. Uimit de extraordinara seducție pe care Maitreyi o exercită

473

J

asupra lui, tânărul și-o explică nu ca pe o îndrăgostire banală, ci ca pe o vrajă. Despre opoziția aceasta va fi vorba mai încolo: deocamdată să reținem că Allan e încredințat că nu în ceasurile lui de luciditate, când apele sufletului s-au calmat, a înțeles cu adevărat în ce constă forța magică a Maitreyiei; ci chiar "în clipele din pragul experiențelor decisive, în clipele *reale*, când începeam să trăiesc". Și conchide: "Reflecția nu mi-a relevat niciodată nimic." Mărturisirea aceasta a naratorului poate fi pusă, sigur, și pe seama unui impuls de moment. Dar dacă îi acordăm șansa de a fi mai mult decât atât, vom fi siliți să constatăm că ea vine în contradicție cu alte mărturisiri în care, cum am văzut, autenticitatea nu mai este legată de trăirea imediată, oarbă și inconștientă, ci de reflecția ulterioară asupra ei; idee care, cum ne-am dat seama, a condus pe Mircea Eliade la tehnica dublei perspective și a rescrierii jurnalului. Ceea ce respinge Allan aici este în definitiv dreptul analizei psihologice (care e o formă a reflecției) de a se pronunța asupra vieții sufletești. Analiza, acest instrument utilizat de toți romancierii noștri de seamă, de la Hortensia Papadat-Bengescu la Holban, se găsește, iată, pusă în chestiune. Analiza are însă totdeauna două laturi: una care exprimă dorința naratorului de a privi conștiința personajelor ca pe ceva fundamental rațional, chiar dacă adesea imprezvizibil și insolit: nu analizăm decât analizabilul; și o alta, decurgând uneori de aici, care face din analiză un instrument lucid și oarecum distant. Am remarcat și înainte că discursul analitic este vorbire *despre* suflet, în deosebire de monologul interior, care este vorbirea însăși a sufletului. Mi se pare neîndoielnic că această a doua latură a analizei nu are cum să fie respinsă de naratorul din *Maitreyi* și argumente există în toate paginile anterioare: în contrast semnificativ cu alte romane ale sale, Mircea Eliade nu numai că nu urmărește în *Maitreyi* să restituie conținutul conștiinței în realitatea lui imediată, dar se îndoiește chiar de valabilitatea perspectivei prea apropiate, dublând-o de una distantă în timp. Cealaltă latură poate fi, în schimb, vizată critic de mărturisirea lui Allan; înțelegerea psihologică, pare să gândească el, e un fenomen înrudit cu revelația, fiindcă sufletul uman e irațional. De ce natură sunt în definitiv acele trăiri *reale*, care produc iluminarea, și la care se referă Allan?

Eroul nostru e pe jumătate convins că doar "i se pare" a o iubi pe Maitreyi, fiind atras la ea de "altceva" și anume de iraționalul de care farmecul ei feciorelnic este impregnat. Se

474

simte vrăjit, mai curând decât îndrăgostit. E destul de lucid, ca să se analizeze corect, ceea ce l apropie de Emil Codrescu sau de Sandu, dar această cunoaștere de sine nu se mai dovedește un antidot la fel de

I eficient contra ravagiilor sentimentului, cum se întâmpla la aceia doi. Mai mult: luciditatea reprezenta pentru eroii lui Ibrăileanu și Holban o piedică de netrecut în calea iubirii; nici unul nu era destul de orb pentru a iubi cu adevărat; drumul spre pasiune le era definitiv închis de cazuistică. Cu Allan, educat într-un spirit la fel de lipsit de iluzii, se petrece un lucru complet diferit: el se lasă târât de sentimentul său pentru Maitreyi. Nu fără a încerca să reziste. Dar voința lui Allan nu ascultă de glasul rațiunii; și nici sentimentul lui. Emil Codrescu provoca erotic pe Adela până îi anihila orice împotrivire; apoi o abandona, nedându-i satisfacția posesiei. Și nu există erou mai penetrabil la sfaturile minții decât eroul lui Holban, gata a le sacrifica cel mai viu sentiment. Putem spune despre Sandu orice, mai puțin că e un pasionat. Pasionatul e un somnambul erotic, care, trezit brusc, se prăbușește de pe acoperișurile pe care l-a urcat sentimentul lui. Sandu și Codrescu sunt oameni în permanență treji și mult prea pătrunși de sen-

timentul ridicolului. În definitiv, nu luciditatea e de vină că nu se lasă purtați de pasiune; lucrurile stau

probabil exact invers: absența capacității pasionale este aceea care permite lucidității să devină un cenzor absolut. Când pasiunea există, nici o cenzură nu o poate controla. Allan, căruia spiritul critic nu-i lipsește, este, el, un pasionat. În preajma Maitreyiei, când se întâlnesc în bibliotecă, e cuprins de o presimțire ciudată, ca și cum un eveniment important ar fi pe cale să se producă în viața lui. Privirile lor întâlnindu-se, se simte străbătut de un "fluid suprafiresc de dulce", care-l face incapabil de împotrivire: farmecul erotic e ca o otrăvă fără antidot. În locul anxietății continui pe care o simt vanitoșii eroi holbanieni când se află alături de iubitele lor

- anxietatea fiind o formă a distanței, a neputinței îndrăgostiților de a face corp comun - avem aici o stare de "fericire calmă și în același timp violentă". E definiția pasiunii: care potolește toate neliniștile cu

I excepția celei a simțurilor înseși; și care e o împlinire ce nu lasă nici un spațiu gol în suflet.

Senzualitatea nu e totul. La Holban, cea mai aprinsă senzualitate era frustrantă, căci era măcinată de angoase; aici

îjhea conduce la beatitudine. Implicând sexualitatea, dragostea dintre

I Allan și Maitreyi este deopotrivă de esență mistică: fizică și metafizică.

475

zică. Dar orice pasiune este în definitiv mistică, în măsura în care produce extaze asemănătoare cu fericirea paradisiacă și dă eroilor impresia de a participa la un mister cosmic. Mircea Eliade a insistat, în câteva rânduri, pe suprasexualitatea care ar caracteriza dragostea indiană, în care omul are conștiința că participă la marele tot iar egocentrismul este învins de nevoia dăruirii. Noțiunea de iubire este mai cuprinzătoare pentru Maitreyi sau pentru sora ei Chabu decât pentru Allan. Allan nu înțelege de la început că fetele au, fiecare, copacul lor, de care sunt îndrăgostite, sau că Maitreyi a putut păstra o șuviță din părul alb al lui Tagore, care-i fusese *guru*, adică mentor spiritual. Treptat însă, europeanul lucid, egocentric și superficial descoperă el însuși puterea și farmecul iubirii mistice, de care se credea la adăpost prin formația lui raționalistă. Gelozia sau neînțelegerea se șterg și ele din mintea lui, rămânând să ardă doar flacăra pasiunii. Întâlnirea cu Maitreyi, în bibliotecă, este cea dintâi în care eroul se simte aruncat, de o forță mai presus de el, dincolo de meterezele castelului său temeinic păzit, într-o mare pasiune.

Nici Maitreyi nu e Ioana sau Dania: e pasională, nu capricioasă. Atribuie din capul locului iubirii un sens de contopire deplină cu ju-mea. Desigur, e la mijloc natura particulară a sentimentului în concepția indiană și orientală. Însă nu doar exotismul mediului, cum s-a observat mai demult, dar și pitorescul moral lipsește din *Maitreyi*. Sau este secundar. Opoziția India - Europa din romanul lui Mircea Eliade trebuie redusă la dimensiunile ei reale. Allan este, de altfel, un om avertizat în gândirea indiană și surprizele pe care le mai are nu sunt legate atât de conținutul unor practici locale, cât de forma lor. Când, de exemplu, e silit să inventeze pentru mica Chabu o poveste cu pomi vorbitori, Allan își dă ușor seama că încredințarea fetei că *toți* pomii vorbesc (cei reali, ca și cei din basme) este o reminiscență de panteism. Scrie în jurnal: "Revelația a fost Chabu, un suflet panteist." Nu face deosebire dintre sentimentele ei și ale obiectelor; de pildă, dă turte unui pom pentru că ea mănâncă turte, deși știe că *pomul nu* poate mânca. Foarte interesant". Iar mai târziu, ascultând o mărturisire a Maitreyiei, îndrăgostită de un pom, face constatarea următoare: "Mă dureau cele ce spunea Maitreyi. Mă dureau cu atât mai mult cu cât o simțeam în stare să iubească totul cu aceeași pasiune, în timp ce eu voiam să mă iubească veșnic numai pe mine". Aici nu e perplexitate

476

în fața unei mentalități diferite, cât dificultatea de a și-o însuși. (Una e a înțelege cu mintea, alta a participa cu sufletul.) Însă, și e un lucru esențial, nu se poate afirma că Allan fuge de revelațiile acestui suflet complex și misterios; din contra, încearcă să se apropie de ele. Iubirea pentru Maitreyi operează în el un miracol. După forța magică, prin care orbește rațiunea, aceasta e a doua trăsătură a pasiunii: pasiunea convertește.

Nici unul din eroii lui Holban nu e du adevărat schimbat de iubire. Educarea partenerii (operație cu care Sandu se laudă) este mai mult o pregătire a ei pentru iubire decât un rezultat al acesteia. Și reflectă, mai ales în *O moarte care nu dovedește nimic*, un misoginism latent: ideea ar fi că nu oricine știe să iubească și că, de obicei, unul din parteneri trebuie să fie adus la nivelul celuilalt. La Camil Petrescu, elicitismul erotic era înăscut, la Holban el pare educabil cultural. În *Maitreyi*, în schimb, iubirea are puterea de a converti și de a iniția. Iar inițiatul este aici bărbatul. Până la un punct, aceasta e

o situație inversă decât în viitorul roman *Șarpele*, unde misteriosul Andronic o inițiază pe Dorina în iubire ca într-un fel de religie naturală. Acțiunea acestui roman nu se va mai petrece în *India*, ci undeva în apropierea Bucureștiului. Mircea Eliade reține din hinduism și brahmanism câteva elemente, fără a-și construi vreun roman pe un *fond* oriental propriu-zis. Comentatorii au exagerat chiar și în *Maitreyi* fondul sufletesc local, insolit, când, de fapt, romanul înfățișează o pasiune ale cărei condiții sunt universale. Convertirea, la capătul inițierii, e, de altfel, o trăsătură cunoscută psihologilor iubirii pasionale. Ea apare cu multă limpezime în roman. Orice convertire constă într-o intrare treptată într-un rol străin. În dragoste, convertirile subite sunt rare. Revelația sufletului *Maitreyiei* (încă o dată: nu de sufletul indian e vorba, ci de acela al unei fete extraordinar de dotate pentru dragoste) pătrunde treptat în conștiința lui Allan, otrăvind-o cu dulceața ei și subjugând-o. Allan știe că e vrăjtit: și se lasă pradă vrăjii. Face prea puțin ca s-o spulbere. Mai mult: acceptă primejdiosul joc, la capătul căruia nu mai există, pentru jucător, întoarcere.

Noțiunea aceasta de joc trebuie examinată cu atenție. Nu există nimic la fata lui Narendra Sen din cochetăria capricioasă a Daniei, deși amândouă se joacă. Jocurile Daniei sunt expresia capriciilor ei; ale *Maitreyiei*, expresia uneia din cele mai serioase înțelegeri a iubirii

477

din câte am întâlnit în romanul românesc. Jocul nu exclude seriosul. Mircea Eliade însuși amintește într-un loc de o legendă medievală repovestită de Anatole France: despre un măscărici care s-a călugărit și care nu-și poate cu adevărat arăta adorația față de Fecioara Măria decât punându-și în valoare întreg registrul vechii sale arte. Observația că pasionala *Maitreyi* se joacă, Allan o face destul de timpuriu, după ce abia se cunoscuseră. Nu atribuie de la început jocului ei sensul exact, dar intuiește în el altceva decât superficială cochetărie. (E cazul să lămurim, în paranteză, că multe din perplexitățile lui Allan, puse de critică, pe seama ignorării spiritului indian și deci folosite ca argument în favoarea exotismului moral al personajului feminin, se datoresc ignorării unor circumstanțe precise. Allan crede, de exemplu, că *Maitreyi* nu e conștientă de patima ei și că îi rezistă din naivitate. Însă *Maitreyi* știe că Narendra Sen l-a adus pe Allan în casă nu spre a și-l face ginere, cum își imaginează uneori tânărul, ci spre a-l înfia și a profita apoi de rudenie ca să-și ducă întreaga familie în Anglia. Allan e mirat de ușurința cu care Sen îl introduce în secretele casei lui și de lipsa de ortodoxie a acestui brahman din înalta societate. Se grăbește să profite, dar se lovește de rezistența *Maitreyiei*, care, pe de o parte, se arată extrem de accesibilă, iar pe de alta, inexpugnabilă.) Când, înainte de marea scenă pe care o analizez, se întâmplă ca mâinile sau picioarele lor să se atingă, Allan se tulbura și o credea pe *Maitreyi* la fel de tulburată. În marginea paginei de jurnal unde consemnase puternica emoție, Allan va nota mai târziu: "Inexact: *Maitreyi* era câștigată numai de *joc*, de voluptatea amăgirii,^h nu de ispită. Nici nu-și închipuia pe atunci ceea ce poate însemna pasiunea." Acesta e primul stadiu al relației lor. Stadiul următor este singurul pe care naratorul nu-l descrie în termenii jocului: zăpăceala erotică a fetei suspendă provizoriu jocul. Dar, după aceea, jocul e regăsit spontan și încă în momentele cele mai înalte ale iubirii. "Se regăsise pe sine în îmbrățișarea noastră, regăsise jocul, și-l împlinea, dăruindu-mi-se toată, fără nici o restricție, fără nici o teamă."

Jocurile *Maitreyiei* sunt jocurile pasiunii. Mă voi întoarce pentru ultima dată la scena pe care am citat-o la începutul acestor considerații. Observăm că fata îi propune întâi lui Allan o distracție aparent neangajată: jocul cu cărțile. Amândoi urmează să transcrie titlurile pe fișe, pornind din părți opuse ale mesei, pe care se găsesc așezate la 478,

rând câteva zeci de volume: va fi interesant să vadă la ce carte se vor întâlni. Aceasta este *Tales of the unexpected* de Wells. *Maitreyi* e impresionată de ideea de surpriză din titlu și se roșește toată. Într-un joc, surpriza este esențială și trebuie cultivată. Se remarcă la *Maitreyi* că ea crede în hazardul jocului. În vreme ce Dania lua iubirea în joc, *Maitreyi* interpretează, cu toată convingerea, hazardul jocului ca pe un semn fast în iubirea ei. Se retrage în camera ei (după un acces de lacrimi, din timpul mesei, pe care l-am eliminat din pasajul reprodus, dar care e o consecință a jocului din bibliotecă), foarte tulburată și neliniștită. Scena care urmează nu e nici ea străină de ideea jocului. E întâi între *Maitreyi* și Allan acel *joc al privirilor* care stabilește legătura. Tinerii par să cadă într-un fel de transă. Atât cât se privesc, nu se pot sustrage farmecului erotic. Vine la rând, *jocul mâinilor*, de o senzualitate mai pronunțată. Ceea ce izbește în el este un caracter aproape ceremonial. Eroii săvârșesc, numai pe jumătate conștienți, un ritual erotic și deopotrivă mistic. "Strângeri barbare, mângâieri de devot": carnalul nu exclude sacrul. Ca orice joc, și acesta își are regulile lui. Allan nu profită vulgar de orbirea

fetei și a lui; îi permite Maitreyiei să se apere cu patimă rostindu-și rugăciunea învățată de la Tagore. Jocul se identifică la un punct cu o *experiență de* un fel deosebit. Ne regăsim în prezența unui termen pierdut (tactic pierdut) pe drumul demonstrației noastre. Trăirea, când e reală, decisivă, are înfățișarea unei experiențe esențiale. Ca să convingă pe Maitreyi că e vorba, între ei, de *dragoste* și nu doar de o josnică atracție sexuală, Allan n-are altă cale decât s-o lase să se pătrundă definitiv de pasiunea ei: aceasta este experiența, în concepția lui Mircea Eliade, și ea logodește carnalul cu spiritualul și profanul cu sacralul. E o logodnă mistică. *Jocul piciorului* e treapta cea mai de sus a acestei experiențe și el semnifică abandonul total și posesiunea absolută. Două nuanțe trebuie distinse aici. În primul rând, avansarea jocului, în atingerea tot mai intimă a picioarelor, nu e descrisă în termeni de adâncime, de coborâre în ființa de carne a fetei, ci în termeni de înălțare ("căci fără îndoială nici un trup . omenesc nu *se înălțase* atât de departe în carnea ei"). Pasiunea adevărată înalță pe om. În al doilea rând, jocul pasional e o formă de contact cu absolutul, dă convingerea posedării în chip absolut. Ceremonialul pasiunii este, în această privință, creator de iluzie perfectă. Fără certitudinea că posesiunea absolută e posibilă în iubire, nu există

479

pasiune. Aceasta e o altă trăsătură a iubirii pasionale. Nici o clipă eroul lui Holban nu era capabil de o astfel de iluzie. Nu credea în rituri: râdea chiar și de acele, puține, ceremonialuri, de care nu se dispensează nici cea mai banală dragoste. Era un spirit critic: iar ritul e o manifestare a credinței, nu a inteligenței. Maitreyi, ea, este încredințată de miracolul întâlnirii ochilor, mâinilor sau picioarelor, așa cum este de existența unui suflet demn de iubire în copacul ei favorit. Însă aceasta e singura cale prin care iubirea devine pasiune: iluzionându-se că-și posedă obiectul în mod absolut. Sandu era obsedat de a nu poseda pe de-a-ntregul pe Ioana, al cărei corp se dovedea la fel de insesizabil ca și sufletul ei. Senzualitate frustrată, *amor cordis* frustrată. În *Maitreyi*, iubirea se dovedește o experiență completă. Ea are până aici toate atributele pasiunii: târăște în vârtejul ei fără putință de împotrivire pe naiva Maitreyi ca și pe lucidul Allan; inițiază într-o ordine proprie de lucruri, cu alte cuvinte convertește; creează, prin ritualul ei solemn, iluzia obținerii absolutului.

Dar, ca teza să fie verificată deplin, mai lipsește în demonstrația noastră un element: caracterul nefast al pasiunii. Acest caracter există în *Maitreyi*. La Maitreyi și Chabu, n-a scăpat nimănui. La Allan, a părut discutabil. E de ajuns să recapitulăm principalele împrejurări ca să ne convingem că Allan însuși se supune până la capăt exigențelor pasiunii. Pasiunea distruge întâi pe Chabu: acționează deci în întreg câmpul iubirii și nu se limitează la cei care, prin jocul lor, au declanșat forțele iraționalului. Chabu nu e numai prima ei victimă, dar este și una absolut nevinovată. II iubește pe Allan, fără să-și dea măcar seama, și, fragilul ei suflet neputând suporta tensiunea, explodează. Copila se îmbolnăvește de un fel de demență, cu perioade de prostrație și cu altele de violență, și moare înainte de a-și reveni. Rolul ei în conștient e important. Contaminată inconștient de pasiunea care încărcase de electricitate aerul casei Sen, *știe*, deși probabil nu înțelege, ce se petrece între sora ei și Allan - prin acel instinct al copilului care nu mai este copil, cu toate că n-a devenit încă adult; îi împinge cu ingenuitate pe unul în brațele altuia; apoi, cu aceeași ingenuitate, îi denunță doamnei Sen. Chabu e geloasa inconștientă de gelozia ei, așa cum e îndrăgostită Iară să aibă conștiința limpede a iubirii. Cea mai însemnată victimă a pasiunii din romanul lui Mircea Eliade este, neîndoios, Maitreyi. Ea se consumă în focul pasiunii până la capăt. Despărțită cu

480

sila de Allan, "înnebunește", ca și Chabu. Allan află urinarea de la un cunoscut comun: "Maitreyi țipă întruna: «De ce nu mă dați la câini? De ce nu mă aruncați în stradă?!». Eu cred că a înnebunit."

Pompiliu Constantinescu (pe care l-am mai citat, căci articolul lui din 1933 a rămas până azi cel mai substanțial din câte s-au consacrat romanului) a stabilit, între soluția Maitreyiei și aceea a lui Allan, o opoziție, care îmi amintește de finalul romanului *The American* al lui Henry James, unde un cuplu e împiedicat în mod asemănător să fie fericit, și unde Claire de Cintre se călugărește iar Newman se vindecă în timp, reluându-și treptat viața de mai înainte. Am spus deja că soluția lui Allan e numai superficial alta decât a Maitreyiei. Pompiliu Constantinescu e însă de părere că "Allan refuză să intre în magia unei pasiuni devastatoare", din cauza "individualismului lui de european egoist". Și adaugă: "Sunt semnificative episoadele finale ale romanului, nului d-lui Eliade pentru această psihologie de alb și pentru terapeutica morală pe care și-o impune Allan, asemenea olimpicii Goethe, care-și alina demența romantică prin expurgarea eului de pasiune". Terapeutica intră în acțiune când Allan e deja

bolnav și când pasiunea l-a cuprins sub aripa ei neagră. Pompiliu Constantinescu nu-l crede însă bolnav: "Allan are o concepție europeană, laică, orgolioasă a păcatului: sinuciderea personalității prin pasiune. Metafizica lui este o I experiență care îi refuză absolutul, sub aspectul indic al topirii defini-tive, în neantul pasiunii, a individului. Rațiunea europeană îi îngăduie numai îmbogățirea eului, care din experiența umană face material de reflexie și prilej de contemplație poetică." încheiere, indiscutabil, dis-I cutabilă! G. Călinescu nu credea altceva, deși se exprima mai puțin nuanțat și în general defavorabil despre acel "egotism pretins filosofic" al lui Allan, personaj pe care îl socotea "odios", ca pe orice "ex-I perimentator lucid hotărât să nu fie furat de lirisme". (în paranteză fie ' zis, G. Călinescu merge mai departe decât toți contemporanii săi în I sublinierea caracterului exotic al temei din *Maitreyi*, care ar fi fiind primul nostru roman exotic adevărat, temă raportată la aceea din *Atala* de Chateaubriand sau din *Azgade* și altele de Pierre Loti: "idila dintre I două ființe de rase deosebite", sau "studierea candoarei erotice, ascunse în complexitatea unei civilizații inedite". Pe *Maitreyi* o numește "animal asiatic cu o altă înțelegere despre viață" etc. Teză complet R'falsă!) Oricât de rezonabil s-ar dovedi Allan în comparație cu Mai-

481

treyi, el face până ta urmă experiența pasiunii: cunoaște, prin fata lui Sen, absolutul iubirii. O mărturisește, el însuși, indirect, în finalul scenei începută în bibliotecă. Deosebirea de Sandu și de ceilalți îndrăgostiți din romanul nostru de la 1930 apare în acest punct cu limpezime: dintre toți, singurul având sentimentul de a fi posedat absolutul iubirii el este. Nu e adevărat că experiența lui rămâne pur contemplativă și abstract reflexivă: dovada cea mai bună o constituie convertirea la o lege a iubirii până atunci necunoscută spiritului său lucid. După cum, o dovadă este și "căderea" lui, după despărțirea de *Mai-treyi*. Inutil a specula asupra tuturor amănuntelor: Allan e la fel de bolnav ca și *Chabu* sau *Maitreyi*. Și are nevoie de tratament, nu de profilaxie. "Dar dumneata ești bolnav, Allan", îi spune doamna *Ri-beiro*, în a cărei pensiune revine după ce *Narendra Sen* i-a interzis șederea în casa lui. Doamna *Ribeiro* are ochi buni. Nu ne putem îndoi de aceasta, când vedem pe Allan umblând fără rost zile în șir, cu hainele în dezordine și murdare, ca un om hăituit și flămând; când îl vedem pe energicul și întrepidul funcționar, apreciat altădată de *Sen*, ajuns să semene cu miile de cerșetori ce umplu străzile *Calcuttei*. Până la urmă, e drept, spre deosebire de *Maitreyi*, Allan pare că se vindecă: dar pasiunea n-a lăsat, în carnea sufletului său, urme mai puțin adânci decât în acela al fetei lui *Narendra Sen*. Nimeni n-a ieșit nevătămat din jocurile *Maitreyiei*. Să fie pierderea minților sau moartea singura ieșire din toate marile pasiuni? Chiar de-ar fi așa cum ne învață cazul lui *Tristan* și al *Isoldei*, al lui *Romeo* și al *Julietei*, putem fi oare absolut siguri că, Allan, care la sfârșit dorește din tot sufletul să mai privească o dată în ochii *Maitreyiei*, ca să înțeleagă, n-a pierit el însuși, în nesiguranță și durere? Ce mai știm noi despre el, o dată manuscrisul romanului încheiat?

O FA TĂ MĂNÂNCĂ UN MĂR

în toate fragmentele de roman pe care le-am analizat în acest al doilea volum din *Arca lui Noe*, consacrat ionicului, a fost vorba de întâlniri amoroase; ionicul stă, s-ar zice, sub semnul întâlnirii. Nu, desigur, una exclusiv erotică: să-i spunem întâlnire între două conștiințe. Spre deosebire de doric, care pune în joc un factor transcendent, al naratorului omniscient și ubicuu, ionicul se menține într-o sferă exclusiv umană, unde naratorul este un personaj oarecare și unde orice personaj poate deveni narator. Romanele dorice fiind, din acest unghi, "monologuri" (ale Creatorului), romanele ionice sunt "dialoguri" (între conștiințe). Nu are nici o importanță dacă dialogul este efectiv sau numai închipuit ori dorit de narator. Am început volumul de față (care poate fi considerat un roman de dragoste sui-generis) cu o întâlnire, aceea dintre doamna *M.* și tânărul ei adorator fără nume din nuvela *Hortensiei Papadat-Bengescu*, între care nu se schimbă nici un cuvânt, totul petrecându-se în imaginația povestitoare. Îl voi încheia cu o întâlnire asemănătoare, în care dialogul este tot numai interior, dar rolurile s-au inversat. Povestitorul este aici un bărbat de aproape cincizeci de ani iar partenera lui o fată (care nici ea nu are nume) cu treizeci de ani mai tânără, pe care a remarcat-o întâmplător, văzând-o mușcând cu poftă dintr-un măr; cel care adoră este aici cel care vorbește, sau, mai exact *scrie*, căci romanul se confundă cu o lungă scrisoare de dragoste. Fragmentul face parte din *Vestibul*, romanul cu care a debutat în 1967 *Alexandru Ivasiuc*:

483

"La ușă, în clipa când ai trecut pe lângă mine, am simțit gustul de măr; însă nu ca urmă, mult mai puternic, așa cum niciodată n-am mâncat un măr, de un parfum pregnant, greu și ascuțit, în care erau concentrate toate merele pe care le-am mâncat în cei patruzeci și nouă de ani ai mei. Gustul tuturor

merelor îmi năvălea în gură și, pentru prima oară în viața mea, eu care mă lupt de decenii cu ordonarea noțiunilor, am avut în sfârșit senzația unei noțiuni, nu numai palida ei umbfă verbală. Am simțit cum te îndepărtezi și, din inflexiunile pasului, mi-am dat seama cum mă uiți și mi-a părut rău. M-am întors îngrozitor de obosit în cabinetul meu, m-am așezat la masa la care scriu acum, încercând să-mi pun ordine în gânduri. De fapt, nu erau gânduri, ci senzații, sentimente, care nu ajungeau la noțiune și judecată ordonată. Poate că-mi era frică să lucrez cu simboluri după ce cunoscusem, printr-o revelație de moment, senzația lor reală îngropată în mine. Era însă evident că m-am îndrăgostit de tine, în alt mod de cât o făcusem de vreo șapte-opt ori până acum, de alte femei accesibile mai mult sau mai puțin, măcar în ordinea normală a lucrurilor. După aceea, în fiecare miercuri la ora 5, când grupa voastră are lucrări la mine, mă așezam în ușă, desigur că nu **ți-ai** dat seama de ciudățenie, și vă treceam în revistă, așteptând intimitatea haloului. S-a întâmplat până acum de cinci ori (poate e cifra noastră asta, am ajuns puțin superstițios) și astăzi m-am apucat să-ți scriu. Îți spuneam că așteptam să plece toți ceilalți și mă lăsam târât de bizateria camerei descompuse și a literelor descompuse în care tu te organizai încet, mai întâi din zgomotul ușii trântite, apoi reorganizând întreg mobilierul acesta flotant. Nu-mi apărea ca atare, așa cum te știi tu sau cum te știu eu, cu silueta ta gracilă, ci te organizai din sunetul ușii și rămâneai sunet, reorganizai lucrurile, care nu-ți luau forma, ci își modificau numai raporturile, proporțiile obișnuite, mai ales relațiile dintre ele. Lampa nu mai dădea lumină și lumina nu se mai năștea din lampă, ci căpătau o ciudată asemănare cu un fond al tău, perceput numai de tine. Era mult mai complicat decât în cazul haloului tău de aer care te învăluie. Acolo pot să-mi explic totul, aici însă nu numai că nu pot, dar nici măcar nu încerc. O privire atentă în jur, cu puțină ironie, și toate lucrurile și-ar fi ocupat cuminți locurile, s-ar fi prins în încheieturile lor firești și, cine știe, te-aș fi izgonit din ordonata mea lume. Am și încercat pu-

484

țin, însă uitându-mă în jur, fără să te atac în însăși ființa ta vapoasă. Am desfăcut stiloul încet și, pe foaia albă care trebuia să fie prima pagină a scrisorii acesteia, am încercat să desenez un neuron, celulă pentru al cărei studiu mi-am petrecut sau, hai să spun adevărul, căreia mi-am dedicat aproape întreaga mea viață. Formei ei, pentru că, după cum știi, sunt neuromorfolog. Ani de zile am căutat să surprind forma exactă a acestei celule și a arborizațiilor ei complicate, făcând eforturi să aduc în plan - schema și desen - complicatele ei funcțiuni intime, mecanismele ei intricate. Dacă aș fi căutat o deviză, acum îmi dau seama, ar fi trebuit să fie: "Nimic nu are sens dacă nu e adus în spațiu și desenat". Formele aveau un sens și o existență, o realitate indiscutabilă, care mă apăra de toate greutatețile. Structurile celulare, care pentru tine, ca și pentru colegii tăi, sunt doar niște obiecte de studiu pentru examen, pentru mine au fost dovada, timp de ani de zile, că trăim într-o lume ordonată și reală, în care orice mecanism își are neapărat forma, conturul, și e despărțit de celelalte lucruri, chiar dacă numai printr-o greu sesizabilă margine fină. *Distinguo*. Acum o oră, înainte de a începe să-ți scriu scrisoarea, lucrurile din jur nu se transformau în altceva și totuși deveneau tu, și atunci m-am revoltat. Celula nervoasă, una specifică, din cornul lui Ammon, pe care o desenam, era un anti-tu, era formă ordonată și reală care nu putea fi confundată cu altceva decât de niște necunosători, de niște studenți sau bieți medici practicieni. O desenam în grabă, opunându-o ție, ca pe o ultimă șansă de a reveni la normal, înainte de a cădea în ridicolul de a scrie scrisori adolescente unei studente de nouăsprezece ani, cu treizeci de ani mai tânără decât mine, de care, printr-un mecanism pe care nu-l înțeleg, s-a întâmplat să mă îndrăgostesc."

Cine nu s-ar gândi la Proust, citind primele cuvinte din acest fragment, în care prezența fetei iubite i se semnaleză naratorului ca gustul parfumat al unui măr? Un măr care însă, spre deosebire de faimoasa *madeleine* muiată în ceai, nu deșteaptă imaginea unui exemplar unic și privilegiat din trecut, ci pe a tuturor merelor mâncate vreodată de bărbatul îndrăgostit. Analiza extraordinarei senzații, care umple o clipă gura povestitorului, îi va ocupa câteva clipe mintea. Introspec-tându-se scrupulos, el își spune: este și nu este vorba de o senzație; seamănă, apoi, prea puțin cu urma, pe limbă și în nări, a unui fruct de

485

altădată, ca să fie reprezentarea gustului lui; și, deși pare locuită de amintirea tuturor merelor mâncate vreodată, este totuși altceva decât o noțiune. Concluzia la care ajunge constituie o revelație pentru narator care intuiește că e vorba de "senzația unei noțiuni".

În introspecție și în concluzia ei ne atrag atenția două lucruri a-proape opuse. Întâi, procesul analitic nu

urmează drumul cunoscut, spre ceea ce este ireductibil și inconfundabil în trăire; conduce, din contra, spre generalitate și spre idee, acolo unde nu mai pot fi întâlnite particularitățile unor mere anume, nerepetabil fiecare și de aceea inu-bliabil, ci numai esența sau legea mărului. Rațiunea acestei direcții a analizei va deveni limpede ceva mai departe. În al doilea rând, și asta mă preocupă deocamdată, naratorul descoperă ca esența sau legea au suferit o alterare, în abstracta lor puritate insinuându-se un element concret: noțiunea de măr conservă senzații legate de merele reale. Această izbucnire a senzațiilor și sentimentelor de sub coaja calmă a noțiunilor pare să găsească nepregătită conștiința povestitorului. Și nu e nevoie de mult mai mult ca să înțelegem că acest scandal gnoseologic se află la originea unui conflict sufletesc: descoperind ceea ce simte în fața fetei de care s-a îndrăgostit, povestitorul își dă seama că a pătruns fără voie într-un strat al sufletului său, de multă vreme zăvorât, cu broaștele ruginite și acoperite de praf, ca o casă de nimeni locuită.

Să încercăm să ne familiarizăm cu acest bărbat care, îndrăgostindu-se, se vede deodată asaltat de emoții uitate sau, încă și mai grav, niciodată trăite înainte. Are deci spre cincizeci de ani și iubește o fată de nouăsprezece. Repetă, până la un punct, pe Codrescu din *Adela* și pe Sandu din *Jocurile Daniei*. Dragostea l-a luat prin surprindere. E căsătorit de multă vreme cu o femeie de care-l leagă o puternică obișnuință. E pasionat de munca lui, care-i absoarbe aproape tot timpul. Și, iată-l, împins parcă de la spate spre tânăra lui studentă, de o străină mână, cău-tându-i inconștient compania, ieșindu-i mereu în cale, intoxicat de haloul ființei ei, scriindu-i o interminabilă scrisoare în care încearcă mai degrabă să se explice pe sine decât s-o cucerească pe ea. Nu-i va adresa, de altfel, niciodată cuvântul decât prin scris, și chiar și acesta va rămâne necunoscut fetei. Dar i se întâmplă și alte lucruri și mai greu de înțeles de când a văzut-o pe fata cu mărul. Retras în solitudinea cabinetului său, profesorul doctor Ilea (așa se numește naratorul și

486

personajul principal din *Vestibul*) are impresia că mobilierul se dezagregă și devine flotant, că obiectele din jur intră în starea de imponderabilitate. Este prima oară, dar nu ultima, când un personaj al lui Alexandru Ivasiuc descoperă că universul se "atomizează" în funcție de stările sufletești, așa cum simțea și naratorul lui M. Blecher din extraordinarele *întâmplări în irealitatea imediată*, roman de care va fi vorba în ultimul volum al eseului meu. Sentimentul, emoția, senzația se dovedesc a fi niște teribili factori de dezordine. Ființa însăși a iubitei se încheagă paradoxal din acest haos relativ, asemeni mitologice zeite din spuma valurilor. Și Ilea n-o poate despărți de simptomele dezagregării mediului său obișnuit, identificând-o cu ele, cu pâlpâirea unei lămpi sau cu bufnitura unei uși, din care pare să se întrupeze, ca și Claudia Chauchat în romanul lui Thomas Mann. Treptat, în plăcerea și surpriza povestitorului se strecoară frica: o curioasă frică de propriile emoții ca agenți ai dezordinii. Ca și cum structurile adânci ale sufletului i-ar fi în pericol. Pătrunderea iubirii echivalează cu un cataclism. Sentimentul reprezintă, pentru Ilea, infernul: "S-ar putea spune (mărturisește el) că infernul este sentimentul pur, fără senzații, fără percepții, fără imagini, fără noțiuni. Nimic decât starea afectivă, un fel de reacție față de nimic." Ca să facă față otrăvii afective, are nevoie de un antidot. Dar ce insolit antidot! Mâna profesorului desenează pe hârtia destinată scrisorii o celulă nervoasă. Nu e vorba de obișnuință, de o lene de moment a gândirii, obosită să caute soluții practice, sau de un simplu tic: e vorba de a regăsi, desenând-o, în forma stabilă și familiară a neuronului, un reconfort împotriva flotării sentimentale. O formă, o structură spațială, o schemă sunt opuse în felul acesta entropiei emoțiilor, împotriva curentului care-l târăște și a destrămării relațiilor obiective sub presiunea iubirii, personajul convoacă o întregă filo-sofie a existenței. E prea devreme s-o înfățișăm pe larg. E destul a spune că Ilea reafirmă obiectivitatea lumii, probabil în același fel în care a făcut-o în toate împrejurările critice ale vieții lui: opunând fluidului solidul, și schimbării, încremenirea. Aici este, vom vedea, o convingere profundă a lui Ilea, care a devenit neuromorfolog, atras tocmai de pământul ferm pe care se sprijină această știință a formelor, atât de diferită de fiziologie, știință a proceselor. Ilea și-a alcătuit în decursul anilor un sistem propriu de valori potrivit cu firea lui cuprinsă de an-

487

xietate în fața a tot ce este fluid și schimbător; a ales ordinea contra dezordinii, spațiul contra timpului, morfologia contra fiziologiei, *cunoașterea contra trăirii*. Numai ce poate primi o formă, numai ce se lasă limitat de contururi precise, numai ce e stabil poate fi stăpânit cu adevărat, prin chiar faptul că poate fi cunoscut. Restul - schimbarea, mișcarea, informul - îi provoacă spaime existențiale. Somnul

formelor
naște monștri.

"Nu puteam să-ți opun numai aspectul de acum, ființa mea din acest moment", afirmă Ilea, în chip de justificare pentru scoaterea la iveală a unor de mult întâmplate lucruri, zăvorâte în ființa lui cea mai profundă. Aceste lucruri formează materia primă a evocării din scri-soarea-roman: episodul cu veverița chinuită de copii, manifestațiile studențești din preajma războiului, scenele din război și aceea nocturnă de la siguranța din ultimele sale zile. S-a făcut de mult observația că aproape întreaga substanță epică a *Vestibulului* aparține "planului memorial". Expresia am găsit-o în eseul lui Ion Vitner, intitulat *Alexandru Ivăsiuc - înfruntarea contrariilor*, în legătură indirectă cu combaterea de către autor a părerii că romanele lui Alexandru Ivăsiuc ar suferi de insuficiență epică: "Nu se poate spune (cum s-a spus, de altfel!) că prozatorul nu știe să nareze un eveniment (...) Dar asemenea *evenimente* nu au înlănțuire. Ele sunt aruncate în anume porțiuni ale romanelor, ca ilustrări ale specificului unor personaje sau pentru clarificarea, de cele mai multe ori simbolistică, a unor probleme esențiale. Ne aflăm în fața unor adevărate explozii epice, lăsând mari cratere în structura romanelor sale, care au drept efect *descentralizarea* textului, pentru a utiliza o imagine din domeniul mecanicii." Centrul real al romanelor n-ar trebui, așadar, căutat în epicul exterior, ci în acela "interior", spune criticul. Centrul *Vestibulului* se află în adevăr situat în planul procesului de conștiință al naratorului îndrăgostit iar faptele de biografie pe care el le excavează sunt argumente în această dezbatere, exemplificări ale unei obsesii. Un episod cheamă altul *m* funcție de o astfel de presantă necesitate lăuntrică și înlănțuirea lor nu ține seamă de o logică narativă propriu-zisă. Dacă poate fi vorba aici de logică, ea este obsesională. Întâmplarea cu veverița survine în memoria lui Ilea în legătură cu o anumită atmosferă de pe culoarele facultății de medicină și care doctorului i se pare, fără motiv aparent, plină de amenințări; iar fețele schimonosite de ură ale copiilor care

488

r

voiseră să-l ardă pe tovarășul lor de joacă în locul animalului eliberat din laț se suprapun peste imaginea altor rânjete, ale studenților antisemiți, care, pe aceleași culoare ale facultății, agresaseră pe doi colegi evrei. Trei evenimente din trei straturi memoriale diferite irump la suprafața conștiinței și formează o unică secvență narativă, ca un fel de coalescență de molecule. Secvența este, în definitiv, o formă a confundării celor trei evenimente într-o impresie dominantă, a cărei cauză primă trebuie să fi fost cel mai vechi dintre acestea: "Deși poate că totul deriva din povestea aceea din pădure, despre care am început să-ți scriu numai ca să fac o comparație, să înțelegi sentimentul meu ciudat de astăzi dimineață, de pe culoarele facultății. Nu era de fapt o metaforă, ci un fel de matrice comună a multor experiențe ulterioare". Romanul se desfășoară conform acestei logici speciale, denotând un proustianism latent, însă având un pronunțat caracter de demonstrație. Procedeele justificării iau locul celor ale confesiunii. Autobiograficul devine un factor de interogare a propriei conștiințe. Există, în scenele amintite, un prim element comun: violența din relațiile umane care, în anumite împrejurări, poate să devină criminală. Ilea este obsedat de potențialul de violență existent în indivizi și în colectivități, de imprevizibila, capricioasa lui manifestare. Veverița este victima inocentă a unor veritabili torționari, deși copiii încă, gata a aplica aceeași metodă aceluia dintre ei care a încercat să împiedice uciderea animalului rupând lațul. Torționari sunt și ofițerii de siguranță care apelează la doctor ca să reconforteze temporar pe cel torturat spre a-și putea desăvârși tortura. Și ce sunt pe cale să devină studenții antisemiți și xenofobi din episodul manifestației? Tema violenței nu are cum lipsi din cele câteva, admirabile, scene de război. Căutând să dezvăluie rațiunile fricii sale în fața oricărei dezordini sentimentale, Ilea constată că există în trecutul său numeroase întâmplări violente. De ce *mai ales ele* îi vin în minte? Ce legătură poate fi între teroarea lui de azi în fața emoțiilor și uciderea veveriței sau spectacolul măcelului oferit de război? Această legătură constă într-o anumită atitudine față de necurmatul șir de violențe de care a fost presărată acea etapă a vieții naratorului: lașitatea. Al doilea element comun în toate scenele povestite este deci evitarea lașă, prin supunere sau prin fugă, a violenței. Cu excepția întâmplării cu veverița, când copilul a reacționat la torturarea animalului eliberându-l, în toate celelalte el

489

s-a comportat ca un laș. Marcat de spaima de moarte trăită la zece-doisprezece ani, când s-a văzut înconjurat de micii torționari, naratorul a încercat, de atunci înainte, să evite cu orice preț o situație similară: perfecționându-și, am putea spune, un fel de mecanism al lașității. Și, o dată cu el, o

"ideologie" a lașității: ea ne interesează îndeaproape pentru că ne conduce în miezul conflictului sentimental de astăzi al eroului.

Într-o împrejurare precisă din război, doctorul s-a găsit antrenat direct într-o acțiune violentă. A primit ordin să retrimită în prima linie, după pansamente sumare, pe toți cei ași să se țină pe picioare. Și s-a executat. Mecanismul lașității a funcționat de data aceasta sub masca datoriei patriotice. Însă ordinul s-a dovedit aberant, încercarea disperată de negare a unei înfrângerii inevitabile de către un colonel maniac al ideii de onoare și disciplină. Zeci de soldați și de ofițeri au pierit în holocaust și, printre ei, probabil, o parte dintre aceia pe care Ilea i-ar fi putut salva declarându-i inapți. Un incipient sentiment de vinovăție pune stăpânire pe doctor care încearcă să se debaraseze de el, transferând răspunderea. Tot acest efort îi va rămâne însă ascuns până în clipa în care începe să scrie scrisoarea ("Nu-ți dai seama, descopăr asta doar acum..."). Atunci, pe câmpul de luptă, totul a fost și mai simplu, și mai complicat. Sângele rece al colonelului, când ceilalți dădeau bir cu fugiții, a părut lui Ilea mai convingător decât orice argument și el s-a dezmeticit când nu mai putea să îndrepte nimic: "Ce mă interesau pe mine onoarea și regulamentele? Trebuia să-i salvez pe cât mai mulți". După câțiva timp de la întâmplare, Ilea se plimbă într-o noapte, pradă insomniei și remușcărilor, sub un cer spuzit de stele. Imensitatea înghețată a lumilor de deasupra, amintirea unei geologii fabuloase în care au fost create toate acestea curmă deodată sentimentul culpabil conducându-l spre acest simplu raționament:

"Mânându-mi gândirea de-a lungul celor mai generale procese, o dilatăm, o rarefiu ca să le poată cuprinde și, confundând lărgimea cu profunzimea și înălțimea, mă simțeam tot atât de iresponsabil sau deasupra oricărei răspunderi ca și ele. În noaptea aceea, puțin înainte de ivirea zorilor, devenisem un criminal filosof și încercam să acopăr mormântul unui om, al unor - oameni uciși cu câteva zile mai înainte din cauza mea, nu cu o simplă movilă, ci cu întregul pământ." Concluzia trebuie citită de două ori: "Nu credeam până în clipa asta, când scriu o imposibilă scrisoare de

490

dragoste unei fete - rămâne de văzut din ce motive ascunse - că întreaga mea concepție despre viață s-a clădit într-o noapte când încercam să izgonesc, printr-un subterfugiu intelectual, ideea că sunt responsabil de o crimă." Pornit în căutarea unei culpe morale, ce s-a dovedit a se datora lașității în fața violenței, Ilea descoperă felul în care vinovăția și-a creat mijlocul de a se ascunde și mistifica, adică ideologia. O ideologie pe cât de simplă, pe atât de eficientă: "... Eu aveam revelația universalității crimei chiar când era torturat și ucis un singur om, și chiar dacă aveam dreptate, era un adevăr prea îndepărtat, paralizant..." Conștiința generalității scutește de atitudine și acțiune individuală, care devin, într-o perspectivă atât de largă, de o mare-zădărnicie. Ilea își dă seama că e un criminal filosof, un om adică la care puțința de a explica legea unor fenomene morale negative se confundă cu încercarea de a le ignora sau justifica.

Dar să-l însoțim până la capătul autoanalizei sale, pe care el însuși dorește s-o desăvârșească: "... Trebuie de acum să defac întregul nod. Să scot încetul cu încetul toată schelăria acestor idei, să vedem ce mai rămâne pe locul rămas gol." Vom observa cum autoanaliza se deplasează, lent, dar perceptibil, de la aspectul strict moral al lucrurilor spre acela intelectual. Evitarea lașă a realității interesează din ce în ce mai puțin pe narator, fascinat deodată de mecanismul propriei gândiri, prin care vinovăția și-a creat complexul de justificări, punând totodată bazele concepției lui despre lume. În germene, această concepție se găsea deja în raționamentul inspirat de spectacolul etern al lumilor astrale. Ea va fi definitivată prin speculația asupra unor întâmplări ulterioare, în termenii lui Constantin Noica din *Șase maladii ale spiritului contemporan*, putem spune că spiritul lui Ilea este caracterizat de *ato-detie*: de refuzul individualului. Incapabil să concilieze individualul cu generalul altfel decât prin sacrificarea celui dintâi, Ilea refuză implicit antinomia, contradicția, cu alte cuvinte existența însăși care le implică. Această incapacitate, în forma respectivă, o întâlnim, în grade variate, pe toate treptele evoluției intelectuale a personajului, chiar dacă conștiința ei apare foarte târziu. Felul în care se absolvă de răspunderea complicității la crimă când privește cerul nocturn sau fuga, în ideea universalității violenței, din fața unui act precis cum ar fi fost acela de a împiedica torturarea arestatului de la Siguranță, lasă deja să se întrevadă soluția discriminatorie finală. Fixării ochilor (la propriu și la

491

figurat) pe o generalitate din care individul s-a evaporat îi răspunde un moment, la fel de important, din biografia lui Ilea, acela al contemplării milioanei de ființe ce se învâlmășesc în apele unei bălți:

ima-ginându-și în forfota indescriptibilă viața acestor ființe, eroul are intuiția a ceea ce el însuși numește "absolutul individual". Dar spre deosebire de "absolutul general", pe care-l găsește întăritor sufletește, celălalt îi provoacă o puternică stare de neliniște. Balta, agitată și haotică, în care ființe microscopice apar și dispar în fiecare secundă, devine în ochii lui Ilea simbolul înseși al acestei neașezări permanente și pe care, ca s-o poți cunoaște, trebuie să reușești s-o îngheți într-o formă: "îmi imaginam, apelând la cunoștințele mele de biologie, jeturile de substanțe care intră și ies în fiecare clipă din corpul fiecărei celule. După câteva minute, celula este complet alta, ca o clădire care și-ar schimba în permanență cărămizile. Totuși, în mod ciudat, cu câteva mici variante, continuă să existe, deși, de fapt, permanentă îi este numai forma, macheta." Aceasta este o experiență esențială în biografia doctorului, când cariera lui de neuromorfolog se conturează clar, o dată cu *atodetia*, și cu nevoia de a apela la forme ca la o garanție a durabilității lucrurilor în univers, supuse, cum sunt, unei neîncetate tre-cferi și metamorfoze. Din acestea, individualul este exclus ca neesențial: "Viețile oamenilor mai aveau importanță în măsura în care se desfășurau în limita formelor, se dizolvau în propria lor generalitate. Și eu eram tot un caz individual, și tocmai aceasta era latura neesențială. De aceea putea să și piară. Numai neesențialul piere, de aceea e neesențial". Individul trece, generalul rămâne. Individualul este o simplă iluzie, strălucirea de o clipă a unei raze de soare pe suprafața apei, numai generalul există cu adevărat în timp, nemuritor ca soarele și ca apa. Consecința morală a acestei filosofii este evidentă și exprimată deja în pasajul de mai sus: doctorul a învățat să reprime, în experiențele lui biografice ulterioare, individualul, ca pe ceva neesențial: s-a fixat într-o religie a generalului.

Acum știm nu numai care este veriga ce ne lipsea spre a înțelege de ce a trebuit naratorul *Vestibulului* să ocolească, în explicarea fricii lui de universul sentimentelor, prin acele întâmplări de război, în care a cunoscut violența și a început să-și justifice lașitatea; știm, de asemenea, cum s-a propagat unda de șoc a iubirii într-o construcție atât de temeinic prevăzută contra unor asemenea eventualități cum era între-

492

ga concepție despre lume a lui Ilea. Să-i ascultăm ultima parte a spovedaniei propriu-zise: "Scrisorile acestea reprezintă dovada eșecului meu. Acea plăcere resimțită în prima seară când ți-am scris, atunci când, stând în biroul meu, am avut revelația unor forme modificate, turtite și purtătoare ale sentimentului pe care mi l-ai transmis tu, era. răzbunarea laturii antinomiei pe care am exclus-o atunci în pădure și am ignorat-o sistematic atâția ani". Și încă: "Echilibrul meu este acum zdruncinat...". Dragostea este strigoiul absolutului individual, alungat cu grijă, pus sub cheie, exorcizat, și care acum revine ca să-l tulbure. Dar, în afară de toate acestea, mai știm ceva, și anume că, povestindu-și trecutul, Ilea nu descoperă pur și simplu că a trăit greșit, ci că și-a bazat viața pe o absolutizare: descoperă că *metoda lui de cunoaștere* n-a fost bună.

Trauma suferită de Ilea, când se îndrăgostește, poate fi sugerată, în sfârșit, limpede în natura și proporțiile ei. Ea este de natură, în primul rând, intelectuală; organul atins este însăși concepția despre univers a personajului. Dragostea alarmează sistemul de apărare al organismu- lui, care este unul de valori. Otrava ei trebuie, de aceea, repede combătută. "Celula nervoasă, una specifică, din cornul lui Ammon, pe care o desenam, era un anti-tu..." Formă regulată, precisă, inconfundabilă, neuronul din cornul lui Ammon este un ultim recurs al îndrăgostitului față de invazia senzațiilor și sentimentelor în lumea de mult ordonată a conștiinței sale.

"Începută existențial, criza sfârșește valoric", afirmă Paul Georges-cu într-un articol din *Printre cărți*, explicând cum ea cuprinde "ca un incendiu, aripa teoretică". Nici unul din romancierii români n-a folosit, pentru complicațiile sufletești ale eroilor săi, motivații atât de abstracte și un limbaj atât de savant. Naratorul *Vestibulului* este, de altfel, conștient de caracterul, cum să zic, sofisticat al procedeuului său în "combaterea" iubirii pentru o fată cu mult mai tânără: "Ar mai fi un procedeu, și mai logic și, poate, mai simplu: să-mi aduc aminte de vârsta mea", declară el, gândindu-se, cine știe, la eroul *Adelei*: "însă nu de frică nu m-am uitat în oglindă", se grăbește să precizeze. "Trebuie să mă opun prin lucrurile adânci din mine, în care am crezut toată viața, valabile acum, împotriva dezordinii sentimentelor, exceselor și; oricărui extaz, în care mi-e frică să nu alunec." Justificare de mare cla-

493

ritate și frumusețe. Ceea ce respinge implicit Ilea sunt analizele pur psihologice. E o iluzie că observarea comportării bărbatului îndrăgostit sau preocuparea de diferența de vârstă ne-ar spune ceva. Tot ce este superficial și momentan este înșelător: așa-zisa psihologie în primul rând. Numai lucrurile

adânci din noi ne pot ajuta să ieșim din marile crize: cu alte cuvinte convingerile morale sau filosofice întemeiate pe valori și pe criterii. Psihologicul nu e suspectat numai de efemeritate (stări, emoții, valori ce se sparg), ci și de parțialitate: omul fiind un întreg, el reacționează ca un întreg; și nu poate fi explicat decât ca un întreg. Analiza clasică a psihologiei uită acest lucru. La Holban, dar și la Camil Petrescu, ea voia să depună mărturie despre om studiindu-l pe fragmente, pe cioburi, pe trăiri de-o clipă, care ar fi, singure, autentice, și în plus, neînsușibile. "Simplu, nu sunt un prozator de analiză!" exclama, excedat de această viziune Alexandru Iva-siuc, în interviul acordat lui Florin Mugar (îl citez, ca și celelalte confesiuni ale scriitorului sau texte critice despre el, din antologia *Alexandru Ivasiuc interpretat de...*). Adăugând: "Nu mă interesează autenticitatea cazurilor pe care le expun, ci autenticitatea și valoarea problematicii care se degajă din ele." După ce se recunoaște mai înrudit cu scriitorii ideologi de felul lui Mircea Eliade decât cu analiștii precum Camil Petrescu, romancierul încheie cu aceste cuvinte: "Nu mă confesez, nu-i adevărat. Mă justific." Nu numai Ilea, dar și alți eroi ai romanelor sale ar putea să le rostească. Confesiunea era alt stâlp al psihologismului clasic. Romanul trebuie să fie problematic, nu con-fesiv, "personal", autentic, susține Alexandru Ivasiuc în *Avatarurile eroului*: "Mitul modern literar s-ar putea defini ca o proiecție a problematicii trăite. Trăite, pentru că depășește - ca totdeauna în artă - cunoașterea conceptuală. Problema este, vie, și deci scapă expunerii calme și riguroase. De aici și o anumită tensiune specială a romanului modern, care nu lasă să se «surgă liniștit viața», ci o violentează, o chestionează, se miră și se minunează de ea. Interesul pentru sociologie și psihologie, direct, aproape științific, așa cum a fost pentru Flaubert sau mai ales pentru Zola, a fost înlocuit cu un interes sa-i zicem filosofic, să-i zicem doar așa, pentru că este vorba de o filosofie care nu există decât sub forma tensiunii unei întrebări." Nimeni n-a mai exprimat, atât de clar, la noi, după Mircea Eliade, distanța dintre romanul psihologic și sociologic al doricului și al ionicului și acest ro-

494

man "filosofic" modern, al cărui autor se așează la masa de scris "cu o problemă acută" în față și "întinde pe pagini un mister, un sentiment al insondabilului". Dar definiția cea mai frapantă a acestui roman (și tot în sensul acelora din *Fragmentarium și Oceanografie*), distins încă o dată de acela psihologic, abia urmează: "Literatura modernă nu este «abisală», pentru că expune puțin pentru distracția noastră niște teme freudiene (...) Ea are o adâncime specială pentru că își pune problemele globale ale omului, al cărui loc în univers este căutat cu fervoare." *Adela* fiind un roman freudian și abisal (dacă admitem că naratorul suferă de un ignorat complex oedipian), *Vestibul* trebuie apropiat de romanul problematic modern, în care psihologismului i se substituie, ca la Malraux sau Camus, studiul condiției umane. "Raportul social nu se mai exprimă nemijlocit, ci prin intermediul întrebării istorice, al finalității și structurii esențiale a omului. Cultura noastră intră într-o nouă fază antropologică - din nou discutăm despre propria noastră esență". Acest aspect antropologic și problematic este esențial în primele trei cărți ale scriitorului, și mai ales în *Vestibul*, cea mai originală și mai valoroasă dintre ele. Mijloacele și motivele romanului ionic își găsesc aici o reconfirmare, într-un punct al evoluției în care psihologismul e, din nou, repus în chestiune, cum mai fusese și cu treizeci de ani înainte, deși fără a fi abandonat nici atunci, nici acum.

Apariția, în aceste condiții, a unui roman ca *Vestibul* a avut de ce să surprindă, în 1967 ca și mai târziu, o critică foarte sceptică nu numai în privința șanselor unui roman atât de direct teoretic, ci și în privința romanului psihologic în general, categorie în care cartea dintâi a lui Alexandru Ivasiuc a fost inclusă automat, fără nuanțe. O confuzie discretă se face adesea între unul și altul, și ea se datorează confuziei dintre metodă și obiect. Dacă metoda rămâne aproape totdeauna psihologică (monolog interior, discurs analitic și celelalte), obiectul poate fi diferit. În *Ioana* de exemplu sau în *Ultima noapte* obiectul îl constituie gelozia. În *Vestibul*, dragostea unui bărbat adult pentru o adolescentă nu e decât pretextul refacerii istoriei unei concepții de viață și a zdruncinării ei. În definitiv, pretextul putea fi și altul. În centru nu mai stă o trăire, ca în *Adela*, ci o problemă; iar criza lui Ilea, spre deosebire de a lui Codrescu, nu e una psihologică, ci una de cunoaștere. Am remarcat deja că aventura erotică incipientă a eroului lui Alexandru Ivasiuc fiind un scandal gnoseologic nu este în egală măsură

495

ră și unul sentimental (neexistând măcar tentația expediției). Deosebirea dintre Alexandru Ivasiuc și precursorii săi în romanul ionic este și una de temperament. Luciditatea lui M. Sebastian sau Anton Holban exprima fondul sentimental al unor ideologi febrili, pragmatici idealști și egocentri care visează o solidaritate noocratică. Intelectualitatea lui Alexandru Ivasiuc nu mai este ea, doar un palpit

emoțional al ideii ca aerul de vară deasupra unor pajiști cu flori, ci o capacitate de a converti totul în idee: evenimentul ca și psihologia. Autorul *Vestibulului* citește în real semnificația; nu are simțul naturii, nici totdeauna pe al oamenilor, ci pe al ideii; evocă rar, descrie încă și mai rar, urmărind în fond să analizeze. "Domnul din Koln este o minune a dialecticii", sună o frază caracteristică din cutare eseu. Sau alta: "Palatul Dogilor este o lecție de istorie". Nimic inert, material, decorativ; naturalul se prefăce în istoric și politic, așa cum omul însuși devine, în romanele lui, problemă. Sensul antropologic acesta și este: de a vorbi mai curând despre esența omului decât despre oamenii concreți. Cineva a propus" pentru romanele lui, pornind probabil de la intuiția unor astfel de lucruri, formula de eseu românesc. Dar e o neînțelegere: *Vestibul* e un roman adevărat, nu un eseu. Faptul de a observa viața mai mult pe latura semnificațiilor decât pe aceea a evenimentelor nu e un motiv să ne îndoim de statutul lui. Neînțelegerea trădează o neîncredere, chiar și la cei care n-au negat principial valoarea romanului lui Alexandru Ivasiuc, în ceea ce aș numi romanescul ideii. Inșă există unul cum există un românesc al psihologiei. Ni se spune că eseul românesc ar rezulta din subordonarea epicului de către analiză care, la rândul ei, s-ar topi în speculație intelectuală. Scara aceasta coborâtoare cu trei trepte - epic, analitic, speculativ - ține de o prejudecată care, dacă nu oprește romanul pe prima treaptă, deși i s-ar părea normal să-l lege de ea, se îndură destul de greu să-l urmeze pe cea de a doua, și refuză absolut să facă pasul următor.

Schimbându-și, așadar, obiectul față de acela devenit clasic al ionicului, *Vestibul* nu renunță și la metoda psihologică. A descris-o cel mai bine Valeriu Cristea într-un articol despre *Interval* de acum treisprezece ani. Criticul e de părere că în romanele lui Alexandru Ivasiuc sunt analizate percepții, autorul instalându-se în mijlocul "șuvoiului psihic" și privind lumea de acolo, văzând fără a fi văzut, vorbirea fiindu-i un fel de monolog neîntrerupt: "Bronhiile analismului nu re-

496

zistă decât un timp limitat, foarte scurt, în aerul tare al lumii fenomenale, și, constrâns de presiunea și densitatea lui, plonjează imediat în fluxul în care se simte atât de bine adaptat și în care se dezvoltă uimitor. Alexandru Ivasiuc oprește clipa psihică în loc și o descrie exact, îngheață proteismul derutant al lumii interioare, făcând imobilă nestatornicia, și acest lucru se repetă de la un capăt la altul al cărții, încât se poate spune că domeniul scriitorului îl formează *cele nevăzute*, impalpabilul, inefabilul." Concluzia lui Valeriu Cristea mi se pare însă, în ciuda expresivității ei, că înnoadă cu o prejudecată pe care criticul, indirect, o combătuse: "Alexandru Ivasiuc își înzestrea personajele cu percepții - scrise el - precum Condillac în demonstrația sa acorda statuii senzații după senzații, dar ele nu trăiesc cu destulă intensitate, nu coboară de pe soclu... În mod paradoxal, personajele lui Alexandru Ivasiuc rămân abstracte, deși autorul lor le analizează percepțiile cu un simț atât de subtil al concretului". Prejudecata este că eroii trebuie să aibă realitate fenomenală, să poată fi văzuți *din afară* la fel de precis ca și *dinăutru*. În romanul doric, un personaj e văzut de obicei în unitatea lui obiectivă și exterioară; în acela ionic, el poate fi, și este de cele mai multe ori, intuit doar ca subiectivitate ce se raportează la lume. Chiar dacă narațiunea nu este în toate trei romanele de început ale lui Alexandru Ivasiuc la persoana întâi, cum este în *Vestibul*, analiza este în fond în toate o autoanaliză. Valeriu Cristea o atribuie autorului: dar perspectiva aparține aproape totdeauna în aceste romane personajelor, care *văd* mult mai complet decât *sunt văzute*, deschise spre lume asemeni unor ferestre prin care privesc dar nu pot fi privite. Și lumea pe care o văd ele este una foarte apropiată, dintr-o interioritate care modifică frecvent și brutal raporturile "obiective", făcându-le de nerecunoscut adesea, turtind sau alungind obiectele, așa cum i se întâmplă lui Ilea, în clipele lui de reflecție solitară. "Din cauză emoțiilor ultimelor zile, aveam impresia că trăiesc în mijlocul unui microscop, că văd toate detaliile ca și cum ar fi așezate pe lamă", spune despre sine naratorul din *Vestibul*, dar ar putea-o spune la fel de bine Ion Marina din *Cunoaștere de noapte*, înaltul funcționar într-un minister cheie, care, fiind poate pe pragul de a gândi despre moarte (și este una dintre puținele constatări care nu aparțin personajului însuși, ci naratorului când îl introduce în scenă) "începu să vadă, mult, detaliat, și mai ales misterios". Și ce vede? "Mai întâi, medicul, siluetă albă, ușor încovo-

497

iată, căruia îi vedea și brațele bronzate, ieșind din mânecile scurte ale tunicii albe, și firele de păr culcate pe ele, și gâtul înălțându-se deasupra vestmântului, și bărbia bine rasă, în afara câtorva fire

rămase sub buza de jos, linie subțire, palidă, încovoiată, acoperită aproape, în pauzele glasului, de buza de sus, mai pronunțată, ce se mișca în sus și în jos (pentru că fraza cu grijă), acoperind și dezvelind dinții puternici, albi, și ascuțiți, bine înghesuți unii în alții, în afară de unul singur ieșit puțin mai în față, din lipsă de loc". În această vedere măritoare și apropiată se revelă toată interioritatea personajului care proliferază și se revarsă acoperindu-i ființa exterioară. Ion Vitner, în studiul citat, afirmă în aceeași ordine de idei că "structura făpturii umane la Ivasiuc nu mai este monolitică, ci plasmatică" și apropie procedeele prozatorului român de acelea ale Virginiei Woolf, considerând romanul care uzează de ele, roman liric. Termenul impropriu, căci nu există lirism și nici confesiune propriu-zisă la Ivasiuc. Romanul caracterizat astfel este, fără îndoială, acela ionic, definit indirect de Ion Vitner și atunci când vorbește de "pluralitatea de situații *speculară* din romanele lui Ivasiuc care ar traduce atât nevoia permanentă a eroilor de a se reflecta unii în alții, cât și tendința mai generală a romancierului însuși de a acorda imaginii reflectate un statut ontologic superior aceluia al obiectului real. Această continuă oglindire și răsturnarea ce decurge din ea sunt fundamentale în ionic. Nu am analizat, de altfel, în întreg acest al doilea volum al eseului meu decât situații speculare și imagini care s-au substituit obiectului real: începând cu tânărul adorator, din nuvela Hortensiei Papadaț-Bengescu, care nu există decât în conștiința doamnei M., și sfârșind cu fata fără nume care trece netulburată și intangibilă, ca o siluetă luminoasă, pe ecranul conștiinței doctorului Ilea din *Vestibul*.

Romanul de debut al lui Alexandru Ivasiuc este și prima tentativă majoră de a reînnoia, în deceniul 7, cu tradiția ionică, pe care dogmatismul o întrerupsese. Ultimele romane de acest fel apăreau în timpul războiului sau îndată după aceea, semnate de Dinu Pillat sau Eugen Bălan, și erau mai mult sau mai puțin epigonice. E puțin probabil ca autorul *Vestibulului* să le fi cunoscut, după cum nu sunt sigur că și-a dat seama de la început că primele lui romane semănau cu ale lui Camil Petrescu, Holban, Eliade. Gestul lui nu rămâne mai puțin unul polemic, obiectiv polemic, așa spune, într-un moment în care ro-

498
manul redevenise, pentru două decenii, descriptiv social și nepsihologic. Procedeele doricului reocupaseră întreg teritoriul romanului național. Dogmatismul scosese de la naftalină omnicidența naratorului, înfățișarea personajelor din exterior, tipologia clasică (făcând-o și mai rigidă), temporalitatea calendaristic-istorică și determinismul psihologic mecanicist. Teleologia și abuzul de semnificație sunt mai vizibile, în romanele anilor '60, decât fuseseră vreodată înainte, la apogeul doricului. Această revenire artificială a viziunii dorice se explică relativ ușor. Perspectiva ionică prezenta în ochii epocii trei dezavantaje majore și de aceea nici un roman notabil între 1947 și 1967 nu apelase la ea. Primul este de ordinul evidenței. Romanului i se pretindea o "tipicitate" a situațiilor și caracterelor care să reflecte fidel, nu, desigur, realitatea socială propriu-zisă, ci acele norme care i se substi-tuisera. Într-un fel, romanul devenea oglinda unei înguste ideologii sociale și artistice, încetând să mai vorbească despre realitate. Întâmplările, conflictele și personajele presupuneau un rețetar, nu atât de complicat, cât scrupulos. Ionicul însemnând distorsiune subiectivă era incompatibil cu norma și cu media statistică, după cum era cu tipicul și cu documentarul. În plus, psihologicul, lucru inevitabil când e la mijloc o perspectivă interioară asupra faptelor, era principial suspect, preferându-i-se socialul: nu mai trebuie să spun că acesta din urmă se golea astfel de conținutul uman, devenea decorul fabricat grosolan pentru niște acțiuni oarecare. Al doilea dezavantaj este niai subtil. Romanul epocii dogmatice era, fundamental, didacticist: lecție de istorie, nicidecum istorie adevărată. Acest caracter decurgea din ideo-logizare. Era obligat să conțină, de aceea, în toate interpretările și concluziile sale acea perspectivă supraordonată care să "explice" în chip limpede cititorului anumite lucruri, călăuzindu-l pe drumul drept și ferindu-l de o înțelegere, fie și provizoriu, greșită. Dialectica eroare-a-devăr care stă la baza oricărei descoperiri umane, inclusiv la baza aceleia artistice a lumii, era lichidată brutal în favoarea unei metafizici sui-generis: pozitivul și negativul se separau (în fapte, în personaje etc.) cu claritate, prin chiar perspectiva, supraordonată de care aminteam. Ionicul exclude, prin natura lui, tocmai acest recurs la o instanță supremă unică, introducând, prin multiplicitatea perspectivelor sau prin interiorizarea motivațiilor, relativismul și îndoiala. E semnificativ pentru felul în care a fost "corectat" acest relativism într-unui din ro-

499
manele cele mai cunoscute de după război și anume în *Descult*. Cazul lui merită să ne rețină atenția. Conținând, se știe, confesiunile autobiografice, legate de epoca răscoalei din 1907, ale povestitorului, care a copilărit într-un sat teleormănean, romanul îmbină două perspective într-o unică voce: aceea a copilului de odinioară (emoționată, limitată, "autentică") și aceea a adultului de azi (superior și chiar

tendențios informată). Până aici nimic neobișnuit. Și în alte romane ionice - și *Descult* este unul - există acest procedeu. Noutatea constă, mai întâi, în faptul că perspectiva ulterioară și adultă joacă, în raport cu aceea contemporana evenimentelor și infantilă, rolul unei instanțe de control social-politice, nu pur și simplu estetice. Ea "rescrie" deci istoria, o corectează sau pur și simplu o completează. În al doilea rând, această rescriere nu e fățișă ca în *Maitreyi*, ci discretă, ascunsă, *insidioasă*. Mătușa Uțupăr cântă, de exemplu, un cântec antiboieresc și copilul povestește: "Tremură glasul mătușii Uțupăr și eu nu înțeleg de ce-i tremură glasul acum, când își amintește de fapte petrecute demult, tare demult". Copilul interpretează deci cântecul ca pe un basm, sau ca pe o istorie veche, nu-i percepe "actualitatea". Ca să explice acest lucru, autorul dă cuvântul mătușii care spune: "Să trăim și noi mai bine! Mereu vrem să trăim mai bine. Și nil izbutim. Trăiesc bine boierii, guleraii! Oamenii tac și rabdă asuprirea. Dar ei gândesc că o dată și o dată o să se nască alt Tudor..." Tendențialitatea acestui discurs e izbitoare. Nici mătușa nu putea interpreta așa de limpede textul, nici copilul nu putea memora o interpretare atât de savantă. Prin intermediul mătușii, se exprimă instanța de control, naratorul adult. Lecția de istorie atârână deasupra întâmplărilor copilărești. E vorba de un supra-text, ca acela folosit de curând la un spectacol de teatru cu o piesă istorică, și difuzat prin megafoane, în scopul de a "explica" publicului unele lucruri ce s-ar fi pretat la interpretări greșite! În *Descult*, instanța supraordonată este de la început prezentă, chiar dacă pasajul citat mai sus e introdus de autor în a doua sau în a treia ediție. El nu făcea decât să întărească, astfel, ideea controlului. În sfârșit, al treilea dezavantaj al ionicului, în ochii epocii când apărea *Descult*, constă în imposibilitatea unui control efectiv al "afirmațiilor" din romane. Dogmatismul se hrănea din iluzia că orice ficțiune poate fi (și trebuie să fie) confruntată mecanic cu realitatea. În ionic însă, datorită monologului interior, al fluxului de conștiință și al celorlalte procedee, această confrun-

500

tare devenea dificilă sau irealizabilă. Prin perspectiva exclusiv interioară, relativă la o conștiință, imaginația ionică se sustrage unor criterii obiective de confruntare. Ea a exprimat, de altfel, la origine o reafirmare a drepturilor individului contra opresiunii supraindividualității: și este structural liberală și pluralistă. Deja la Camil Petrescu, noua concepție implica un refuz al "statismului", ca și la personalității francezi. Dogmatismul suprime brutal această libertate a punctului de vedere, pe care o acuza ca reflectă un spirit mic-burghez individualist; în fond, romanul ionic îi era la fel de suspect ca și psihologismul, exact în măsura în care scăpa unui control riguros și părea a înlocui perspectiva unică, verificată și normată, cu o pluralitate de perspective individuale. *Vestibul* nu e prima proză psihologică de după epoca dogmatică, dar e prima în care perspectiva ionică e repusă în toate drepturile. Ceea ce anunțau deja povestirile lui D. R. Popescu sau Ni-colae Velea, de la începutul anilor '60, cu țărani lor "suciți" ("su- ceala" aceasta psihologică era și primul semn al unei distorsiuni în perspectiva narativă: eroii încetau să mai fie, pentru toată lumea, la fel, recăpătau dreptul la bizarerie și la excepție), *Vestibul* va duce până la capăt.

Romanescul ideii a fost, am văzut, a doua mare piedică în receptarea romanelor lui Alexandru Ivasiuc. Motivele principale le-am tratat puțin mai devreme. Dar aici se deschide un capitol deosebit de interesant al discuției. Încă înainte de a se contura clar obiecția că romanele sale sunt teziste, ideologice, eseistice etc, în loc să fie epice și să opereze cu personaje "vii", autorul *Intervalului* i-a dat un răspuns, prin intermediul unui personaj, care e nu numai spiritual, dar și întemeiat: "Cei care afirmă: «Personajele autorului sunt vii» nu știu ce spun. Habar n-au ce coșmar ar fi." Acest răspuns nu poate fi înțeles din unghiul unei estetici îngust realiste a romanului, care a făcut totdeauna din "viața" personajelor un criteriu absolut. Romancierul ne oferă el însuși un început de explicație, folosindu-se în continuare de personajul său: "Spun parabole, folosesc ca parabole, pentru ce întâlnesc eu acum, situații de mult și definitiv pecetluite. Ca și cum s-ar repeta continuu. Nu oamenii, dar situațiile, mecanismele..." Așadar, pe romancier ființele vii îl interesează, în romanele sale, mai cu seamă în măsura în care joacă un rol într-un scenariu. Jocul e mai important decât protagoniștii lui: alte măști, aceeași piesă. Așa cum, după spuse-

501

le lui Ilea din *Vestibul*, nu durează indivizii ci paradigmele, singurele esențiale în vastul proces al vieții universale, tot astfel romancierul pare a-și concepe romanele ca expresii ale unor mecanisme - psihologice, istorice, politice etc. - ale căror legi este mai important să fie studiate decât observarea cazurilor particulare aflate în joc. De altfel, stereotipia situațiilor - ca într-un joc de șah, unde regulile de mișcare sunt dinainte stabilite - este foarte evidentă în romane și poate fi lesne înfățișată. Fac pentru

moment abstracție de deosebiri dintre romane și discut despre ele ca și cum nimic esențial nu ar fi intervenit pe traseul operei, de la *Vestibul* la *Racul*. Structura fixă ar fi aceasta: un personaj se află într-un moment critic al vieții sale; o împrejurare oarecare declanșează un resort invizibil în mecanismul ce părea perfect pus la punct al existenței personajului - de obicei, un om solid instalat într-o carieră, care a "reușit", în pofida unor obstacole, să impună și să-și impună o linie de conduită; criza, urmată de examenul întregii vieți, ar putea fi descrisă ca o separare temporară a lucrurilor de cuvinte: personajele pierd pentru un timp sensul expresiei, ceea ce face ca universul obiectiv să li se pară periclitat, atomizându-se; la capătul lungilor retrospective, se produce iluminarea, care este asemenea unei recuperări a lumii prin limbaj: nimeni nu-și povestește pur și simplu viața, ci povestind-o, îi caută semnificația brusc risipită în momentul crizei; iar iluminarea este revelația unui sens. Orice cititor atent al romanelor poate să umple singur această schemă. De la Ilea și Miguel, trecând prin Chindriș, Olga, Ion Marina, Vinea, Liviu Dunca, și Paul Dunca, Paul Achim și alții, protagoniști ai romanelor respective sau ai unor importante părți ale lor, toate personajele *caracteristice* pentru proza lui Alexandru Ivasiuc parcurg același proces, al crizei și iluminării. Toate caută o reconciliere a individualului cu generalul, a mișcării cu forma. "Qu'une seul chose vivante ait sa forme en ce monde et rhotnme sera reconcilie": aceste cuvinte ale lui Camus le-ar putea servi tuturor de emblemă. Are mai puțină importanță acum dacă iluminarea conduce și la o soluție practică sau dacă *atodetia* lui Ilea e tooala tuturor celorlalți: dar este evident că romanele pun în primul rând în joc concepții despre viață și abia în al doilea rând stări sufletești, și că aceste concepții de viață sunt, aproape fără excepție, disputate între *real* și *semnul* lui, între individual și general. În ultima scenă din *Interval*, Chindriș are un zâmbet de triumf când crede că a descoperit "for-

502

mula" - îndelung căutată - a femeii iubite: "De atâta vreme îți caut formula și, în sfârșit, iată!" Țipătul de oroare al Olgăi arată exact incompatibilitatea, căci ea intuiește că orice formulă, definind, ucide: "Nu, nu-i adevărat, nu-i adevărat. Minți." Structura fixă pe care am sugerat-o este limbajul comun necesar romanescului ideii: este forma generală a unui individual. Pe toate planurile, ne reîntâlnim, cum se vede, la Alexandru Ivasiuc, cu aceeași problemă.

Însă între romane există mari diferențe și chiar o transformare. Deși acest eseu nu vrea să fie o analiză globală a romanelor, transformarea merită să fie schițată. Există trei etape în cei zece ani de activitate care despart *Vestibul de Racul*. Întâia cuprinde trei romane: *Vestibul*, 1967, *Interval*, 1968 și *Cunoaștere de noapte*, 1969. A doua cuprinde alte trei: *Păsările*, 1970, *Apa*, 1973 și *Iluminări*, 1975. Ultima etapă începe și, din nefericire, se termină cu *Racul*, 1976.

Critica a remarcat imediat schimbarea de mijloace petrecută după *Cunoaștere de noapte*. Lucru firesc: căci critica era, în parte, răspunzătoare de ce se petrecuse. Ea respinsese aproape tot ce fusese radical și reformator în primele trei romane. Și, iată, romancierul dă satisfacție celor mai conservatoare pretenții și face în schimb *sourde oreille* la vocile care primiseră cu simpatie noutatea *Vestibulului* și a celorlalte. Revine, o dată cu *Păsările*, și mai ales cu *Apa*, la un roman de factură tradițională, în definitiv la acel roman doric redescoperit în anii '50 de aproape toată proza noastră. Cititorul nu e cruțat de nici un mit, de nici un clișeu, de nici o naivitate, așa că citim, de exemplu în *Apa*, la câțiva ani doar după ce modalitatea ionică fusese sărbătorește reinventată în *Vestibul*, astfel de fraze ale unei stângace omnisciente: "Mathus a trecut prin fața casei *fără s-o observe, nu știa că acolo* stă Paul Dunca, *nu auzise niciodată de fapt despre el...*" Sublinierile sunt ale mele. Aici nu e vorba pur și simplu de faptul, cum au lăsat unii comentatori să se înțeleagă, că romancierul uzează în *Apa* de altă tehnică decât în *Cunoaștere de noapte*, și că în definitiv interesează ce obține cu ajutorul ei. Formula dorică, mai cu seamă în varianta rudimentară de aici, este artificială și în contradicție cu viziunea pe care romanele încearcă s-o exprime. Naivitatea nu e scuzabilă și nu ține de procedee ca atare: ține de inadecvarea lor la o viziune. Satisfacția celor care au respins primele romane e fâțișă. Lui Cornel Regman, *Apa* i se pare "un semn bun pentru evoluția de viitor al lui Alexandru Ivasiuc" datorită faptu-

503

lui ca autorul a renunțat la "excesul de inginerie mentală" și a redescoperit "plăcerea epică". Interlocutorul său din discuția publicată de revista *Totnis* în 1974, Al. Protopopescu, are perfectă dreptate să-i replice că *Apa* înseamnă un mare pas înapoi și este extrem de confuz sub raportul conștiinței estetice. "... S-ar putea spune că vorbim din două veacuri diferite", conchide el cu privire la pozițiile critice în chestiune. Iar sub reproșul că *Vestibul e. sărac epic și tipologic*, în deosebire de *Apa*, Al. Protopopescu identifică aceeași estetică desueta care limitează romanescul la obiectivitatea dorică,

la pânzele ei întinse ca niște fresce, la distribuția uriașă de supraproducție cinematografică: "E adevărat, primele sale romane nu aveau distribuție. Dar puținele suflete câte le locuiau dădeau dovadă de atâta rodnicie în investigație, încât nu numai că nu păreau inerte și insuficiente, dar aproape că amețeau cu mobilitatea fețelor lor interioare".

Dar mai este un motiv, în afara presiunii criticii, care a întors din drum pe romancier după 1969, și anume deplasarea interesului său de la problematica general antropologică, pe care am văzut că o teoretiza și o practica în epoca *Vestibulului*, la una mai direct istorică și politică. Nu este în discuție - n-are cum fi - îndreptățirea acestei deplasări a interesului, și nici chiar eventuala ei cauză. Fapt este că ea s-a produs și semnele ei le putem citi despre timpurile romane și în articole. A apărut la un moment dat și s-a dezvoltat în scrisul lui Alexandru Iva-siuc o tendință pe care aș numi-o *militantă*, într-un sens extraestetic, și care s-a simțit repede stingerită de cadrele prozei lui psihologice și abstract-teoretice din primii ani, căutându-și un spațiu de manifestare în mai direct contact cu istoria imediată și cu formele ei politice. În *Pro domo*, referindu-se la mănăstirea-cetate Dragomirna, aceea evocată și în *Interval*, Alexandru Ivasiuc scrie: "Ca să construiască valori de muzeu - și cei ce au reușit și cei ce numai au tentat - au îmbinat contemplația cu lupta. Zidurile de cetate erau un simbol de totdeauna al culturii, care nu este o operație cu adevărat pașnică". De la *Păsările* înainte a ieșit la iveală tot mai des în romanele scriitorului caracterul polemic al atitudinii sale față de viață. Și acest caracter a pretins scriitorului găsirea unei formule de roman mai puțin sofisticată însuși publicul presupus al *Apei* sau *Iluminărilor* diferea de al *Vestibulului*: era și mai larg, și mai eterogen. Până la un punct, romanul lui Alexandru Ivasiuc pare să refacă pe cont propriu istoria romanului românesc de

504

după 1947 imediat: cu deosebirea, totuși, esențială, că angajarea în social și în politic era spontană și autentică în cazul romancierului și nu reflecta nici o imixtiune dogmatică. Însă formele literare, la fel cu cele istorice, există independent de voința oamenilor, a căror creație sunt totuși: își au destinul lor, epocile de glorie și de declin. Nimeni nu poate reînvia, după dorință, o formă moartă. Nevoia depășirii cadrului psihologist fiind evidentă la Alexandru Ivasiuc, el n-a fost în stare să creeze și formula autentică și adecvată acestei nevoi: a recurs deci la una care fusese folosită (și mai era încă), fără să bage de seamă că îmbracă o haină veche, croită după alte standarde și exprimând alte aspirații. Doricul românesc, cel puțin în formă clasică, era o astfel de haină, în 1970, mirosind puternic a naftalină, uzată de purtare și cu o croială demodată. Oricât de palpitate pagini ar conține romanele de după 1970 ale lui Alexandru Ivasiuc, oricâte personaje memorabile, ele aparțin unor forme obosite, perimate, cărora nici o fantezie nu le mai poate insufla destulă viață. Suferă toate de "anomie", de lipsa legii potrivite, ca să reiau un cuvânt folosit deseori de romancier în accepția lui socială și pe care Al. Protopopescu l-a aplicat *Apei*. Din această cauză, ideea majoră a acestor romane - aceea că istoricul și politicul nu sunt un simplu decor al existenței umane, ci, dacă pot spune așa, existența umană însăși într-una din ipostazele ei principale - intră în contradicție cu modalitatea epică, aceea dorică, în care personajele sunt conținute de mediul lor ca apa între pereții vasului.

Nemulțumit el însuși de caracterul prea limitat, concret, nesemnificativ, al conflictelor din romanele anilor '70-'75, intuind insuficiența formulei, Alexandru Ivasiuc face în *Racul* o tentativă, numai pe jumătate izbutită, de a descoperi un mod românesc în care generalitatea să se poată exprima liber și "mecanismele puterii", cele care-l interesau cu adevărat, să poată fi înfățișate dincolo de descrierea unor oameni puternici, a unor individualități realist concepute. Mereu, deci, și la toate nivelele, aceeași preocupare de general și individual, aceeași *atodetie*; căci *Racul* va sacrifica, și încă într-un chip mai izbitor decât orice roman anterior, individualul în favoarea generalului. Vom vedea cum. Înainte trebuie să relev însă faptul că nu numai doricul artificial al *Apei* era iritant pentru Alexandru Ivasiuc, dar până la un punct, chiar și ionicul, mult mai spontan din *Vestibul*. Să deschidem o paranteză, căci e momentul să înnodăm un fir al acestui comentariu pe

505

care l-am desfăcut din ghemul lui de la început: în 1967, redescoperind ionicul, după o lungă întrerupere, *Vestibul* n-o lua de la capăt, nici nu se situa într-un moment ce ar putea fi considerat culminant al tipului românesc respectiv: se situa mai aproape de M. Eliade decât de Anton Holban, așadar, într-un stadiu de criză a ionicului. E curios, dar adevărat: o formă, un tip artistic pot fi redescoperite în stadiu de-clinant, nu neapărat ascendent; istoria formelor literare e bogată în astfel de paradoxuri. Să vedem mai îndeaproape despre ce e vorba. În raport cu doricul, care ne-a apărut ca o supunere a individualului de către general sau, mai bine, ca o generalitate capabilă să integreze

armonios individualitățile componente (și social, și estetic, această vârstă de aur a romanului reflecta un acord relativ, posibil, între individ și valorile supraindividuale), ionicul l-am definit ca pe o revanșă a individualului, ca pe o emancipare a lui de sub tutela generalității (și social, și estetic, este vârsta liberală și pluralistă, când valorile supraindividuale, resimțite opresiv și chiar represiv, tind să fie ignorate). Nu e greu, comparând *Ion* cu *Patul lui Procust*, să vedem toate diferențele dintre o lume a autorității unice și una a lipsei de autoritate. Dar așa cum, de la *Maia* la *Moromeții*, am putut remarca, în primul volum din acest eseu, treptata degradare a autorității dorice (sociale și deopotrivă auctoriale), până la punctul emancipării indi-vizilor-personaje (care obțin dreptul să aibă părerile lor, necontrolabile de autor, așa cum indivizii reali obțin drepturi politice), tot astfel vom putea remarca (și pe parcursul demonstrației am și făcut-o) procesul invers care are loc în ionic, de la *Ultima noapte la Vestibul*, și anume unul de uzare, lentă, dar perceptibilă, a individualismului, tot mai puțin refractar formelor generalității constrângătoare. Deja în deceniul 4 criza individualismului, ca atitudine socială și ca formă românească, era vizibilă în romanele lui M. Eliade. După treizeci de ani, în *Vestibul*, aceste simptome sunt prezente: într-un fel, ce ciudat, ca și cum istoria tipului ionic s-ar fi reluat exact din punctul din care se rupsesse. O parte din aceste simptome, în *Vestibul*, le-am și notat. Cel mai de seamă este tocmai tendința spre generalitate.

În *Cunoaștere de noapte*, există o scenă în care doi bărbați tineri povestesc câte un episod din trecutul lor nu prea îndepărtat. Cel dintâi, studentul Mihai, istorisește cum a omorât un om pe front. Istorisirea lui este atât de interesată de a găsi faptelor o semnificație (cam în

506

același fel în care este istorisirea similară a lui Ilea) încât faptele se pierd curând sub greutatea simbolurilor degajate din ele. Al doilea povestitor, Ion Marina, enervat de generalizările cam tendențioase din istorisirea studentului, le opune povestirea unui marș, tot din vremea războiului, la care a participat, și din care ține minte zeci de detalii, dar cărora le lipsește orice sens. Proza, orice proză, se află, în *nuce*, în aceste două feluri de a povesti: reducând faptele la semnificație sau lăsându-le să se scurgă într-o înșiruire vie, dar fără înțeles; cu alte cuvinte, instalând ca obiect al povestirii fie *realul*, fie *semnul* lui. Atât existența protagoniștilor din romanele lui Alexandru Ivasiuc cât și felul în care ei și-o povestesc ne arată o decisivă prevalare a semnelor realului asupra realului însuși. Ea își are de altfel teoreticienii ei, de exemplu pe Chindriș din *Interval*, pentru care, ca și pentru Ilea, "legea, principiul" sunt totul, în lipsa lor omul fiind condamnat la "un fel de neant gălăgios". Recunoaștem aici, cu o încărcătură mai mare decât în cazul lui Ilea, aceeași problemă din care se naște conflictul de conștiință în *Vestibul*: "Cînd nu te conformezi canonului - afirmă Chindriș categoric - când nu faci *ceea ce trebuie*, ești lichidat, te lichidezi pur și simplu, pentru că *nu există decât ceea ce trebuie*". Și, invers, dacă pentru Ilea infernul este sentimentul pur, pentru eroul *Interva-lului* infernul este "libertatea absolută". Liniile spectrale ale problemei s-au mutat spre etic și se vor muta în continuare spre social-istoric: dar problema va rămâne. În *Păsările* și în romanele următoare, va fi vorba de necesitate și de libertate, de determinism istoric și de liber arbitru. Cel mai bun rezumat al acestor idei în opoziție îl dă romancierul însuși în studiul despre *Tânărul Marx*: "Dacă mi-e îngăduit, aș spune că și cărțile mele nu încearcă altceva decât să demonstreze răutatea abstractului pur, al determinismului pur. Însă noi nu putem uita de existența abstractului, de faptul că în lumea modernă, complexă, el capătă un loc din ce în ce mai mare". Forma românească reflectă la Alexandru Ivasiuc același conflict și aceeași soluție. În acest plan, e vizibilă opoziția dintre un roman al trăirii și unul teoretic sau ideologic: între romanescul psihologic și romanescul ideii. Opoziția mina din interior ionicul încă de la M. Eliade. Ea devine la Alexandru Ivasiuc explozivă. Romanele lui sunt introspective, la început, monologante sau analitice: locuim în interiorul unei conștiințe, a lui Ilea sau a altuia, vedem lumea cu ochii lor. Încă în 1971, Alexandru Ivasiuc mai credea că "op-

507

țiunea nu există în afară de conflict iar conflictul adevărat este cel interior, lupta omului cu sine însuși, pe marele fluviu al confruntărilor istorice". Dar toate aceste romane convertesc trăirile în semnificație și desfășoară istoria unor convingeri și concepții teoretice. În *Vestibul* în fiecare clipă a autoanalizei, psihologicul devine idee: stările, emoțiile, sentimentele au, în romanele lui Alexandru Ivasiuc, o viață la fel de scurtă și trec în idee la fel de repede ca unele din acele particule elementare care se transformă în alte particule elementare, similare, totuși diferite. În plus, nici un narator nu se confesează vreodată pur și simplu: se justifică. De aici decurge caracterul demonstrativ al romanelor, "într-o anumită măsură, în cărțile mele sunt «teze». Vreau să demonstrez ceva", declară Alexandru Ivasiuc lui Adrian

Păunescu într-un interviu. Eseismul, teza, ideologicul formează cealaltă latură, inseparabilă de prima, a acestor romane, latura generală. Și, din conflict, ea va ieși biruitoare. *Păsările*, *Apa* și *Iluminări* par să probeze contrariul: dar ele nu sunt decât o paranteză istorică și un moment dialectic într-o evoluție care smulge din teritoriul generalului porțiuni tot mai întinse de teren. Le urmează *Racul*. Putem închide aici foarte lungă paranteză, introdusă în discuția despre etapele prozei lui Alexandru Ivasiuc și să ne întoarcem la acest ultim roman, a cărui formulă, deși am anunțat-o ca pe o nouă izbucnire a *atodetiei*, n-am înfățișat-o direct. Un critic tânăr a spus că *Racul* este "un preambul pentru o fenomenologie a terorii", un fel de "utopie negativă", ca atâtea, de la aceea a lui Orwell încoace (Dan Culcer, în 1977). Cu aceasta, formula romanului e deja sugerată. Altă tradiție a romanului modern, decât aceea individualistă și relativistă din ionic, explică *Racul*: este tradiția corintică a romanelor lui Kafka, Musil sau Hesse, sau, dacă avem în vedere tema, aceea a unor cărți (nu știu dacă citite de Alexandru Ivasiuc) despre dictatură datorate unor scriitori latino-americieni, de la Mărquez la Carpentier și Roa Bastos. Generalitatea triumfă aici sub forma parabolei, mitului ionic, a parodiei, a utopismului, a tezei. Socialul și psihologicul rămân simple suporturi pentru idee. Strategiile realiste sunt (cel puțin principial, căci reminiscențe există) abandonate. Personajele se descărnează de tot. Epicul devine complet transparent. Și scenariul se identifică deplin cu Universalul Mecanism al puterii și terorii. 508

Dar nu estetica corinticului mă preocupă în finalul acestor considerații (o voi dezvolta în al treilea volum din carte) și nici analiza *Racului*, ci o problemă aparent secundară, dar de neocolit. Voi spune, sub rezerva de a demonstra pe scurt în continuare ideea, că adevăratele romane *politice* sunt, în deceniul 8, când apare și *Racul*, corintice. Ele trebuie deosebite de romanele *cu temă politică*, în special de acelea consacrate "obsedantului deceniu", și care sunt, în fond, romane istorice și sociale. Formula acestora din urmă este de obicei aceea străveche a doricului naiv. Corinticul permite însă romancierilor (lucru de care Alexandru Ivasiuc, Nicolae Breban, D. R. Popescu și alți câțiva și-au dat seama) ceea ce romanul acesta clasic realist nu le permitea: să abordeze nu doar anumite *evenimente*, și care sunt, în nouă cazuri din zece, *datate*, ci problema însăși a politicului, a mecanismelor și tipologiei lui. Romanele istorice, realiste de azi sunt populate de personaje și de tipuri social-istorice (țăranul sau activistul epocii 1948-1964 fiind cele mai frecvente), dar lipsește din ele *homo politicus* •însuși, cu mentalitatea și comportamentul lui general specific. "Cine vrea să facă acum un roman balzacian trebuie să se ocupe nu cu *aventurile* lui Pere Goriot, ci cu *puterile* lui Pere Goriot": aceste cuvinte dintr-unul din ultimele interviuri ale lui Alexandru Ivasiuc pun chestiunea în termeni lapidari și exacti. *Political* nu e socotit doar o temă: este o categorie capabilă să fundeze un tip nou de roman, pe care secolul XIX nu-l cunoștea. Există epoci ce pot fi caracterizate prin valorile care, dominându-le, le structurează: epoca ascensiunii burgheziei europene, în secolul trecut, are ca valoare dominantă economicul. Balzac e un romancier al economicului, cum vor fi la noi Slavici și Rebreanu. În general, romanul doric este unul al economicului. Și dacă e să-l credem pe L. Goldmann (*Introducere în problemele unei sociologii a romanului*), structurile acestui roman înfățișează chiar analogii riguroase cu ale lumii bazate pe substituirea treptată a valorii de întrebuintare prin valoarea de schimb: așadar a producției pentru piață. Obiectivitatea, adică privirea din afară, transcendența naratorului și celelalte ar putea fi socotite ca decurgând dintr-o concepție similară cu aceea care se centrează pe economic. În epoca următoare interesul se mută spre social, o dată cu stabilitatea adusă de creșterea avuției sociale, spre individual: ionicul reflectă o mascare a preocupării economice, pentru ban și avere, de către una pentru viața individului, mai

509

liberă acum să se autoanalizeze decât înainte, când era pe de-a-ntregul absorbită de "a face bani". Raporturilor cu averea le iau locul cele cu sine și cu mediul de viață: un mediu încă limitat, "provincial", care permite retragerea și singurătatea, dezvoltând gustul introspecției și al valorilor individuale. Societatea, simțită ca opresivă, este evitată. Fiecare își cultivă grădina lui, scos din izolare doar de mari cataclisme și în primul rând de războaie. La Gheorghidiu în deceniul 3 și la Ilea în deceniul 6 descoperim un raport aproape identic al insului față de război: războiul reprezintă pentru amândoi experiența colectivității. Sigur, fiecare trăiește în felul lui experiența și cu alte consecințe, dar acest fapt nu modifică raportul însuși. Nu întâmplător, romanul ionic este romanul intelectualului, după cum cel doric fusese mai ales al omului de acțiune: unul exprimă un raport așa-zicând de producție cu lumea (doricul), celălalt un raport de reflecție și analiză (ionicul). "A nous deux, maintenant", fraza lui Rastignac din finalul lui *Pere Goriot*, este a unui virtual cuceritor al Parisului,

care iese din sine hotărât să doboare monstrul. "Dar mai ales trebuie să-ți spun că nu există soluție unică. Nu există", fraza lui Ilea din finalul *Vestibulului*, este a unui sceptic, care se întoarce mereu în sine, prizonier al relativismului și îndoielii. În sfârșit, corinticul se fundează, la rândul lui, pe *politic*. Nu vreau să spun că toate romanele corintice au temă politică: ar fi ca și cum așa spune că toate romanele dorice au avut temă economică sau că toate romanele ionice au avut temă socială. Dar nașterea corinticului coincide cu nașterea mentalității politice a omului, într-un secol în care politica nu mai este doar vocația sau apanajul câtorva, ci o profesie ca oricare alta. Două războaie mondiale și un sistem de comunicație, care face, virtual, din aproape orice punct al globului un centru important, dezvoltă un simț planetar care-l scoate pe omul ionicului din grădina sa și-l confruntă din nou cu istoria. Cu o istorie, de data aceasta, în care, vorba lui Ivasiuc, rolul decisiv îl joacă *puterile* și nu *averile*. Economicul fiind mult mai mult o substanță, o realitate, politicul este o relație și o funcție. Romanul corintic nu se va mai confunda cu o lume *plină*, în sensul de substanțialitate, vie, organică, în creșterea firească, pe etape, ca acela doric (ceea ce explică predilecția doricului pentru biografie și romane ale destinului), ci cu una *goală*, în sensul de a exista exclusiv relațional și funcțional, imprevizibilă, schimbătoare, sau chiar absurdă. Omul doricului este el însuși *plin*, expli-

510
cabil și omogen; al ionicului, mai puțin explicabil și omogen, rămâne o conștiință plină; al corinticului este o formă, un raport sau un mecanism. *Racul* încearcă să înfățișeze tocmai acest mecanism: generalitatea temei și generalitatea formulei se întâlnesc. Ceea ce, în subsidiar, explică de ce adevăratul roman politic din deceniul 8 este unul corintic. La mijloc este următorul paradox: un astfel de roman își poate permite, *în același timp*, să abordeze *frontal, deschis și radical* politicul (ceea ce romanul realist n-o poate face, el operând cu cazuri și evenimente insuficient generalizate și care, în plus, stau uneori sub tot felul de tabuuri), și să *mitizeze politicul*, apelând la alegorie, la parabolă, la utopie. Ne aflăm totdeauna, în astfel de romane, în realitatea imediată și deopotrivă în utopie. Sau, mai bine, ealul ia totdeauna în ele, spontan, chipul general al basmului, așa cum soldatul care-l privește pe Miguel la sfârșitul *Racului* se transformă deodată într-un crustaceu: "Unul dintre soldați îl privi cu adevărat, în trecere, cu indiferență, și Miguel observă că are și acesta ochii mari, rotunzi și bulbucați ai animalelor antediluviene. Nu era un soldat, ci un rac".

Este momentul să ne reamintim de naratorul din *Vestibul* și de gustul de măr care-i umple gura la vederea fetei pe care o iubește: "gustul tuturor merelor îmi năvălea în gură". Știm deja că aparent proustiana relație are aici o *direcție* diferită decât la Proust: nu spre ireductibilul lucrului individual și unic, ci spre generalitatea unei "familii". În acest fapt foarte simplu, am crezut a descoperi o trăsătură, esențială a spiritului prozei lui Alexandru Ivasiuc, la fel cum geneticianul descoperă într-o singură celulă reproducătoare "programul" întregului organism. Am identificat, cu alte cuvinte, în comportarea acestei relații analo-, gice, o constantă a imaginarului românesc - motive existențiale și forme artistice - din cărțile scriitorului.

Dar dacă m-am încrezut într-o iluzorie asemănare? Cu atât mai gravă, dacă e numai atât, cu cât în toate capitolele acestui eseu despre roman am procedat la fel: pornind de la fragmente, am încercat să reconstitui întreguri. Am presupus mereu, deși n-am mărturisit-o până acum niciodată, că există, în opera unui scriitor, în fiecare din romanele sale sau doar în unele dintre ele, fiind vorba aici despre romancier, anumite *locuri* în care un ochi atent reușește să vadă romanul în totalitate sau poate chiar toată opera aceluia scriitor. Am presupus,

511

Y

deci, că există părți capabile să conțină întregul, la fel cum gustul unui măr poate să conțină gustul tuturor merelor. Dar ce fel de părți sunt acestea și ce proprietăți trebuie să aibă ele? În logică, au primit denumirea de *holomen*. Constantin Noica, dându-le aceste nume (de la cuvintele grecești *holon*, întreg și *meros*, parte) în una din *Scrisorile despre logică*, afirmă că nu sunt nici judecăți, nici concepte și cu atât mai puțin propoziții oarbe de sens ori simpli factori de legătură: holo-merii sunt *părți care se ridică la puterea întregului* și cu ajutorul cărora se exprimă câmpurile logice. Nici un demers cu adevărat logic nu ar fi posibil în afara acestor câmpuri caracterizate de fenomenul holo-meriei. Conduc de firul acestei idei, voi spune referitor la domeniul meu: demersul critic constă în a identifica în opere locurile privilegiate, *alephurile* alfabetului artistic, în care se condensează întregul; ca și logicianul, criticul identifică în opere câmpurile estetice, unde se produce fenomenul holomeriei. Să punem

pretutindeni în fraza următoare a lui Constantin Noica în locul cuvântului "logică" cuvântul "critică" și vom obține o definiție a criticii la fel de frumoasă și de adevărată ca și aceea pe oare filosoful o propune pentru logică: "Dar, oricum le-am numi, există părți, individualuri, situații, care au în ele un fel de sarcină electrică, și ele ne fac să vedem dintr-o dată - în mijlocul unei lumi indiferente și inerte - adevărate câmpuri logice, în plină tensiune. Poate, întocmai fluizilor care sunt peste tot, până și într-o strângere de mână sau îmbrățișare, ar trebui spus că și câmpurile logice sunt peste tot. Dar ele *nu se văd* peste tot: sunt regula ce apare ca excepție. Logica ne pare a fi vederea excepției-regulă și logician ar trebui să se numească, din perspectiva aceasta, acela care vede și arată cum iese lumea din indiferența și din contingenta ei". Tot așa și în critică. Ea caută reguli ce apar ca excepție (vai, dar i se întâmplă adesea să ne dea excepțiile drept regulă!), scoate la lumină *ceea ce este*, neapărat, într-un text, chiar dacă *nu totdeauna se vede cu ochiul liber*; lumea textului iese astfel din indiferența și contingenta ei.

Episodul cu gustul mărilor din *Vestibul* ar putea fi unul din aceste câmpuri estetice în care se manifestă fenomenul holomeriei; și așa avea cea mai înaltă justificare pentru procedeul întrebuițat. Întrebuițat atât de des, în această carte, încât ar fi o adevărată nenorocire dacă s-ar dovedi greșit. Mai cu seamă că există în el două riscuri majore. Primul l-am și semnalat: ridicarea excepției la rang de regulă în locul

512

descoperirii regulii ce apare ca excepție. Al doilea se află în imediata apropiere. Sunt și părți care se însumează liniștit în întreg ca niște soldați într-o oaste, cum spune Constantin Noica: un, doi' un doi Cum sa nu le confundăm cu celelalte în care întregul însuși s-a cuibărit și așteaptă nerăbdător lovitura bețigașului unui căutător de co-mon Cum, cu alte cuvinte, să nu confundăm locurile privilegiate cu locurile comune ale textului? Dacă așa ști cum, așa spune

U

H

—i

O U

ARGHEZI URMUZ

1.

Una din acele întâmplări, care, evocate după trecerea timpului, lasă să se vadă un semn al destinului, i-a pus în legătură, la începutul anului 1922 (sau, mai probabil, cu câteva luni înainte) pe Tudor Arghezi și pe Urmuz. Există un element straniu în această întâlnire, cel puțin în partea ei epistolară. S-au păstrat două scrisori, câte una de la fiecare *Pagini bizare*, ediția Sașa Pană, 1970). Proaspăt redactor al *Cugetului românesc*, Arghezi îi scrie lui Urmuz, care se mai numea D. Deme-trescu-Buzău, era ajutor de greșier la Curtea de Casație și nu tipărise încă nimic: "Vreau să-mi rezerv plăcerea de a te fi publicat eu întâi..." Suntem în registrul serios. Arghezi continuă însă în cel ironic: "... și îți prezic în noua și neașteptata d-tale carieră succese care vor contribui să-ți sporească foloasele funcției de magistrat". Din scrisoare, înțelegem că magistratul ezita să devină scriitor. Ca să-i nimicească "ereziile" și să-i spulbere "temerile", redactorul îi înfățișează programul revistei, care "iese cu colaborarea tuturor profesorilor universitari, ceea ce nu înseamnă că și cu concursul tuturor scriitorilor". Argumentul are evident în vedere scrupulele magistratului, nu pe ale scriitorului; deși nouă, astăzi, bizareria prozelor ce urmau a se tipări într-o revistă atât de academică ne reține cu mult mai mult atenția decât frica funcționarului superior de la Casație de a-și da în vileag preocupări socotite îndeobște nepotrivite cu rangul său; mai ales că el și redactorul conveniseră să recurgă la un pseudonim. Și (ciudată ironie a lui Arghezi) cum puteau niște fapte atât de neobișnuite ca Stamate, Pâlnia, Ismail sau Turnavitu să sporească foloasele magistraturii autorului lor? "Rămăsese că scrupulele d-tale nu sunt chiar de ordin *profesio-*

517

nai...", precizează Arghezi. Despre care profesie, din cele două ale lui Urmuz, să fie vorba? Probabil că Arghezi, deși nu primise manuscrisele (declară a le aștepta), își făcuse pe o cale sau alta idee de valoarea lor: altfel nu s-ar explica stăruința pusă în a-l convinge pe un oarecare magistrat să debuteze, și încă la *Cugetul românesc*, unde apăreau atât de puțini autori de literatură ("printre cei foarte puțini cari vor colabora te-am ales în primul rând pe d-ta"). Dar (și, pe măsură ce înaintăm, lucrurile se

complică) cum de i se pare poetului că "prestigiul universităților" l-ar putea convinge pe Urmuz să li se alăture? Ne închipuim greu un argument mai insolit decât acela că vecinătatea cea mai liniștitoare pentru extraterestrele făpturi urmuziene ar fi aceea a studiilor docte ale unor profesori de universitate, ambasadori ori oameni politici. Risipind în felul acesta preocuparea lui Urmuz dinspre partea onorabilității revistei, nu o creștea Arghezi, și încă în proporție alarmantă, pe aceea dinspre partea conținutului însuși al prozelor care i se publicau? Ar fi trebuit ca Urmuz să nu știe ce scrie. Și, iată, el acceptă, biruit de o atât de inverosimilă argumentare. Odată intrat în joc, după ce primele două proze apar, i-o trimite redactorului pe a treia, însoțită de această scrisoare de recomandare: "îmi vei da voie să-ți prezint, aci alăturat, pe d-nii *Algazy Grummer*, doi simpatici negustori de geamantane, din Strada Doamnei. Dacă crezi că - *pentru binele și folosul obștesc* - a sosit momentul ca ei să fie scoși, în sfârșit, din misterul în care erau ținuți până acuma, le voi aduce și lor cazul la cunoștință, trimițându-le câte un număr de revistă." *Pentru binele și folosul obștesc* sună la fel de ironic precum *foloasele funcției de magistrat*. Suntem siliți să admitem, împreună cu Nicolae Balotă, care a analizat pe larg acest joc epistolar în studiul său (*Urmuz*), că avem de-a face cu "o situație de-a dreptul urmuziană", în care Arghezi, "ca un diavol malițios", și-a rezervat "plăcerea de-a amesteca astfel farsele de diverse specii". Rămâne totuși nelămurit un lucru: putea diavolul să imagineze o situație urmuziană înainte chiar ca Urmuz să existe? Diavolul nu e creator.

Mai are rost să ne întrebăm care a fost reacția cititorilor *Cugetului românesc*, care, deschizând numărul al doilea pe 1922, au citit, sub titlul *Pâlnia și Stamate, roman în patru părți*, rândurile ce urmează:

"Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc și sonerie.
518

în față salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strâns înfășurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule și probabilități, suportă un vas ce conține esența eternă a «lucrului în sine», un cățel de usturoi, o statueta ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținând în mână o sintaxă și... 20 de bani bacșiș... Restul nu prezintă nici o importanță."

Doi ani după *fon* și patru înainte de *Fecioarele despletite*, acest fel de a începe un roman (fie el și liliputan) avea aerul unui mic scandal literar. îl atenua doar o atmosferă foarte favorabilă gesturilor avangardiste, inaugurate în timpul războiului prin lansarea în neutra Elveție a dadaismului. Și totuși! Dovadă reacția criticilor (principalele texte au fost retipărite de Sașa Pană la sfârșitul *Paginilor bizare*), aproape unanimi în a considera prozele lui Urmuz drept "un joc voluntar și amuzant", după cum spune, întâiul, Perpessicius, cu ocazia ediției din 1930. "Simple elucubrații premeditate, fără un sens mai înalt", scrie G. Călinescu în *Capricorn*, tot atunci. Nici peste un deceniu autorul *Principiilor de estetică*, luând pe Urmuz ca exemplu pentru spiritul avangardei, nu își va nuanța prea mult judecata, remarcând în plus că, "joc estetic pe care îl profesează școlarii", literatura aceasta denotă totuși la autorul ei "o înaltă conștiință estetică". Părerea din urmă se inspire, cu siguranță, din mărturia lui Arghezi care povestise într-un *Medalion* cum telegrafia Urmuz la tipografie schimbări de virgule și cum corupea pe lucrători să facă modificări în șpalturi. Există la G. Călinescu și observații de amănunt mai serioase. Linia însă a interpretării este aceasta, la majoritatea criticilor. Încât entuziasmul unor confrăți de la revistele *Punct* sau *Unu*, în care s-au tipărit textele lui Urmuz (un entuziasm mai mult al nasului, incapabil să furnizeze probe intelectuale), de a le proclama insolitul, n-a reușit deocamdată să impună în magistratul de la Casație un scriitor cu adevărat serios.

Să încercăm să intrăm în miezul prozelor, analizând un scurt fragment de la începutul celei intitulată *fsmailși Turna vi tu*:

Â propos de *miez*. Cuvântul revine deseori în preajma lui Urmuz, care părea a se îndoi el însuși că prozele sale ar fi având unul: "L-am descoperit noaptea împrejurul casei, sfios, neliniștit, timorat sau în transă de speranțe, dacă se găsește sau nu *un miezm* proza lui, dacă nu cumva e vorba de o eroare; îndemnându-mă când să o..."

519

"Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie, și se găsește astăzi cu foarte mare greutate.

Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai târziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin sinteză."

La o lectură inocentă, ne izbește aici corectitudinea, sub raportul formal, desăvârșită, în care se exprimă un sens, la prima vedere, aberant. Impresia aceasta au avut-o deja primii cititori calificați ai lui Ur-muz, și ei și-au sprijinit concluziile mai cu seamă pe ea. Am amintit de teza lui G. Călinescu

despre aspectul de joc lingvistic, în felul șaradelor școlărești, menit să stârnească hazul. Cu argumente de specialitate, teza a dezvoltat-o Tudor Vianu (*Figuri și forme literare*), care a pornit de la "nonsensurile prin echivoc ale lui Dodgson", observând că umorul provine în asemenea construcții din două izvoare: din persiflarea clișeelelor limbii și din specularea echivocului unor cuvinte. Toate bucățile lui Urmuz oferă exemple neechivoce în această privință și e inutil a le mai enumera încă o dată. Să facem o jumătate de pas mai departe. Urmuz nu folosește pur și simplu clișeul, dar, schimbându-i intenționat contextul uzual, atrage deodată atenția asupra lui. Un lucru asemănător se întâmplă când cineva poartă un costum profesional în afara profesiei sale: un scafandru mergând pe stradă în costumul său subacvatic. Ismail, sechestrat în borcan, ni se spune, de iubirea părintească, este apărat în felul acesta de "corupția moravurilor noastre electorale". Expresia tip pentru o altă categorie de fapte produce aici un anumit șoc verbal. Sau, adaugă autorul, Ismail, care iese periodic din borcanul său spre a participa la diferite serbări populare, speră "să contribuie la rezolvarea chestiunii muncitorești".

Clișeul e cu atât mai absurd cu cât contextul e mai străin. Tudor Vianu numește aceasta public, când să o distrug". Acestor cuvinte din *Medalionul* argezian din 1928, le va răspunde o descoperire senzațională a lui Sașa Pană: "în 1930, ca să întocmesc întâia ediție a operei lui Urmuz, doamna Eliza Ionescu-Buzău mi-a pus la dispoziție manuscrisele regretatului ei fiu... Aceste manuscrise, în marea lor majoritate scrise pe file de caiete de școală, erau îndesate într-un lădoi de circa un metru cub!... Dar după ce am intrat în meztflădoiului, am constatat că mă aflu în fața doar a cunoscutelor șapte schițe, și în plus numai una, inedită, *Fuchsiada*, de cea mai mare întindere. Dar fiecare din aceste schițe erau (sic) corectate și transcrise, și din nou corectate și retranscrise, de opt, de zece și unele de mai multe ori".

520

persiflare a fixismelor din limbă. E ceva mai mult: o recondiționare a lor, o repunere în funcțiune în scopul de a servi la obținerea unei expresivități noi.

Să vedem această nouă funcționalitate a clișeelelor. Expresimările tip din primele fraze ale prozei *Ismail și Turnavitu* aparțin unui stil profesional al limbii și anume aceluia științific. Frazele par să fie extrase dintr-un tratat savant. Ni se propune un fel de descriere a lui Ismail. Fiind însă vorba despre un individ uman de ficțiune, modalitatea descrierii nu poate fi simțită decât ca parodică. Din contradicția stilului științific cu obiectul său literar rezultă acest efect curios, cu care ne întâlnim, și în alte proze urmuziene. întrebuințarea voit inadecvată a registrelor limbii face de pildă ca stilul juridic și stilul administrativ să apară într-o circumstanță familială cum este aceea din *Pâlnia și Sta-mate*: se vorbește de "soția tunsă și legitimă" a personajului principal despre Bufty, fiul lor, "care are avere personală"; aflăm și că, în-răgostit de Pâlnie, protagonistul "se aruncă, din diplomație, cu fața la jâmânt, rămânând astfel în nesimțire timp de opt zile libere, termenul necesar ce, după procedura civilă, credea dânsul că trebuia să treacă itru a putea fi pus în posesiunea obiectului". Dar să revenim la sti-savant, de enciclopedie botanică, din pasajul pe care-l analizăm. În acest stil, naratorul prezintă în fond un personaj de roman, pe care ne-deprins să-l considerăm un om viu, în carne și oase. I-am putea iface, lui Ismail, existența, meseria, obiceiurile (cam perverse), con-ictul cii protejatul și servitorul său Turnavitu, ba chiar sfârșitul tra-;ic-comic. Dar el este privit de către narator dintr-un unghi atât de insolit, încât optica tradițională asupra personajului literar (și implicit supra omului) pare radical modificată.

Iată. Ismail este "compus" din "ochi, favoriți și rochie": două ele-lente corporale și unul vestimentar sunt asociate printr-un paralogism formal. Precizarea că Ismail "se găsește astăzi cu foarte mare greutate" trimite cu gândul la un articol din comerț. Confuzia planurilor e deliberată și sistematică. Unde locuiește Ismail? "Se crede că stă conservat într-un borcan situat în podul locuinței iubitelui său tată, un bătrân simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuț cu un mic gard de nuiele". În prima parte a frazei, referentul este de natură legumicolă (căci legumele se păstrează în borcane și se conservă), dar apoi aflăm că presupusa legumă are un tată bătrân, simpatic și cu nasul turtit

521

(ceea ce ne mută în planul uman), pentru ca logica să fie încă o dată încălcată prin adaosul că acest tată (sau numai nasul lui?) este împrejmuț de un gard, ca o suprafață de teren sau ca o clădire. Una din surorile lui Urmuz relatează că viitorul scriitor se amuza să remarce tot soiul de asemănări curioase, de exemplu la trecătorii de pe stradă: "Ia uită-te la cel de colo, nici nu se poate ține în poziție verticală, *pare că ar avea o îmbrăcăminte de șită*". E destul să eliminăm cele două cuvinte subliniate ca să obținem una din acele combinații atât de frecvente în *Paginile bizare*, constând în definitiv în considerarea tuturor enunțurilor *au pied de la lettre*. Sau, despre un funcționar de la judecătorie (în raportarea aceleiași surori): "Decât să-și piardă timpul mâzgălind în acte, mai bine ar servi de ventilator". De aici la prezentarea lui Turnavitu e un singur pas, și el constă în lipirea, în "sudarea"

celor două planuri, cel propriu și cel figurat, ale exprimării: ⁷"Turnavitu nu a fost multă vreme decât un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare, grecești, de pe strada Covaci și Gabroveni." Trecerea din planul propriu în cel figurat nu este marcată în nici un fel. Procedeu este, până la un punct, similar cu acela remarcat de Roland Barthes în portretele lui Arcimboldo. Prozatorul începe prin a se referi la Turnavitu ca la un individ uman (care e personajul prozei, un ins puțintel abject, un parvenit ros de ambiții și de invidii) și continuă, în chipul cel mai firesc, prin a-l considera un obiect (ventilatorul) care are istoria lui particulară (folosind în diverse cafenele). Cele două biografii merg împreună, fără ca a doua s-o figureze metaforic pe prima, dar sudate perfect în destinul unui *om-ventilator*:

"Nemaiputând suporta mirosul ce era silit să aspire acolo, Turnavitu făcu multă vreme politică și reuși astfel să fie numit ventilator de stat, anume la bucătăria postului de pompieri «Radu Vodă»".

Originalitatea nu constă aici în metafora prin care un *om învârtit e* numit *ventilator*, ci într-o mișcare pe suprafața figurată a limbajului ca și cum ar fi considerată aceea proprie. Suntem în al doilea termen al comparației ca și cum am fi în primul; un macaz invizibil a deviat vehicolul de pe o linie pe cealaltă. În materie de invenții de limbaj, există două feluri de "progres": când invenția rămâne în cadrul regulii jocului și când ea schimbă însăși regula. Să-l numim pe cel dintâi *jeu de langage*, iar pe al doilea *coup de langage*, pentru a sugera caracterul oarecum gratuit și amuzant al unuia, în deosebire de caracterul batjocoritor (*coup de langage*)

522

însemnând, între altele, luare în derâdere, batjocorire) al celuilalt. Multă vreme (și uneori și astăzi încă) invențiile lui Urmuz au fost receptate doar ca jocuri ingenioase și hazlii, ceea ce mă determină să cred că nu li se atribuia altă putere decât aceea de a opera anume schimbări în cadrul stabilit de expresie literară; stupefiau prin insolitul de moment, ca orice calambur, echivoc sau sofism lingvistic, nu erau suspectate de a coborî într-un strat mai profund. Russel sau Carnap ar fi putut cita celebra fabulă *Cronicari* ca exemplu de enunț formal perfect corect care îmbracă un nonsens. Acesta este nivelul la care s-a oprit critica tradițională când a analizat *Paginile bizare*. Personajul Ismail descris în termenii tehnici ai unui tratat botanic a condus pe critici la ideea de inadecvare intenționată între metodă și obiect: dar dacă pentru Urmuz era vorba, tocmai din contra, de a găsi o metodă adecvată unui obiect *care nu-i mai apare la fel ca predecesorilor și contemporanilor lui*? Dacă, așadar, invențiile lui lingvistice țin de acele *coup de langage* care dislocă un cadru dat, parodiindu-l, batjocorin-du-l, ca să construiască apoi un altul nou în loc? Premisa eseului meu este că, cu sau fără conștiință, Urmuz a schimbat însăși regula jocului: adoptând un mod de expunere ce pare, la prima vedere, incompatibil cu obiectul expus, el a făcut-o pentru că omul însuși a încetat să i se mai înfățișeze, precum prozatorilor realiști, din epoca doricului sau ionicului, drept "natural" și congruent sub raportul comportării externe sau interne, produs organic al unei biologiei complexe, pe scurt, ca o ființă înzestrată cu un set de însușiri în parte proprii, în parte caracteristice pentru întreaga specie. Să ne oprim încă o clipă ochii pe Ismail, așa cum am văzut că îl descrie naratorul. El ne apare ca un hibrid inconcevable. Logica vieții e nesocotită atât în portretul fizic de la început, cât și în biografia schițată pe urmă. Este, în același timp: *un om*, cu o poziție socială oarecare (e proprietarul crescătoriei de viezuri, are slugi etc.) și cu o conștiință morală bine precizată (perversitate, cruzime etc); *o plantă* ce creștea odinioară în grădini iar acum, grație progresului tehnic, se fabrică pe cale sintetică; *un produs* greu de găsit în comerț; *o legumă* conservabilă în borcane; în sfârșit, *un obiect* ce poate fi oferit drept premiu la tombole ("marea plăcere a lui este... să se agate de grinzi pe la diferite binale, în ziua când se serbează tencuitul, cu scopul unic de a fi oferit de proprietar ca recompensă și împărțit la lucrători"). La

523

urmă este și o sugestie de prostituție. Incongruența structurală atrage una de aspect fizic (și de vestimentație): Ismail are favoriți, dar și rochie (la serbarea tencuitului poartă una "de macat de pat cu fiori mari cărămizii"). Incongruent e personajul și sub raportul comportării: în fiecare dimineată la cinci și jumătate poate fi văzut "rătăcind în zigzag pe strada Arionoaiiei" (ah, ce precizări balzacienel!), însoțit de un viezure, "de care se află strâns legat cu odgon de vapor și pe care în timpul nopții îl mănâncă crud și viu, după ce mai întâi i-a rupt urechile și a stors pe el puțină lămâie..." La toate nivelele, Ismail e o faptură cu desăvârșire contradictorie. Dar eterogenitatea nu e singurul lucru

frapant: să adăugăm artificialitatea. Produs pe cale sintetică, Ismail este o "combinație" de laborator, la antipodul ființelor naturale, un mic monstru de felul acelora pe care le vedem în bestiarele fantastice ale

lui Baltrusaitis.

Într-o notă răzleață, găsită printre manuscrise de Sașa Pană, Urmuz afirmă: "Personalitatea nu e rezultatul vreunor virtuți ascunse sufletești. S-ar părea că e mai mult gradul de concentrare diferit și de densitate pe care fluxul vital universal, împrăștiat la întâmplare, l-a căpătat oprindu-se în fiecare din indivizi..." Chiar dacă aici e vorba de personalitate în sensul moral și nu în acela de ființă umană generică, putem desprinde ideea de aleatoriu care pare să guverneze umanul. Omul urmuzian este în adevăr (și nu doar ca ființă morală, dar în structura lui ontologică), xodul hazardului combinării și concentrării particulelor cosmice universale.) În Algazy (spre a lua și alte exemple), își dau întâlnire elemente absolut fortuite: "Algazy este un bătrân simpatic, știrb, zâmbitor și cu barba rasă și mătăsoasă, frumos așezată pe un grătar înșurubat sub bărbie și împrejmuț cu sârmă ghimpată..." Grummer, asociatul lui, are "un cioc de lemn aromatic" și "o bășică cenușie de cauciuc" prinsă "la spate, puțin deasupra feselor". Asemenea făpturi pot fi cu greu suspectate că se conduc, în alcătuirea lor fizică (și nu numai fizică), de altă logică decât aceea a universalei întâmplări. Nicolae Balotă a identificat cu toate acestea două constante și le-a ilustrat în studiul lui cu multă minuție: majoritatea sunt ființe meca-nomorfe sau zoomorfe. Turnavitu, fiind ventilator, poate lua la nevoie și forma unui bidon, Algazy și Grummer au prelungiri de lemn ori de metal, ca un fel de proteze neverosimile. Nasul tatălui lui Ismail e "tras la presă" (fabricat pe această cale și, *totodată*, turtit) și înconjurat

524

cu un gard. Ismail iubește o Pâlnie ruginită scoasă de destin în cale-i. O obsesie zoologică străbate în egală măsură prozele. Emil Gayk este un om-pasăre, care sare asupra nepoatei lui și o ciugulește. Personajul *Plecării în străinătate* are relații intime cu "cele două rațe bătrâne ale sale" iar soția îl bănuiește și de altele, de exemplu cu o focă. Ismail nu doar își mănâncă viezurii, dar îi și necinstește. Grummer are cioc, e drept că de lemn, totuși figura lui capătă astfel un păsăresc profil. Și așa mai departe.

Ion Pop a remarcat mai demult că omul mecanomorf urmuzian "poate fi pus în relație în mod semnificativ cu o întreagă orientare pre-suprarealistă din deceniul al doilea al secolului nostru, aceea a «mitului mașinist»" (*Avangardismul românesc*). Aș merge mai departe și aș lega hibridii urmuzieni (zoomorfi și mecanomorfi) de întreaga plastică a epocii dadaiste sau suprarealiste. Ismail, Gayk și ceilalți seamănă izbitor cu atâtea din personajele tablourilor lui Picabia, Duchamp, Max Ernst, Brauner, Miro, Dali, Picasso și alții. Legende de Ernst la operele lui vădesc aceeași înclinație spre analogia fortuită care ne incită la Urmuz: "Quelques animaux dont un illette". Sau: Miroir *auch*: tete, oeuf et poisson".

În toată avangarda, elementul hotărâtor (care vine de la Rimbaud și se transmite ca o boală incurabilă sensibilității moderne) mi se pare tendința de a înlocui - ca subiect al operelor de artă - *realitatea dată* cu *pura ei posibilitate*. E un element nu îndeajuns luat în seamă de specialiștii fenomenului. Realitatea era, în ochii realiștilor, și mai înainte ai clasicilor, o lume de forme euclidiene, finite și determinate, închise definitiv între propriile granițe; fiecare lucru era ceea ce era: un ou era un ou, un arbore era un arbore și așa mai departe; principiul de bază l-aș putea numi al coincidenței (sau al identității) imaginii artistice cu- lucrul real. Romanticii (dintre precursorii ce pot fi invocați) nu se abăteau nici ei decât aparent de la acest principiu: doar că, în cazul lor, era vorba de o coincidență a formei imaginei cu forma vizibilă, ci cu forma visată (dorită). În pragul secolului XX, și apoi în toată prima lui parte, această identitate nu se mai regăsește: noțiunea de real pare să devină nesigură, schimbătoare: simplă posibilitate de a fi, nu realitate fermă. Subiectul pictorului începe să aleagă spațiul, altul decât acela euclidian tridimensional, și anume unul cu mai multe dimensiuni ca în geometriile neeuclidiene. Și fiindcă am pome-

525

nit de Euclid: câtă ironie pune Ernst în *Euclidul* lui, care, de câte ori l-am văzut, m-a făcut să mă gândesc la Grummer și la ciocul lui din lemn! Câmpul realului seamănă pentru acești artiști cu un câmp de nepuizabile posibilități. Toate resursele combinării și deformării, toate materialele sunt exploatate până la capăt. Artistul pierde gustul reproducerii a ceea ce vede și îl dobândește pe acela al unei nețărnuturi inventivități. Eliberată de obligația asemănării (izvorând din principiul coincidenței), fantezia devine mai îndrăzneță, așa cum devine ochiul pictorului tânăr când, în locul tratării unor

subiecte de școală, poate să-și aleagă singur ce să picteze. Imaginația artei începe să disprețuiască imaginația naturii. Orgoliul artistului nu mai este de a crea în spiritul naturii, ci de a crea forme capabile să îmbogățească natura: să i se adauge și s-o concureze. Suprarealismul e plin de imagini inventate *împotriva* naturii. Unele aparțin domeniului visului și mi s-au părut totdeauna cele mai puțin originale: poate fiindcă au fost cunoscute și de imaginarul medieval, renescentist și romantic. În registrul oniric abundă reprezentările zoomorfe, printr-un procedeu care ar putea fi numit al *metamorfozei incomplete* fiind transgresate, omul nu e complet transformat în pasăre sau pasărea în animal, căci ar fi să cădem în basmul naiv. Ochiul nostru e șocat de punerea la un loc a unor specii diferite, într-un hibrid nefiresc, ca și cum ar fi încercat să treacă una în alta, procesul rămânând însă la jumătate. Și la Urmuz apar astfel de rezultate ale unei metamorfoze incomplete. S-a vorbit, în legătură cu ele, de o *descompunere* a umanului. Desigur, nu în plan etic, ci fizic. Însă altul mi se pare, din punct de vedere al omului, sensul major al viziunii la avangardiști, și anume *descentrarea* umanului în ierarhia universală. Un om-pasăre nu e atât un om descompus, degradat, cât unul deposedat de privilegiul de a se afla în centrul lumii: prin chiar faptul ca regresează pe scară zoologică, el e descentrat. Viziunii antropocentrice i se substituie astfel una cosmocentrică, mai generală, și care implică o hibridizare pe scară universală a ființelor, de la care omul nu mai este exclus. Un al doilea procedeu folosit de avangardiști l-aș numi *proteza mecanică* și el instaurează celălalt mare domeniu al imaginarului lor, alături de acela oniric, domeniul automaticului, al omului-mașină. Aici tradiția e aproape nulă. Obsesia și mitul mașinii sunt de dată relativ recentă. Proteza nu mai este, ca metamorfoza, o transgresare a regnurilor, ci a întregii sfere a animatu-

526

lui, a viului. Deosebirea e de marcă: modelul însuși biologic, care guverna deopotrivă realul viu și imaginarul artistic, e înlocuit de unul mecanic. Sacrificată e, în primul rând, ideea de evoluție organică (creștere, descreștere). Automatul e inorganic. E lipsit nu numai de viață, dar și de biografie sau psihologie. E un extraterestru, precum *Ubu imperator* al lui Ernst, un titirez uriaș din metal roșu, ca acela folosit la cazane, dar posedând mâini și în genere cu o expresie bizar umană, de stupiditate sfidator-ironică. Referindu-ne la Urmuz: majoritatea făpturilor sale fictive sunt din această categorie. Iubita lui Sta-mate e o Sirenă-Pâlnie, Grummer, Algazy și ceilalți au toți proteze mecanice stranii, grătare, bășici de cauciuc etc. E greu să nu ne reamintim, când le citim, de atâtea tablouri suprarealiste, cu mențiunea că niciodată la Urmuztusei Ornește dinspre automat spre uman, ci totdeauna invers. La mulți pictori suprarealiști, proteza e umană sau naturală: într-un tablou al lui Magritte, o cămașa de noapte așezată cuminte pe un umerăș e prevăzută cu doi sâni foarte femeiești iar perechea de pantofi cu toc de pe masa din fața ei are, concreșcute, degete cu unghii lăcuite. Baza umană a hibridului pare, din contra, asigurată deplin la Urmuz, ceea ce nu face mai puțin insolite creațiile sale. Ar fi de notat și că noțiunea însăși de creație iese schimbată din această experimentare a posibilităților realului lăsate în voia imaginației. Creatorul clasic are religia naturalului, în actul creației, nu doar pe aceea a naturii, când își alege subiectele: vrea să fie firesc, asemeni demiurgului invizibil și productiv care a dat naștere lumii reale; se ascunde, se retrage din creație; ia cu sine instrumentele de care s-a folosit și are grijă să șteargă toate urmele lor de pe trupul operei. Din contra, o dată cu avangarda, triumfă un mod opus de a concepe creația: din moment ce nu mai urmărește similaritatea cu realul, ci concurența lui, artistul modern își pune cu orgoliu pecetea pe produsele care-i aparțin. Marca de fabricație este la loc de cinste. Orgoliul originalității începe însă chiar de la materialul utilizat. Am citat, în primul volum al eseului meu, definind corintul, apologia făcută de Bruno Schulz materialelor ieftine, câlților, zegrasului, cârpelor, rumegușului, vopselelor ordinare. Acum, rostul acestei apologii apare mai limpede. Artistul modern îngroașă impresia de confecționat și de *artefact* în detrimentul celei de natural și de spontan. El "schimonosește" lucrurile, ca un demiurg jucăuș. La Bacovia (cu care Urmuz are destule asemănări), creatorul ca

527

demiurg schimonosit este o prezență indiscutabilă. Grosolănia materialului joacă aici un rol important. Ca, de altfel, și scena pe care sunt puse să joace personajele în acest mod confecționate: și care nu mai poate fi viața, ci un loc inventat de artist până în cele mai mici amănunte. Observăm cum se propagă concepția inițială a avangardistului în toate sectoarele și la toate nivelele operei. Exhibându-și mijloacele, el își exhibă și caracterul nenatural, artificial, al spațiului. Suntem, în toată arta avangardei, într-un fel de teatru de marionete. Lui Perpe-ssicius i s-a părut nimerit, deja acum cincizeci de ani, să descrie astfel spațiul prozei lui Urmuz: "Marionete încovoiate sub greutatea unor destine peste puterile

lor, Ismail, Turnavitu, Grummer, Algazy, Gayk și Cotadi, protagoniștii micului teatru de păpuși al lui Urmuz, amuză și întristează în același timp: sub travestiul lor amuzant se schițează o existență înrudită cu a noastră". Este probabil intuiția cea mai profundă din întreaga critică tradițională. Perpessicius a simțit că statutul personajului s-a schimbat radical; nemaifiind o ființă vie, ci un hibrid, el e confecționat după rețetă proprie de autor și condus apoi cu ajutorul sforilor ca o marionetă. Universul însuși al acestor bizare personaje e altul decât al eroilor lui Rebreanu sau Camil Petrescu. Scena, actorii, regizorul, totul se schimbă peste noapte.

În roman, schimbarea este aproape la fel de mare ca și în plastică, muzică sau poezie, doar că aici a lipsit acțiunea radicală a unei avan-garde și rezultatul a fost o întârziere a conștiinței acestei schimbări. Urmuz se numără printre puținii avangardiști propriu-zisi ai prozei, înnoirea lui vizează, desigur, perspectiva dorică și aceea ionică (ce stau, ambele, sub semnul realismului): îl putem considera cel dintâi promotor la noi al corintului romanesc. Rolului său i s-a recunoscut radicalismul de la început, dar nu și adevărata natură. Două au fost prejudecățile, care și azi mai păzesc asemeni unor câini la ușa prozei lui: caracterul exclusiv parodic și efectul exclusiv amuzant. Parodierea mijloacelor prozei realiste (vizibilă în formula de introducere la *Pâlnia și Stamate*, în subiectul burghez de melodramă al aceleiași, în unele prezentări ale personajelor etc.) nu e un scop în sine, ci o cale de acces spre mijloacele originale ale corintului. Și, în fond, astăzi suntem mai aproape de convingerea că există un univers urmuzian deopotrivă de substanțial și de constituit ca acela, să zicem, al Hortensiei Papadat-Bengescu. Nici numai parodică, nici numai amuzantă, proza lui

528

Urmuz trebuie privită în ea însăși (lui Nicolae Balotă, care a făcut prima tentativă temeinică în acest sens, i s-a reproșat copilărește că studiul lui întrece în număr de pagini *Paginile bizare!*), spre a se constata că răspunde atât unui moment determinat din mișcarea romanului modern, cât și unei anumite înțelegeri a omului și a societății, alta decât aceea împărtășită de romanul doric și de acela ionic. Să raportăm pe Urmuz la Hortensia Papadat-Bengescu, așa cum, în volumul anterior al eseului meu, am raportat-o pe autoarea *Hallipilor* la Camil Petrescu. Ambii zugrăvesc burghezia națională, deși pleacă de la viziuni social-estetice diferite. Viziunea Hortensiei Papadat-Bengescu reflectă încă o încredere fundamentală în valorile clasei, pe care accentele critice puternice ca și atenția acordată degradării n-o pot ascunde. E o clasă bolnavă, care și-a pierdut în parte spiritul întreprinzător (generația pionierilor lipsind, pe scena romanelor îi vedem pe reprezentanții generațiilor următoare, care, de fapt, nu mai produc, ci rafinează produsul), privită totuși în *pozitivitatea* ei. Există chiar, în *Rădăcini*, o încercare de reînviore a energiilor stinse, prin contactul cu sursele primare. Am sugerat la timpul potrivit procesul (mult mai veridic înfățișat decât această reînviore artificială) prin care clasa își pierde treptat vitalitatea - atât capacitatea de acțiune, cât și interio-ritatea psihologică - și, o dată cu ea, puterea de a se analiza pe ea însăși. Ciclul *Hallipa* urmărește să arate tocmai felul în care energia socială și individuală a burgheziei românești se epuizează. Ultimii ei descendenți duc, în romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, o existență aproape exclusiv mondenă, limitată la respectarea conveniențelor exterioare, goliți aproape complet pe dinăuntru. Instinctul artistic o îrn-pingea pe romancieră spre utilizarea, succesivă, a procedeelor în stare să sugereze acest proces: de la multiplicitatea de voci, reflectând varietatea conținutului sufletesc, până la analiza omniscientă (revenită din doric, ca un strigoi), care acoperea tot mai mult larma interiorității, luând-o sub controlul ei, atunci când psihologia diferențiată a indivizilor se pierdea aproape fără urmă în conduita unitară a grupului social. Urmuz, burghezia apare deodată în *negativitatea* ei: irațională, incongruentă și grotescă. Individualitatea s-a atrofiat cu totul. A rămas mecanismul implacabil al supraindividualității. Ființele și-au pierdut nu doar interioritatea, dar chiar și omenescul. Iar marja lor de libertate (umană) a lăsat locul celei mai depline manipulări. Marionete, auto-

529

mate, aceste făpturi sunt tocmai în măsura în care mâna care trage sforile este surdă la glasul lor. Sunt ființe protetice, reificate. E ușor de înțeles în ce fel viziunea socială mizantropică și-a creat aici maniera de prezentare de care avea nevoie. Putem conchide că lumea din prozele lui Urmuz n-o parodiază (pur și simplu) pe aceea din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu sau Camil Petrescu: este o *altă față* a ei, într-un moment psihologic ulterior, și care porcede dintr-o perspectivă diferită. Ismail, Stamate, Fuchs sunt nu numai contemporani cu Lică Trubadurul, Drăgănescu, Marcian, Tănase Lumânăraru, Nae Gheorghidiu: sunt, s-ar putea spune, unii și aceiași oameni, dar văzuți cu un ochi

atât de diferit, încât par alții.

Putem descrie această *altă față* a lumii? Cu siguranță. Ea păstrează toate aparențele societății capitaliste (averi, bani, profit, tranzacții, violență, alienare etc), deși este pe de-a-ntregul reificată. Posesia absoarbe ființa, pe care mai întâi o prelungește: este proteza ei mecanică. E destul să distrugi ceea ce personajele posedă pentru a le nimici în însăși ființa lor. Turnavitu dă foc, din răzbunare de slugă umilită, rochiei lui Ismail, care, "redus astfel la mizerabila situație de a rămâne compus numai din ochi și favoriți", se târâște până la marginea pepinierii lui cu viezuri unde cade "în starea de decrepitudine" în care îl găsim "până în ziua de azi..." Rochia, ochii și favoriții se află așadar pe același plan de importanță vitală: exteriorul cu interiorul, aparența cu esența, trupul cu sufletul, *a avea* cu *a fi*. Algazy și Grummer sunt negustori. Ascuns sub tețghea, ultimul atrage clienții "în tot soiul de discuții" până când, venindu-i bine, îi "plesnește de două ori cu ciocul peste burtă". Cotadi are și el magazin și procedează la fel, sfârșind prin a aplica lovituri puternice în dușumea "cu muchea unui capac de pian pe care îl are înșurubat la spate, deasupra feselor". Dragomir, la rândul lui, când constată că iubitul său asociat nu reușește să stupeficeze clienții, sare în ajutorul lui lungindu-și gâtul pe care se suie o iederă și alte plante agățătoare. Meserii serioase, transformate în capcană, exhibiție și spectacol: forma reificată a publicității comerciale. Negustorii își agrează clienții. Ii captează deci *la propriu*. Relația capitalistă fiind una de agresiune în vederea profitului, Urmuz o înfățișează ca o agresiune directă și fizică. Și concurența e interpretată la fel. Algazy și asociatul său Grummer se bat până seucid, după ce unul din ei încearcă să-l înșele pe celălalt, spre a-și mări profitul. în *Ismail*

530

și *Turnavitu*, apare, după relația negustorului cu clientela și după aceea de concurență dintre negustori, o a treia categorie de relație: între patron și salariat. Și tot la propriu: ca să placă patronului, Turnavitu îl "măgulește pe rochie cu un pământuf muiat în ulei de rapiță, urându-i prosperitate și fericire..." Dar când, în urma unui guturai (să notăm derizoriul bolii), Turnavitu îmbolnăvește viezurii patronului său, este "imediat concediat din serviciu". Și cum serviciul îi adusese mari câștiguri (căci Turnavitu e un Dinu Păturică al epocii și profită de încrederea lui Ismail-Tuzluc), nu se împacă lesne cu ideea concedierii, sinucigându-se, dar nenorocindu-și mai întâi patronul. Emil Gayk are în materie de politică externă idei foarte în spiritul arghezian din *Ta-blete din Țara de Kutu*. Raporturile lui cu nepoata sunt erotico-mili-tăroase și, cum totul este luat la propriu în proza lui Urmuz, ele devin o ciuguleală care duce la încălcarea normelor internaționale și la un război în toată regula, neîncheiat decât când Gayk, avansat mareșal în retragere, e prea bătrân spre a se mai lupta și e silit să semneze o pace rușinoasă sub garanția marilor puteri. Bătrânul din *Plecarea în străinătate* (un fel de Ubu imperator) renunță la toate "titlurile și onorurile" dezbrăcându-se în pielea goală. Negustorie, concurență crudă, războaie, păci rușinoase, pierderea puterii, iată spectrul economico-politic al lumii lui Urmuz. Noi nu sunt meseriile, preocupările, morala, ci felul de a le privi, despuiate de orice idealitate și ca o pură negativitate. Orice transcendență morală fiind abolită, această *altă față* a societății burgheze arătată de Urmuz seamănă cu o împărăție de obiecte agresive, de reacții mecanice, însă violente, în care deci totul, de la eros la crimă și de la negustorie la politică, este reificat. într-un articol din 1965 la ediția franceză a *Paginilor bizare*, Eugen Ionescu, unul din marii moștenitori ai lui Urmuz, înțelegea foarte bine seriozitatea profundă a acestor imagini bufone ale omului și lumii moderne. El spunea că Urmuz trebuie considerat "unul dintre profeții dislocării formelor sociale, ale gândirii și ale limbajului din lumea asta, care astăzi, sub ochii noștri, se dezleagă, absurdă ca și eroii scriitorului nostru".

Sentimentul cel mai puternic pe care-l încercăm când ne aflăm în compania eroilor lui Urmuz este unul de absurditate. De vină este, desigur, încălcarea legilor vieții și ale logicii. "Când spunând cuiva: te iubesc! ni se răspunde: șapte, am înțeles că universul a început să se desfacă", scrie G. Călinescu într-o tabletă consacrată *Abstracționismu-*

531

P

lui muzical. Și criticul învinuiește pe "abstracționiști" de a cultiva excesiv absurdul. Reproșul i s-a făcut și lui Urmuz, care este, nici vorbă, un abstracționist. întrebarea este însă dacă el putea zugrăvi o lume pe cale să se desfacă, să-și iasă din țâțâni, s-o ia razna, recurgând la mijloacele tradiționale ale prozei. Din exemplele culese mai sus s-a putut constata că procedeul luării *la propriu*, care provoacă cel mai fr-equent sentimentul de absurditate, este strâns legat de viziunea unui univers *reificat*. Aici

este un punct nodal al discuției. Confuzia permanentă și voită care se face la Urmuz între sensul figurat și cel propriu al cuvântului, absența în definitiv a planului figurativ al limbajului nu sunt altceva decât expresia estetică, formală, a reificării: absența transcendenței morale și domnia obiectelor se traduc cel mai bine în acest mod. Voi căuta să dovedesc mai departe că, obsedat de himerele lui grotești, Urmuz descoperă un mijloc uimitor de a le da Viață, care constă, la un prim nivel (pe care parțial l-am și ilustrat) în folosirea *au pied de la lettre* a cuvintelor, și la un al doilea nivel, în considerarea în același fel a romanului în întregul său. *Literalul acaparează literarul*. O profundă schimbare de înțelegere a literaturii e pe cale să se înfăptuiască. E de ajuns a spune, fără a intra în amănunte de ordin teoretic, că Urmuz trebuie numărat printre autorii moderni de *texte*, ca Poe sau Mallarme. Procesul textualizării lichidează, într-o parte a literaturii moderne, pe acela al simbolizării. Un examen al problemei și o teorie a textului se găsesc în studiile din *Negru pe alb* ale lui Livius Ciocârlie. Aici e vorba doar de consecințele care privesc romanul corintic.

Iată, prozatorul ne prezintă, trăgând-o de sfori sub ochii noștri, una din marionetele sale: "Gayk este singurul civil care poartă pe umărul drept un susținător de armă. El are gâtlejul totdeauna supt și moralul foarte ridicat". Este, am putea spune, un civil cu vocația armelor, un om gata parcă în orice moment să comită o agresiune. Moralul lui belicos este foarte înalt, deși supus unei umori facile: "Nu poate fi ostil multă vreme cuiva, dar din privirea-i piezișe, din direcțiunea ce ia uneori nasul său ascuțit, precum și din împrejurarea că este aproape în permanență ciupit de vărsat și cu unghiile netăiate, îți face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli". Individul este, nici vorbă, periculos. El întruchipează starea de beligerantă. Orice romancier realist ar fi de acord să-l prezinte *aproape* în același fel.

532

Noutatea lui Urmuz constă, mai întâi, în a nu-și desfășura personajul, în a încerca dimpotrivă să-l concentreze: să-l fixeze în câteva trăsături: nas ascuțit, unghii lungi, ciupiturile de vărsat ca niște cicatrice etc. Se lipsește bucuros de acțiune, ca și de cadrul ei: de fundal, de personaje episodice; iar în portret, de orice amănunt superfluu. Nu vrea să așeze în picioare un om "în carne și oase", ci o idee. Păstrează exclusiv acele trăsături ale personajului care folosesc ideii, chiar dacă ele aparțin de domenii diferite ale realului. Și le combină în așa fel încât să obțină nu o expresivitate de suprafață și de similaritate (care să ne facă să spunem: ah, dar l-am zărit chiar ieri pe stradă pe domnul Gayk), ci o expresivitate abstractă, în care să identifice întreaga categorie generală. Gayk este *noțiunea* de beligerantă. Spuneam că Urmuz este un abstracționist. În adevăr, și natura, și ordinea elementelor care participă la portret diferă de acelea din proza realistă. Printr-un *raccourci* curajos, care elimină accesoriul, Urmuz compune un portret care ne duce cu gândul mai curând la Picasso decât la Velâsquez: "Ascuțit bine la ambele capete și încovoiat ca un arc, Gayk stă totdeauna puțin aplecat înainte, astfel că poate ușor domina împrejurimile". Totul este riguros în acest portret. Dacă dorim să vorbim de absurditate, ea nu aparține felului în care Urmuz îl vede pe Gayk, ci lui Gayk însuși. Flaubert se referea, în oroarea lui bine cunoscută, la "burghezul ca abis". Gayk, Algazy et. comp. sunt tot așa de abisali ca Bouvard și Pecuchet. Metoda abstracționistă a lui Urmuz face evident absurdul din viață, nu-l inventează: dar îl face evident cu o eficacitate de care metoda realistă nu s-ar dovedi în stare.

Concentrat, redus la esență (așa cum, prin deshidratare, zarzavaturile se transformă într-un praf iar oala de supă intră într-un plic) nu este doar personajul urmuzian: ci însuși romanul. Acesta este al doilea I nivel la care funcționează regula literalității. Un prim exemplu, foarte simplu, ni-l oferă "romanul în patru părți" *Pâlnia și Stamate*. Cele patru părți sunt următoarele: descrierea locului acțiunii; prezentarea personajelor; acțiunea propriu-zisă; deznodământul. Naratorul respectă cu sfințenie, cum vedem, forma clasică de roman pe care o goleşte însă de vechiul conținut, în sensul că rigidei caroserii, cu părțile ei componente de totdeauna, nu-i mai corespund o acțiune coerentă și nici personaje logic motivate, ca în romanul realist. Ceea ce se păstrează este doar aparența unei vieți de familie normale; ocupațiile,

533

relațiile și comportamentul personajelor sunt aberante. Stamate, un om "demn, unsuros și de formă aproape eliptică", membru în consiliul comunal, mestecă toată ziua celuloid brut, pe care-l scuipă apoi în capul lui Bufty, "unicul său copil, gras, blazat și în etate de patru anii". Bufty se preface, "din pietate filială", a nu observa gestul tatălui, și întreaga zi "tărăște o mică targa pe uscat". În această vreme, soția și respectiv mama "ia parte la bucuria comună, compunând madrigale, semnate prin punere de deget".

Și așa mai departe. Din ocupațiile lui Stamate, ne atrage atenția un *hobby*: consilierul fotografiază, în timpul liber, sfinții de pe pereții bisericilor și vinde pozele "credului sale soții și mai ales copilului Bufty". Aici se aruncă o săgeată perfidă într-un anumit gust artistic, bazat pe fotografie, și în succesul obținut prin comercializare. Urmuz nu pierde ocazia de a caricaturiza realismul, identificându-l cu literatura de consum a epocii. Însă Stamate are și o existență clandestină, în care e filosof și astrolog. Și tocmai aici îl lovește destinul: sub înfățișarea unei seducătoare sirene care, împreună cu o puzderie de driade și alte făpturi ale apei, îl ispitesc pe austerul bărbat depunându-i la picioare o Pâlnie, de care acesta se îndrăgostește fulgerător. Intriga micului roman este prin urmare la fel de bizară ca și personajele. Pasajul îndrăgostirii este de un comic foarte suav. Marele amor e apoi tulburat de copilul Bufty pe care Stamate îl surprinde într-o zi intrat în grațiile (citește: în tubul) Pâlniei. Iubita dovedindu-se o târfă, ce-i mai rămâne de făcut castului filosof? Își ucide cu sânge rece soția, copilul și iubita, după care își pune capăt zilelor. Acesta fiind deznodământul, să observăm intenția de parodie a romanului pasional burghez (o viață de familie meschină, o mare pasiune înșelată, crima și sinuciderea protagonistului). Gesturile tipice și momentele rituale ale melodramei sunt conservate, dar conținutul e altul. În detaliu, totul e absurd, în ansamblu, coerența e perfectă. Remarcăm la nivelul compoziției romanului ceea ce remarcăm înainte la nivelul lingvistic: romanul e ca o frază sintactic corectă și familiară, dar al cărui sens e absurd. *Pâlnia și Stamate* este, în raport de romanul *Driadele* lui Paul Delvaux sunt niște hieratice femei-fecioare, călcând apa unui lac sau rătăcind prin grădinile unui minunat castel. 534

parodiat, ca un automobil arhaic scos la o cursă contemporană, a cărui caroserie amuzant de demodată ascunde un motor modern.

Un al doilea exemplu ni-l oferă *Fuchsiada*, probabil capodopera lui Urmuz. Parodia e secundară în acest "poem eroico-erotic și muzical, în proză". În pofida subtitlului. Nu ne mai preocupă raportarea la mecanismele prozei realiste, ci desăvârșita (și chiar ironica) funcționare a mecanismului textual. În locul logicii *viului* (o logică a evenimentului sau a psihologiei), *Fuchsiada* este construită integral pe o logică a *limbajului*, înaintarea epică se realizează prin apăsarea pe clapele limbajului, oarecum în felul în care Fuchs, pedalând la pian, se deplasează în spațiu. Bizarul "mijloc de locomoțiune" românesc nu mai este condiționat de modelul biologic - care stătea la baza realismului, cu regulile lui imitative, cu "viața", "viul", înscrise în legea creșterii și descreșterii - ci de un model cibernetic, de mașină gânditoare. "Acțiunea" sau "comportamentul" eroului (exterior, interior) neglijează complet logica realului, urmând însă absolut strict o logică de limbaj, a cuvântului considerat *au pied de la lettre*. Sensurile și înlănțuirea lor sunt literale. Literatura veche realistă e absorbită, topită, lichidată, de această nouă literalitate: motorul romanului sunt cuvintele, raporturile și eehivocurile lor, jocul lor imprezibil și fascinant. Întâia pagină din *Fuchsiada*, care a părut doar ingenioasă contemporanilor lui Urmuz, poate fi citită astăzi sau într-un viitor nu prea îndepărtat ca un model de perfecțiune clasică pentru ilustrarea textualității pure:

"Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa... La început, când a luat ființă, nu a fost nici văzut, ci a fost numai auzit, căci Fuchs când a luat naștere a preferat să iasă prin una din urechile bunicii sale, mama sa neavând deloc ureche muzicală...

După aceea Fuchs se duse direct la Conservator... Aici luă forma de acord perfect și după ce, din modestie de artist, stătu mai întâi trei ani ascuns în fundul unui pian, fără să îl știe nimeni, ieși la suprafață și în câteva minute termină de studiat armonia și contrapunctul și absolvi cursul de piano... Apoi se dete jos, dar, în contra tuturor așteptărilor sale, constată cu regret că două din sunetele ce îl compuneau, alte-rându-se prin trecere de timp, degeneraseră: unul, în o pereche de mustăți cu ochelari după ureche, iar altul, în o umbrelă - cari împreună cu un sol diez ce îi mai rămăsese, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică și definitivă...

535

Mai târziu, la pubertate, - zice-se - îi mai crescui lui Fuchs și un fel de organe genitale cari erau numai o tânără și exuberantă frunză de viță, căci era din firea lui afară din cale de rușinos și nu ar fi permis, în ruptul capului, decât cel mult o frunză sau o floare...

Această frunza îi mai servește și ca hrană cotidiană - se crede. Artistul o absoarbe în fiecare seară înainte de culcare, apoi intră liniștit în fundul umbrelei sale și, după ce se înclueie bine cu două chei muzicale, adoarme dus pe portative și legănat pe aripi de armonii angelice, acaparat de visuri auzite până a doua zi, când - rușinos cum este - nu iese din umbrelă până nu i-a crescut altă frunză în loc."

Fuchs, care este o himeră a muzicii, nu putea să se nască decât din-tr-o *ureche muzicală*, și cum mama lui era *afonă*, soarta a ales-o pe aceea a bunicii. Delicata origine mitologică a eroului sugerează și un principiu creator diferit de acela organic natural. Spre deosebire de eroii romanelor realiste, Fuchs nu se naște, ci *iese dintr-o ureche*. E, firește, la început *auzit* și nu văzut, câtă vreme se compune exclusiv din *sunete*. După anii de ucenicie, când ia *forma unui acord perfect* și învață în câteva clipe *armonia și contrapunctul* (dar nu fără a se retrage în fundul unui *pian* o vreme ceva mai lungă), Fuchs tinde să degenereze înspre o formă pe jumătate umană. Două dintre *sunetele* componente se prefac în mustăți, ochelari și umbrelă. Fuchs începe să semene cu Ismail. Organele lui genitale sunt vegetale: o exuberantă frunză de viță din care în același timp se și hrănește, ca un mic Bachus muzical ce este. Locuiește în umbrelă, încuiat cu, desigur, *chei muzicale*, și, dormind, *își aude* întreaga noapte visele. Această minunată povestire mitologică este relatată de narator *din auzite (zice-se, se crede)*: fiind vorba de o himeră muzicală nici nu se putea altfel. Ea are ca temă *ceea ce se aude*. Fuchs nu e un muzician oarecare, nici măcar Muzicianul, este duhul, pe jumătate întrupat, al muzicii. El fiind construit din sunete (unele degradate), tot ce-l privește e legat de acest univers sonor. Logica eroului e pe de-a-ntregul sonoră.

Ca și logica extraordinarei lui aventuri. Silit să-și dea umbrela la reparat (probabil la un atelier de instrumente muzicale), Fuchs doarme o noapte sub cerul liber, cucerit de (exact!) muzica astrelor până într-atâta încât pedalând trei ore la pian (ca la bicicletă) ajunge într-un cartier rău famat... Se aude că partea umană din el l-ar fi atras acolo,

536

T

unde mai multe "slujitoare terestre ale Venerei" îl asaltează cu "cântece și veselie, șoapte dulci și armonie". Totul cântă în lumea lui Fuchs. I se cere să execute la pian o sonată (e doar o formă a muzicii de cameră) și, după multe rugăminți (el furișându-se plin de rușine în burta pianului), muzicianul cântă cu atâta vervă și talent încât e auzit de zeița Venus însăși. Eroul se afla doar la slujitoarele ei! Invitat de

s zeiță, în Olymp, Fuchs se înalță "ajutat de aripile puternice ale inspirați 3i lui de compozitor". În alcovul olimpien, nenumărați amorași "sub bagheta măiastră a lui Orfeu, intonau cântece de slavă iubirii". Fuchs înțelege că zeița iubirii l-a ales spre a regenera împreună pământul și Olympul deopotrivă de amenințate cu decăderea. Venus îl așează între sâni pe delicatul ei iubit, precum regina din Brobdingnag pe Gulliver, unde Fuchs mai întâi nu se pricepe ce să facă iar apoi: "Deodată îi veni o idee. Își zise că precum Uvertura, ca muzică, nu se poate raporta decât numai la ureche, și cum urechea este cea mai nobilă Uvertură a corpului (din cele pe care le cunoștea Fuchs) - organul muzicii divine și prin care el, apărând în lume, văzuse întâia oară lumina zilei - atunci bucuria supremă nu poate fi căutată decât în ureche..." Ați auzit bine: Fuchs se strecoară în urechea zeiței. Născut dintr-o ureche, cum era să nu caute el iubirea tot în ureche? Actul erotic e la el un pur act muzical (sau invers): "Fuchs, acum înviorat, se reculese, se încorda și, de pe vârful picioarelor zeiței, cu o frenezie de nespuse, se repezi printr-un «sforzando» și pătrunse în găurica lobului urechii drepte a Zeiței, pe unde ea de obicei își introducea cerceii, dispărând înăuntru cu totul". După vreo oră, Fuchs își face apariția în lobul urechii, "îmbrăcat în frac și cravată albă, satisfăcut și radios, mulțumind și complimentând în dreapta și în stânga mulțimea care îl așteptase înfrigurată..." Concertul s-a sfârșit însă nimeni nu-l aplaudă. Venus și locuitorii Olympului așteptaseră altceva de la el. Supărată, zeița ordonă să fie alungat, nu înainte ca, smulgându-i-se frunza de viță, să i se atârne în locul respectiv ceea ce-i lipsea. "O ploaie de di-

I sonanțe, de acorduri răsturnate și nerezolvate, de cadențe evitate, de false relațiuni, de triluri și mai ales de pauze cădea din toate părțile

I asupra artistului izgonit. O grindină de diezi și de becari ascuțiți îl ¹ lovea neconținut în spinare, o pauză mai lungă îi sfărâma ochelarii... Alți zei mai răutăcioși aruncară asupra lui cu tibii, cu harpe eoliene, cu • lire și cu cimbale, și culmea răzbunării, cu *Acteon*, *Polyeucte* și cu

537

T

Simfonia a III-a a lui Enescu..." Pallas-Athena se îndura să-l conducă pe pământ unde însă "slujitoarele Venerei", care-l iubeau exclusiv pentru muzica lui, în deosebire de stăpâna lor, îl alungă la rândul lor văzând ce i-a crescut în locul exuberantei frunze de viță: "Fuchs, Fuchs, satir murdar! (strigă ele foarte excitate). Să nu respecti tu cel mai nobil organ, urechea?!" Fuchs, cu ajutorul vechiului său mijloc de locomoție, pianul, se refugiază în "mijlocul naturii" unde își va pune în aplicare planul de a crea prin muzică o nouă rasa de oameni.

! Aventura lui Fuchs este, dacă pot spune așa, deopotrivă sexuală și textuală. Caracterul glumeț al micului roman rezultă nu numai din întâmplările nefericitului amant al Venerei (incapabil să împlinească ce se cere de la el), dar și din funcționarea ingenioasă a textului însuși care produce sens asemeni unui *perpetuum-mobiJe* lingvistic. În planul epic, recunoaștem două-trei teme sau motive mitologice (nașterea eroului, formarea lui etc). În planul textului, avem de asemenea câteva motive care dau naștere altora printr-o logică pur lexicală: aceste motive sunt de ordin muzical. Himeră a muzicii, Fuchs e "compus" nu numai din sunete și acorduri, cum am văzut, ci și din cuvinte care semnifică noțiuni muzicale; în același fel, destinul lui e o înlănțuire d.e semnificanți muzicali. Savoarea *Fuchsiadei* constă în umorul acestui, lexic muzical și al gramaticii foarte simple care-l face productiv. Deseori invocată de noii romancierii francezi din deceniul 7, Flaubert este primul care a visat să scrie "o carte despre nimic". După părerea mea, el a început această carte și n-a reușit s-o isprăvească: mă gândesc la *Bouvard et Pecuchet*. O carte foarte urmuziană! Cuplul cu gesturi simetrice format din cei doi "bonshommes", unul mare, altul mic, nu ne evocă doar filmele cu Stan și Bran, dar pe Algazy și Gru-mmer, pe Cotadi și Dragomir: "Quand ils furent arrives au milieu du boulevard, ils s'assirent, â la meme minute, sur le meme banc. Pour s'essuyer le front, ils retirèrent leurs coiffures, que chacun posa preș de soi; et le petit homme apercut, écrit dans le chapeau de son voisin: Bouvard; pendant que celui-ci distinguait aisement dans la casquette du particulier en redingote le mot: Pecuchet". Putem merge mai departe. Cei doi "bonshommes", se știe, după ce ambițioasele planuri le dau greș, revin spășiți la vechea lor meserie: de copiiști. Romanul lui Flaubert, care-i lasă cam în acest punct pe Bouvard și pe Pecuchet, ar fi trebuit să continue cu ceea ce omuleții copiază, și anume cu un uriaș

538

"sottisier" în care, ca într-o enciclopedie, să fie transcrise toate prostiile, clișeele, idiotețiile, aberațiile găsite în jurnale, cărți, documente ș.a.m.d. "C'est l'histoire de ces bonshommes qui copient une espece d'encyclopedie critique en farce", scrie Flaubert, destul de neliniștit, de altfel, de o întreprindere, care i se pare lui însuși ideea unui "fou et triplement frenetique". Romancierul francez se confesează lui Turgheniev: "Quelle peur j'eprouve! Quelles transes! Il me semble que je vais m'embarquer pour un tres grand voyage, vers des regions inconnues et que je n'en reviendrais pas". Iată-o, presimțită, marea călătorie a romanului secolului nostru, în locuri necunoscute realiștilor, contemporanii lui Flaubert. Între frazele din "sottisier" ar fi putut foarte probabil să se afle una asemănătoare cu aceea ironizată de Valery: "Marchiza ieși să se plimbe la ora 5". Bouvard și Pecuchet ar fi urmat să copieze "specimens de tous les styles" și încă "sur un grand registre de commerce" (din care trebuie să fi avut și Algazy sau Dragomir unul): cum să fi lipsit tocmai stilul românesc? Ultima frază a romanului ni i-ar fi înfățișat pe eroi într-o postură semnificativă: "Finir par la vue des deux bonshommes penches sur leur pupitre et ecrire". Bouvard și Pecuchet sunt însuși romanul corintic aplecat asupra modelelor sale și copiindu-le. De la Urmuz și Arghezi la M. H. Simionescu sau Paul Georgescu (spre a rămâne în literatura română), romanul va deveni la-

boratorul celei mai ciudate experiențe din întreaga lui istorie: rescri-erea literaturii existente. Întâiul, la noi, Urmuz a presimțit noutatea sursei flaubertiene a genului. Din mărturisirile prozatorului, raportate de sora lui, rezultă că îi plăcea să se inspire din sonoritatea unor cuvinte, din numele de persoană citite pe firme, din conversația de societate a *batons rompus*, din exprimările șablon etc. Clișeul (și cel literar) reprezintă mina nesecată a acestei inspirații. Dar clișeul nu poate fi decât repetat întocmai, *copiat*: sensul copierii de la Flaubert ne îndrumă spre înțelegerea modernă a literaturii ca o uriașă tautologie: nemai-copiind viața (treaba realiștilor), literatura se copiază pe sine. Literarul se identifică cu literalul. "Urmuz grefier! - exclamă aceeași soră, fidelă amintirii lui -... două noțiuni care nu se împacă. Scria, scria copiind dosare. Noaptea târziu, schița printre ele portative cu chei muzicale". Muzica fiind la autorul lui Fuchs o pasiune bine cunoscută,

sora lui greșea totuși socotind că operația copierii îl oprea pe Urmuz de la crearea unor opere muzicale. Adevăratul *revers* al îndeletnicirii

539

de a copia nu era, la greșierul de la Casație, muzica, ci literatura, în sensul flaubertian. Greșierul n-a dat nici o atenție conținutului dosarelor (singurul folos, dacă îl pot numi aștras din el a fost modul cum și-a regizat sinuciderea), dar a fost definitiv câștigat de limbajul lor. Proza lui e tot o copiere, tot o treabă de greșier; e vorba, firește, de u-nul sublim, și care are în vedere însăși literatura. Urmuz e un Bouvard și un Pecuchet care a renunțat la toate proiectele practice, și-a cum-parat pupitru, hârtie, tocuri, cerneală și se așterne pe copiat: "Ainsy tout leur a craque dans les mains. Ils n'ont plus aucun interet dans la vie. Bonne idee nourrie en secret...: copier... Ils s'y mettent".

2.

Arghezi, care l-a debutat pe Urmuz, îi este probabil și întâiul emul. Nicolae Balotă a făcut legătura pe linia întrepătrunderii mecanicului și animalului în "reprezentări ale corporalității grotești" (*Opera lui Tudor Arghezi*). Dar asemănările nu se limitează la atât. Remarcăm în proza argheziană (și mă voi referi îndeosebi la *Tablete din Țara de Kutu și Cimitirul Buna-Vestke*, deși aș putea culege dovezi aproape la fel de elocvente din *Poarta neagră*, *Icoane de lemn* și celelalte) o reluare conștientă a viziunii și procedeelelor urmuziene, precum și, ceea ce mi se pare foarte important, a atitudinii polemice față de o anumită literatură. Criticând romanul *Ion*, într-un articol faimos, deseori citat ca exemplu de incompatibilitate între doi mari scriitori, Arghezi îi reproșează în fond lui Rebreanu lipsa de artisticitate, a cărei cauză el o pune, în chip semnificativ, pe seama acelor strategii realiste menite a crea iluzia de verosimilitate. "Literatura - scrie Arghezi - e un adaos, nou în permanență, la materia primă, oferită de-a gata în natură..." Și încă și mai tăios: "A seri ca domnul Rebreanu nu este câtuși de puțin a seri, este a lipi cu pap, pe geamuri, ilustrații din *Universul literar*. Omul ia foaia, foarfecă și papul, și lipește" (*Scrieri*, 24). O întregă estetică a prozei (și implicit, a romanului) se află contestată aici. Problemele nu se mărginesc la "scriitură", cum au crezut mulți comentatori influențați și de titlul articolului: "*Ion*" de domnul Liviu Rebreanu sau *Cum se scrie românește*. Cea mai bună dovadă o constituie un roman precum *Cimitirul Buna-Vestire*, ale cărui procedee nu mai datorează absolut nimic tradiției pe care *Ion* o ilustra glorios.

540

Deosebirea dintre cele două proze este atât de mare, încât contemporanii (și, pe urmele lor, criticii de azi) au refuzat *Cimitirului Buna-Vestire* titlatura de roman. "Proza lui Tudor Arghezi intră în sfera liricului și ar fi nedrept s-o judecăm altfel", afirmă ritos G. Călinescu în *Istoria mică*. În *Arta prozatorilor români*, T. Vianu consemnează exclusiv elementele "poetice" ale prozei argheziene, în linia Mace-donski-Anghel. Chestiunea este reluată de Nicolae Balotă, în studiul lui, la sfârșitul unui capitol intitulat semnificativ *Romancierul Iară voie*. Titlu ambiguu însă: căci Arghezi nu se socotea pe sine, vom vedea, un astfel de romancier, care ar fi scriind romane fără să vrea, ci atribuia unui personaj al său (folosit ca argument de N. Balotă) relatarea felului cum a devenit scriitor fără să urmărească asta. Ceea ce nu e chiar același lucru. Personajul, pe numele lui, Dehora, apare în ultima *Tabletă din Țara de Kutu*. Profesia lui ne atrage atenția (nu și lui N. Balotă): este magistrat. Să se fi gândit Arghezi la Urmuz? Eventualitatea mi se pare mai mult decât probabilă, deși criticul, iarăși, n-o ia în considerare. Magistratul-scriitor mărturisește într-un interviu (care constituie pretextul tabletei) că, pe vremuri, cărțile îl speriau ca și cum ar fi fost opera unei "rase de oameni excepțională" și-i inspirau un "respect brutal". Realitatea vieții l-a lovit dureros, pe de altă parte, între viață și cărți «câșcându-se treptat, în cazul lui, un fel de abis: "Viața științei, a sufletului, a minții nu concordă niciodată cu viața. Știința, sufletul, mintea sunt niște tablouri mărginite de un pervaz și agățate fictiv în dosul vieții". Dehora studiază dreptul și e nufnit "procuror într-un canton depărtat de viețuitoarele superioare". Să se fi chemat acesta, cu totul întâmplător, Răchitele, și să fi aparținut de fostul județ Argeș? Sau poate Cazimcea din Tulcea? Între biografia fictivului Dehora și aceea a realului Demetrescu-Buzău apar și alte asemănări. Știm din amintirile surorii lui Urmuz istoria mutărilor lui succesive până la a ajunge la București. Dehora ne spune singur cum a fost mutat "de câteva ori, la distanțe de câte șase sute de kilometri", fiindcă nu a "leșinat dinaintea fanfaronadei retorice a unui bariton de coloratură, devenit ministru al Dreptății". Ca și Urmuz, avea, se vede, ureche muzicală. Întors în capitală, ca și colegul său real, descoperă o lume la fel de coruptă, deși mai bine lustruită decât în provincie. Și, când toate încercările lui de a trezi conștiințele contemporanilor dau greș, Dehora se apucă de scris. Nu știm ca

Urmuz să fi făcut asemenea încercări,
541

dar e limpede că s-a apucat de scris simțindu-se inapt de o activitate practică, și după ce "tout lui a craque dans les mains". Arta narativă, Dehora și-o reprezintă destul de urmuzian: "Începui să povestesc, ca un scriitor de meserie, învăluind accentul personal cu obscurități, rostind fracțiuni de adevăruri, acceptate în toate timpurile mai bine decât adevărul întreg, lipind pe biciul meu de hârtie încleiată, din zece mii de muște, din zbor, câte una. Am adoptat purcedarea indirectă și drumul șerpuit, evitând preciziunile prea hotărâte și scaldându-mi certitudinile și faptele în laptele fantezist." Și Dehora adaugă, atât de în spiritul lui Arghezi, dar care fusese și al lui Urmuz, că nu se consideră scriitor, ci "meșteșugar de cuvinte". Nu este nici o îndoială că Dehora este inspirat de Urmuz.

După acest ocol, poate nu de tot nefolositor, să ne întoarcem la întrebarea lui Nicolae Balotă despre "romancierul fără voce" din *Cimitirul Buna- Vestire* și din celelalte proze: "Sunt oare, aceste schelete literare, aceste reconstrucții de manechine articulate, romane?" Criticul nu răspunde direct. Se poate deduce că nu le socotește astfel. Scheletele, manechinele privesc deopotrivă proza lui Urmuz. Întrebarea s-ar putea pune deci și în legătură cu el. Dacă în personajul din *Tablete* criticul ar fi ghicit pe Urmuz, răspunsul i-ar fi stat la îndemână. Fabula cu Dehora trebuie interpretată prin prisma pamfletului contra lui Rebreanu. Estetica lui Dehora crește din repudierea esteticii lui Rebreanu. Și ea ar putea fi formulată foarte pe scurt așa: romanul operează cu esențe de realitate, nu cu imitații de realitate. Arghezi sau Urmuz, romancieri fără voce? Ar fi să nu vedem ironia din spusele lui Dehora: "Nu sunt scriitor, sunt un om care se răzbună că a fost mințit de toate construcțiile ipotetice ale autorilor de cărți..." (*O răzbunare* se intitulează tableta). S-a crezut de obicei că "romancierul Dehora" se răzbună pentru că a fost dezamăgit de viață: dar el însuși spune clar în fraza citată mai sus că a vrut să se răzbune pe literatură, nu pe viață. Autorii de cărți sunt aceia care i-au înșelat așteptările. Răzbunarea lui vizează o anumită literatură, căreia Dehora îi opune o alta. Cel care l-a dezamăgit e Rebreanu. Ar dori să scrie ca Urmuz.

Tableta din Țara de Kutu fiind dedicată lui Rebelais, *Cimitirul Buna-Vestire* și celelalte ne aduc aminte nu o dată de Swift: o altă serie literară decât aceea realistă devine prin urmare activă în proza lui Arghezi. Conștient de filiație, prozatorul ținea s-o sublinieze. Era în
542

definitiv dovada lui de noblețe: o operă atât de stranie (pentru cine ar compara-o cu alte romane ale vremii) nu era o invenție absurdă, dove-dindu-se a-și avea tradiția ei. Astăzi, știind mai bine istoria romanului european, ne dăm seama și de ce formula realistă (dorică și apoi ionică), dominantă de la jumătatea secolului XVIII și până la începutul secolului XX, a putut să pară la un moment dat și *singura* formulă de roman, în ochii unor oameni pentru care Balzac sau Tolstoi erau Romancierii prin excelență. Pe de altă parte, romanul european, deși constituit, în accepție modernă, în Anglia lui Sterne și Smollett, nu se poate să nu aibă rădăcini în proza anterioară secolului XVIII. Înaintea lui Richardson, Walter Scott și Balzac, au fost Cervantes, Scarron, Swift și alții, chiar dacă "romanțul" nu e tot una cu "romanul" pe care-l premerge și-l învață unele lucruri. Din dorința, cu totul firească, de a aduce ceva original, romanul, ca să-și probeze spiritul burghez de care este atât de strâns legat de la începuturile lui, inventează realismul, în sensul de verosimilitate a imaginilor despre om și lume. Noțiunea nu era familiară autorilor de "romanțuri". Aș zice, din contra, că principala preocupare a lui Cervantes sau Swift era de natură imaginativă și ideologică, nu mimetică. Romancierii secolului XX redescoperă, ei, un lucru pe cât de simplu, pe atât de natural: că realismul, fundând romanul ca specie burgheză și modernă, nu reprezintă, într-o perspectivă mai largă, decât o paranteză istorică în evoluția prozei; și, ca un corolar, că romanul nu poate să fie decât îmbogățit de contactul cu proza antichității târzii, a Evului Mediu și a Renașterii. În acest punct, redevine activă o tradiție ce părea uitată. Estetica realismului a obturat estetica prozei anterioare, dând chiar impresia că *perfecționarea* strategiilor mimetice (înfățișate admirabil de Auerbach, căruia îi reproșez totuși ideea principală a cărții lui) a fost scopul suprem al artei romanului, însemnând un câștig atât de important încât să nu mai îngăduie nici o nostalgie. Azi ne apare limpede că importantul câștig - fără de care *Comedia Umană* sau *Război și Pace* s-ar fi născut - nu s-a realizat fără anumite pierderi, din care cea mai gravă a fost încorsetarea imaginației romancierilor de către dorința de verosimilitate. Romancierul realist a fost ținut de necesitatea de a crea imagini după chipul și asemănarea vieții reale; a rămas prizonierul unei viziuni empirice și plauzibile asupra omului; a devenit grefierul adevărului (social, psihologic, moral), uitând

că din fantezia lui țâșniseră cândva o mie și una
543

de nopți de vis, miracol și splendoare; atent la realitatea imediată, a sacrificat irealitatea și mitul; în fine, voind mai presus de orice să descrie viața *așa cum e*, de fapt, așa cum îi apărea ca față izibilă a lumii și a omului, n-a mai încercat s-o ocolească dinspre partea nevăzută, inexplicabilă și misterioasă. Sigur, secolul XIX nu este doar a lui Stendhal, Flaubert și Zola, ci al lui Poe și Hoffmann, al prozatorilor romantici și al lui Dostoievski: dar ei au fost considerați marginali sau precursori, locurile din centru fiind rezervate realiștilor și na-turaliștilor. Abia după 1920 romanul redevine conștient de acea parte a puterii lui care rămăsese multă vreme nefolosită. Urmuz și Arghezi destupă unele din aceste surse de putere: fantezia grotescă, viziunile utopice. Alții, în urma lor, redescoperă mitul și livrescul, într-un adevărat concert al fanteziei românești eliberate. Am numit corintic acest roman scăpat de sarcina de a fi documentul verosimil al unei lumi sau al unui individ (considerați deopotrivă de euclidian, în cele trei dimensiuni ale bunului-simț), și redevenit liber să se avânte în imaginație, vis, idee, ideologie, basm, mit, utopie și satiră, în infern ca și în paradis, cu alte cuvinte, în a patra și în a cincea dimensiune a unui real inepuizabil și care nu se mai restrânge la realitatea realiștilor. Marile figuri ale romanului corintic sunt Musil, Joyce, Hesse, Kafka, Broch, Schulz, Canetti, Ayala, Camus, Lowry, Pynchon, Márquez, Fuentes, Grass și alții, autorii *Procesului*, *Jocului cu măргеele de sticlă*, *Abatorului nr. 5*, *Calcanului*, *Terrei nostra* sau ai lui *Rainbow*, care au creat o nouă realitate și o nouă mitologie a romanescului. Și dacă romanul realist nu a dispărut, el seamănă din ce în ce mai puțin cu ce a fost odinioară; când nu s-a metamorfozat cu totul, a îmbrăcat o haina nouă. *Cimitirul Buna-Vestire*, 1936, cel mai bun dintre romanele argheziene, debutează ca un satiricon și se sfârșește ca o utopie negativă. Observația s-a mai făcut, într-o formă sau alta. Ea ne ajută să situăm romanul lui Arghezi într-o estetică în stare să-l explice cu adevărat, fără să trebuiască să recurgem la noțiuni din afara romanescului, să-l considerăm de exemplu un "poem" și încă "liric". Dacă fauna satiricului a stat de la început în atenția comentatorilor, estetica argheziană le-a devenit accesibilă mai târziu. întâiul care i-a dat o formulare suficient de generală este N. Balotă. O caracterizare a lui ne aduce frapant aminte de teza din *Manechinele* lui Schulz: "Marioneta are nevoie de un păpușar, spune criticul. Făpturile acestui satiricon sunt arătate, toate,

544

învăluite în sforile Marelui Păpușar. Creatorul mitic care le-ar fi dat ființă este înlocuit însă cu un meșteșugar vulgar, mai bine zis cu un cârpaçi. Umanitatea e umilită în câte un asemenea exemplar ce trădează stângăcia «creației». Dar aceste propoziții nu le găsim în capitolul despre romane, ci în acela despre proză în general. E timpul să legăm mai decis estetica scriitorului de arta specifică a romanelor sale, de structura lor. La rigoare, aș putea-o ilustra cu *Tablete din Țara de Kutu* sau cu *Poarta neagră*: mă voi mulțumi cu *Cimitirul Buna-Vestire*, unde heterodoxia formulei e mai rezonabilă. Conservatorii sunt greu de convins, în critică la fel ca oriunde, și mă tem că, dacă ușile Clubului Romanului se vor deschide, eventual, pentru *Cimitirul*, ele vor continua să rămână închise pentru celelalte opere argheziene în proză, fie și pentru *Tablete din Țara de Kutu*

Corinticul este, în *Cimitirul Buna-Vestire*, învederat de două trăsături esențiale: întâia se referă la aspectul general al romanului, în care procedeele iluzioniste, menite să sugereze respectarea realității, li se preferă procedee care, din contra, spulberă la tot pasul asemănarea și verosimilul, trezind în cititor o anume perplexitate; a doua trăsătură vizează structura alegorică a romanului, care nu e o frescă satirică de moravuri, ci o utopie sumbră. Să le considerăm pe rând.

Nota urmuziană a prozei lui Arghezi este atât de izbitoare, încât e de mirare că a reținut așa de puțin atenția. Deosebirea e doar de orientare a mijloacelor: bufoneria urmuziană capătă la Arghezi o ferocitate care

Din *Cuvântul înainte* la prima ediție a *Tabletelor* merită să cităm "declarația de principiu" a autorului, care spune cititorilor săi că "n-a urmărit să realizeze nici o logică, nici o succesiune, ci o simplă carte de buzunar și ghiozdan, citibilă oricum, începută oriunde, fără final și putând sfârși acolo unde vrea cititorului să-i puie o zălogă, să o abandoneze sau să o arunce". Fiind vorba de cititor - care acceptă o asemenea libertate la fel de greu cum primesc majoritatea studenților mei ideea de a trata la examen subiecte propuse de ei înșiși, - iată și părerea, Opusă celei de mai sus, a "rectorului Mya Lak" din aceleași *Tablete* despre literatura modernă, părere în care se întâlnește cu mulți critici de ieri sau de azi: "Sunt adversarul scrierilor care încep ca nelumea, din mijlocul sau din interiorul ideii, fără pregătirea cititorului. După cum într-o casă trebuie să intri pe scară, pe ușă, pe lângă vestiar și, progresiv, să ajungi în sala de mâncare, unde ești invitat, tot așa și în literatură. Autorul cată să fie metodic și să nu te bage în salon de-a dreptul. E regula definitivă a clasicismului adevărat". Să fi citit oare Mya Lak *Pălnia și Stanțate* și să se fi speriat?

545

îndreptățește uneori comparația cu Swift. Imaginația răului este la Arghezi colosală, întreținută și de o vervă sarcastică ineputabilă, care lipsea austerului Urmuz. Un ministru oferă un banchet membrilor dintr-o organizație a partidului său: "Toate stomacurile erau prezente - ne informează povestitorul - cu un tonaj al abdomenelor de flotă de comerț. Mărfurile în boloboace și ambalaje scurte circulau pe câte două picioare aparente jos de tot, de sub genunchi". Procedul l-aș numi al comparației reduse. Ministrul se înecă cu o gură de ciorbă și mașinăria gâtlejului său se gripează: "Respirația oprită a Ministrului fu complicată cu o vizibilă nevoie de strănutare și mecanismul general al Ministrului fu silit să frâneze dublu, ca la automobil, stăpânind în același timp eșapamentul beregatei și supapele nasului: Se vedea cum se petrec mișcările în interior, ca într-un motor pentru demonstrații, de sticlă, și explozia devenea inevitabilă". Nu numai mecanomorfismul este evident, dar stilul de tratat științific. Ființele umane sunt descrise în termenii în care vorbim despre mașini. Lipsa de identitate, în sensul de personalitate umană diferențiată, este atât de avansată la aceste ființe-lucruri, încât uneori, se pare că ele îndeplinesc o funcție, joacă un rol, fără a avea conținut propriu. O scenă de un grotesc extraordinar ne arată "dezbrăcarea", după slujbă, în poarta cimitirului, a preoților, a diaconilor și cailor. Cortina nu cade la timp peste spectacolul încheiat și surprinde pe actori în plina exhibiție a lepădării măștilor și costumelor de ocazie. Iată acest *strep-tease* macabru: "Pe când la poartă se practica atacul și dărâmarea podoabelor isprăvite, și se cotoroseau caii de odăjdii, pe drumul de ieșire, diaconii, preoții și arhierul își scoteau, ca niște măști actorii înăbușiți în mucava și flanelă, stiharele, svitele, rucavițele. Dicherul și tri-cherul, pe care prelatul le încrucisează simbolic, făcând o constelație în cinci lumini din lumânările întâlnite, erau smulse și repede închise în cutii, mutra intra într-un cozonac de piele cu copci și cârja demontabilă cu șuruburi era așezată, ca un aparat de ras, în lăcașurile ei de catifea. Slujitorii toți se lepădau cu agerime de chipul ceremonial zoriți să nu-i apuce noaptea. Morții cu morții, viii cu viii..." Dar să vedem și pe morți. La crematoriu, transformarea cadavrului în cenușă este o operație de o înaltă desăvârșire tehnică: "Serviciile haznalei pentru morți sunt simplificate până la perfecțiune, pobregania e mecanică, preotul e un gramfon și imnurile sunt în doză magnetică: învârtești manivela și pui ce vrei dedesubtul unui vârf de ac..." Mecanicul nu mai e pur și simplu ilariant.

546

constituie o viziune asupra umanului împinsă până la deriziunea absolută. Omui nu merită o soartă mai bună decât cadavrul aceluși individ colosal de gras pe care-l înghit flăcările de la crematoriu pe muzica de gramfon: "Cuvântul burtă are sensul unui conținut uriaș: hoitul purtase o asemenea burtă și murise cu ea, după ce grăsimile au invadat capul, rămas ca un fibrom tu urechi, mâinile ca niște labe de cârțiță și picioarele, care și-au pierdut falangele, tălpile și călcâiele. Scheletul dispăruse de pretutindeni cu toate articulațiile, fruntea se topea într-o perină de unturi scâmoase, degetele mâinilor încăpuseră în niște mănuși de box de osânză, pieriseră toate intestinele și despicăturile și partizanul purificării prin vâpaie se înfățișa rotund rostogolit, ca una din acele cală-puri de cârnățaraie, care poartă numele de tobă". Swiftiană este aici ceea ce Valeriu Cristea a numit în studiul despre autorul lui *Gulliver* "diatriba fiziologică" (*Alianțe literare*). Deriziunea e totdeauna vecină la Arghezi cu diatriba. "De la biblicul Iov trupul omului nu a mai fost expus unei asemenea urgii a ordurii", scrie același critic, alcătuiind, pe două pagini, un amplu portret robot al omului fizic arghezian. Voi cita, ca instructivă, doar concluzia: "Metaforele anatomice create de Arghezi au o funcție profund *anarhică*, ele provocând o adevărată revoluție în sistemul părților corpului uman, al organelor și al funcțiilor acestora, pe care le dizlocă, deplasându-le în alte regiuni ale trupului sau obligându-le să se substituie unele altora. Aș preciza că revoluția aceasta a început-o Urmuz. Descrierea în *Tablete din Țara de Kutya*. lui Mya Lak reprezintă capodopera neîndoielnică a unei portretistici în care negrul lirism vizionar scoboară umanul în materialitatea cea mai degradată: "E uzat și diformat ca un ambalaj de sac: urzeala cedează jurîmprejur. Adipozități diluate într-un material cu instabile coerențe. Cusătura picioarelor e scoborâtă la gambe, subsuorile deplasate pe șolduri sunt ca la crapi, brațele și-au pierdut coltuțele, și genunchii rotula: e otova și lins. Buze strânse cu gura pungi cu o sfoară cu căpătâiul deslănat, al unei țacălii de călț. Poartă ochelari simbolici: doi de zero". Analogie zoomorfă, sugestie a unei origini și structuri de artefact, transgresarea regnurilor, mecanomorfismul și altele fac din astfel de fapte un soi de hibridi monstruoși căzuți de pe planeta Urmuz în mijlocul grădinii argheziene. Fauna argheziană proliferază imens într-un univers descris ca lipsit de sens, golit deodată de tot ce-l constituia pe dinăuntru. Voi alege două exemple din *Tablete*, ca mai ușor de reprodus. Universitatea din Țara de

Kuty seamănă cu apartamentul lui Stamate: "Universitatea pentru Moral este edificată pe una din marile piețe ale orașului, în săli deosebite, comunicând totuși printr-o ușă care permite experimentarea din timp a rezultatelor obținute în educația câinilor și a pisicilor. " Iar aparatul de detectat preistoria, inventat de unul din savanții Academiei de Țuțy este un pur instrument urmuzian: "Vârful în care se găsește prima lentilă și un cristal prismatic, se leagă cu inteligența printr-o bretea cu doi poli, pozitiv și negativ."

În definitiv, satiriconul arghezian ne arată o junglă socială în care inșii se distrug reciproc, după ce se hărțuiesc și se luptă. Modelul de viață îl găsim tot în Urmuz, în cuplurile lui antagonice și absurde. Algazy și Grummer de exemplu se încaieră și se extermină unul pe altul. Iată versiunea urmuziană a bătaii de pe munte; "Dezasperat, a doua zi, Grummer rămas fără bășică singur pe lume - luă pe bătrân în cioc și, după apusul soarelui, îl urcă cu furie pe vârful unui munte înalt... O luptă uriașă se încinse acolo între ei și ținu toată noaptea, până când, înspre ziuă, Grummer, învins, se oferi să restituie toată literatura înghițită. El o vomită în mâinile lui Algazy... Dar bătrânul, în pântecul căruia fermentii bășicii înghițite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă este prea puțin și învechit... înfometat și nefiind în stare să găsească prin întuneric hrana ideală de care 'amândoi aveau atâta nevoie, reluară atunci lupta cu puteri îndoite și, sub pretext că se gustă numai pentru a se completa și cunoaște mai bine, începură să se muște cu furie mereu crescândă, până ce, consu-mându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os... Algazy termină întâi". Într-un *Epilog* scurt, povestitorul ne informează că a doua zi una din soțiile lui Algazy veni la fața locului și mătură tot ce găsi la gunoi. Final asemănător cu al *Metamorfozei* lui Kafka. Această bestialitate bufonă, ca și nepăsarea ascunsă în gestul de la urmă, ilustrează, la un prim nivel, conflictele sociale într-o lume în care criteriul afirmării este aptitudinea de a înșela și de a distruge pe celălalt. Însă reprezentarea e fantasmagorică. Noțiunea de consum e interpretată foarte original. O societate de consum vrea să fie una în care diverșii Algazy și Grummer se mănâncă unii pe alții. În acest sarcasm încape mult adevăr, dar nici o conformitate cu imaginile realiste standard. Naturalul devine naturalism, prin îngroșare, caricare și deformare. La un al doilea nivel, în mod limpede implicat, deși cât se poate de

ciudat, parabola urmuziană se referă la distrugerea vechii literaturi și la fermentarea în bășica lui Grummer a alteia noi. Supărarea lui Algazy se declanșează când își prinde asociatul îngurgitând cărpe, tinichele și alte obiecte ale negustoriei lor, printre care "câteva resturi de poeme". Urmarea am văzut-o. *Cimitirul Buna-Vestire* e un multiplicator pentru conflictele de la Urmuz. Și aici indivizii mănâncă tot ce le cade în mână și până la urmă se mănâncă între ei. De la Rabelais, nici un scriitor n-a arătat probabil cu o forță mai mare decât Arghezi festinuri. În care stăpânește cea mai teribilă poftă de mâncare, în care gurile clefăie, balele se scurg șuvoi iar sosurile inundă piepții cămășilor și fețele de masă. Castrate de spiritualitate, personajele *Cimitirului* sunt variante de Algazy și de Grummer. Ochiul mizantropic al autorului observă rece, în primele două părți ale romanului, răsfățul corporalului, deșănțarea instinctelor, triumful purei animalități, într-o lume devenită o menajerie fără stăpân. Miza este extravagantul, excesivul, imposibilitatea, bizarul și absurdul. Această lume este mult mai mult în spiritul celei pe care de exemplu Alcofrybas o descoperă în gâttelejul lui Pantagruel decât în spiritul tablourilor, frescelor sau descrierilor de moravuri din romanele secolului trecut.

La începutul părții a treia a romanului, ne întâmpină o surpriză: în această lume lipsită de cel mai elementar simț pentru transcendență, în acest "apocalips al corupției" fizice, cum spune tot Valeriu Cristea, se petrece un fenomen din categoria miraculosului: învie morții. Intenden-țtul cimitirului, jandarmeria, procuratura, guvernul sunt asediați de rapoarte și mărturii despre oameni care pretind că au trăit pe la 1700 sau I ca se numesc Alexandru cel Bun, Tudor Vladimirescu, C. A. Rosetti, Țepeș, Eminescu, și din care mai rezultă că, de la o vreme, nimeni nu I mai moare în țară. Perpersicius a crezut a vedea aici un "mister" al vieții I de dincolo, și în roman un "poem" (*Opere*, 7) iar Pompiliu Constanti-I nescu un "roman fantastic" (*Scrieri*, 1). Nicolae Balotă l-a combătut f. astfel pe cel dintâi: "Nici o prezență a sacrului în învierile acestea". De-ț sigur. Care să fie totuși, în acest caz, "sensul scenariului apocaliptic"? (Nicolae Balotă răspunde: Toți «foștii morți», care revin în Cetate, cu «pasul lor de noapte», se întorc la viață nu pentru a anunța - precum în I apocalipsa lui Ioan - Cerul cel Nou și Pământul cel Nou, ci pentru a demonstra consubstanțialitatea morții cu viața". Dar, răspunzând așa, nu ne întorcem totuși la ideea de mister, fie el și numai, în absența

sacralului, de natură poetică? Păreră greșită, cred eu, și pentru că morții înviați anunță atât un cer nou, cât și un pământ nou, așa cum fermenții de literatură veche din bășica lui Grummer vestesc o nouă literatură. Vom vedea imediat cum. Trebuie însă combătută teza lui Pompiliu Constantinescu. Dacă prima impresie la lectură poate fi de fantastic -supranaturalul pătrunde în natural pe drumul cel mai scurt - a doua nu o

E poate looul să schițez o mică teorie a *fantasticului* în literatură. Cele mai multe dintre definițiile moderne se bazează pe distingerea noțiunii de fantastic de noțiunile înrudite. Este, pe de o parte, ca și cum fantasticul s-ar afla neconținut în compania altor forme ale imaginației - feericul, miraculosul, straniul, fabulosul, oniricul, ficțiunea științifică, și chiar alegoricul sau poeticul - dintr-un soi de exagerată sociabilitate sau din imposibilitatea solitudinii; iar, pe de altă parte, ca și cum ar trebui, ca să fim absolut siguri că cel despre care vorbim este el și nu altul dintre numeroșii și nedezlipiții lui companioni, să-i forțăm pe aceștia să intre unul câte unul într-o provizorie paranteză metodologică. Și încă: o proprietate remarcabilă, după părerea mea, a noțiunii pe care vrem s-o definim este ușurința cu care ea se dezintegrează în elementele vecine și asemănătoare, totuși esențial diferite. Ceea ce admitem o clipă că aparține sferei fantasticului, se revelă în cEpa următoare a fi oniric sau fabulos. Situând fantasticul între miraculos și straniu, cum a propus de exemplu Tzvetan Todorov, observăm destul de repede câtă tenuitate îl caracterizează spațiul astfel rezervat și cum, ca o monedă așezată în echilibru fragil pe muche, el este continuu în pericol să cadă pe una ori pe alta din fețe, arătându-ne (sau ascunzându-ne) fie capul, fie pajura.

Tot pe o distincție își sprijină definiția Roger Caillois: "Feericul este un univers miraculos, care se adaugă lumii reale fără a-i pricinui vreun rău și fără a-i distruge coerența. Fantasticul dimpotrivă, vădește un scandal, o ruptură, o irumpere insolită, aproape insuportabilă, în lumea reală". Fantasticul este deci distins de feeric. Să împingem lucrurile ceva mai departe. Discutabilă mi se pare la Caillois chiar ideea că, în feeric, un univers de miracole se adaugă *firesc* aceluia real, în vreme ce în fantastic această întâlnire produce scandal. Voi încerca să dovedesc altceva și anume că în feeric, în basm, în miraculos etc. esențială este *incapacitatea a două ordine de lucruri de a se întrepătrunde, cu alte cuvinte etanșeitatea uneia dintre ele, forma ei insulară; și, pe de altă parte, că, dacă există un scandal în fantastic, el se datorește tocmai întrepătrunderii realului cu nerealul*. Plec de la premisa că cea mai simplă întâlnire dintre real și nereal - care sunt fizic și logic incompatibile - provoacă tensiune și perplexitate: și că literatura (arta în general) cunoaște mai multe moduri de a atenua sau de a agrava incompatibilitatea. Speciile feericului se grupează la polul atenuării; speciile fantasticului, la acela al agravării. Primele uzează de dreptul lor la autonomie, care împiedică apariția perplexității logice; ultimele o caută și o întrețin. 550

mai sprijină, căci interesul nostru se mută de pe scandalul inverosimilului pur (născător de fantastic) pe alegoria filosofico-morală a unei lumi de apoi corectate, ameliorate, perfecționate. Partea a treia a romanului e clădită pe utopia negativă a unui paradis de după înviere în care oamenii sunt mutilați în jumătatea inferioară a corpului, deși lăsați ne-

Am obținut de fapt două criterii de definire: a) existența a două ordine de evenimente incompatibile; b) prezența (ori absența) unor indici, mărci pentru raportul dintre ele. Altfel spus, *întâlnirea* sau *separația* dintre real și nereal pot fi *semnalizate sau nu*. Avem trei cazuri principale, după cum combinăm aceste criterii: 1) Prezența unor indici expliciți care semnalizează o *ordine distinctă* de aceea reală: acești indici sunt cunoscutele mărci ale basmului dintotdeauna și ei ne introduc într-un domeniu al miraculosului, feericului, fabulosului, fără puțință de amestec cu domeniul natural. Când povestitorul spune: "a fost odată ca niciodată", el ne avertizează că întâmplările ce urmează s-au petrecut într-o lume care nu este lumea noastră obișnuită, într-un timp ("odată") ca nici un altul, deosebit de timpul comun ("ca niciodată"). Semnalul are, pe lângă funcția de avertizare, care lichidează în fașă orice perplexitate, și una de situare decisă a evenimentelor și personajelor în sfera supranaturalului pur, cu legile lui particulare; precizează deci logica specifică a domeniului, neîncălcată. Basmul e un univers nereal gândit ca o insularitate, un castel înconjurat de apă; formulele ca aceea citată sunt podurile coborâte peste șanțuri, cu ajutorul cărora pătrundem în inima castelului și care, odată trecute, ne lasă în voia unor întâmplări insolite, strani, enigmatice, dar pentru înțelegerea cărora ne găsim deplin pregătiți. 2) *Prezența* unor indici expliciți (sau implicați) care semnalizează o *întâlnire* dintre real și nereal: acest tip de imaginație aparține fie straniului (în sensul de la Todorov), fie alegoricului, oniricului sau chiar poeticului. Literatura de *science-fiction* intră tot aici. Diferențele de clasa basmului merită a fi relevate succint. întâi, în straniu etc. ni se semnalizează o întâlnire cu un domeniu rezervat, încălcarea riscantă a unor frontiere, nu situarea calmă înăuntrul acestora. Fără opoziția implicită dintre pământesc și extrapământesc nu ar exista S.F. în al doilea rând, semnalul, care în basm este inițial, în straniu sau S.F. este, mult mai des, final sau întârziat: nu are așadar caracter de avertisment, ci de surpriză. În povestirile lui Poe nu cunoaștem de obicei decât spre sfârșit explicația straniilor întâmplări. Semnalul este mai mult o explicare, o dezvăluire, decât o prevenire. Ficțiunea polițistă observă o regulă asemănătoare. În al treilea rând, semnalul e mai discret decât în basm, mai rafinat. Mărcile inițiale și naive ale basmului mi-au evocat totdeauna acei noursași în care se scaldă, în filmele vechi, scenele ce se petrec în vis, în trecut sau în închipuirea personajelor.

3) *Absența* semnalului, deși *întâlnirea* dintre 'real și nereal se produce: acesta este fantasticul propriu-zis. Putejff, da ca exemplu, familiar cititorului român, nuvelele lui

551

schimbați în jumătatea superioară. Consubstanțialitatea vieții cu moartea, la care se referă N. Balotă, fără a fi complet refuzată de textul romanului (dovadă că Matilda, purtându-și o maternitate avansată printre morți - "oul ei uriaș aduce aminte gândacul de bucătărie femeii purtător al unui obuz" - naște în primele săptămâni de la instalarea la administrația cimitirului), nu izbutește să închege o mare viziune de contraste poetice. "Mitologia e poetică, nicidecum religioasă", susține N. Balota.

Mircea Eliade, în special *La "Țigănci" sau 12,000 de capete de vite*. Avem nume- roase comportări aberante ale spațiului sau

ale timpului, absurdității din punct de vedere al legilor fizicii, dar nici o indicație în privința cauzelor, care să joace rolul u-nui semnal. Todorov a analizat această absență ca pe o ezitare a cititorului virtual între o explicație rațională și una supranaturală a lucrurilor citite: prima ar conduce automat la straniu, a doua la miraculos. Dacă, de pildă, am afla că întâlnirea lui Gore din *12.000 de capete de vite* cu locuitorii adăpostului care *muriseră se* datorează unei halucinații maladive, perplexitatea noastră s-ar rezolva în sensul straniului; ca în *Dubla crimă din Rue Morgue* a lui Poe. Dacă, din contra, am afla că indivizii din adăpost au fost înviați pentru câteva ore de o zeitate atotputernică, atunci ne-am trezi în basm. Mă deosebesc de teoreticianul francez în considerarea graniței dintre straniu și fantastic ca aflată în subiectivitatea lecturii: cred că posedăm suficiente elemente obiective în textul însuși spre a configura. Să adaug și că aceste elemente (sau semnale) au un caracter istoric, în sensul că alcătuiesc un fel de cod inteligibil numai anumitor cititori, la un moment dat, pierzându-și apoi sensul; în același fel, absența oricărui indiciu este și ea rezultatul unor procedee și se poate întâmpla ca aceste procedee, transparente o vreme, să devină vizibile mai târziu și să înceapă să semnalizeze. Atmosfera apăsătoare, furtunoasă, locurile "rele", ruinele de castele care introduceau pe cititorii epocii romantice în miezul unor narațiuni fantastice - căci nu erau resimțite ca semnale, ci ca elemente firești de decor - au devenit astăzi atât de artificiale încât cititorul modern le *recunoaște* și perplexitatea i se risipește în același fel în care i se risipește la auzul formulei inițiale a unei povești fabuloase. Chiar și unele personaje devin semnale cu vremea: fantoma sau vampirul au încetat pentru noi să mai participe în chip natural la universul supranatural al fantasticului, degradând emoția noastră în fața inexplicabilului la nivelul complicității cu basmul infantil. Schimbarea procedeelelor mută neconținut frontierele celor trei clase descrise mai sus. Ceea ce ieri era simțit ca fantastic, azi e simțit ca fabulos sau ca straniu. Un erou al lui Maupassant spune: "Supranaturalul scade ca un lac secătuit de un canal". E ca și cum teritoriul fantasticului, ros neconținut la margini de apele miraculosului, feericului etc, se refăce neconținut în altă parte. Această schimbare reflectă probabil ezitarea structurală a închipuirii umane între nevoia de mister și nevoia de explicație: fantasticul nu este altceva decât armistițiul fragil între forțele imaginației și forțele logicii, pe care atât declararea războiului, cât și încheierea păcii l-ar periclita.

552

în fond, e tot așa de puțin poetică precum e religioasă. Nici un instinct liric nu ghidează mâna autorului în paginile îndeajuns de seci ale romanului (*Ochii Maicii Domnului* cuprinde infinit mai multă poezie), foarte "ideologice", în stil de raport. Sensul principal rămâne alegoria satirică, din care se construiește utopia unei lumi mai rele decât aceea a lui Algazy și Grummer.

"S-a isprăvit - declară naratorul unuia din invitați: genul ne-a fost corectat. Cred că nici nu vom mai iubi. O mare parte a poeziei lirice, care izbutise să devie, în exasperarea conștiinței, delicată, s-a isprăvit și ea". Unde este meliorism, este și utopie. Și invers. Învierea morților anunță "pământul cel nou" ori "cerul cel nou": e totuna. Sensul anticlerical fiind evident, anvergura satirei argheziene este cu mult mai mare. În primul capitol al părții a treia, naratorul (Gulică Unanian) își mărturisește dorința de a scrie o *Viață de apoi*, o "romanță de peste Biblie și Apocalips", pe care a început-o de mai multe ori și tot de atâtea ori nu i-a reușit. Încă nu i s-au adus la cunoștință primele cazuri de înviere, așa încât Unanian poate așeza paradisul (în versiunea inițială a romanțului său) "la cele din urmă margini ale lumii". N-are cum să știe că locul lui va fi mult mai central. În paradis, sufletele ar urma să ajungă numai după ce și-au lepădat "stârvul", printr-un fel de preo-țire ("viața viitoare fiind întocmită bisericește"), spre a alcătui o lume cerească înzestrată cu "toate harurile zadarnice ale acestui pământ", dar și cu o ierarhie foarte clară. În înțelegerea batjocoritoare a lui Unanian, viața de după înviere ar avea două caracteristici: insensibilitatea și uniformitatea. Înviații și-ar pierde toate prea umanele necesități și ar semăna între ei ca picăturile de apă. Proiectul de paradis al intententului va fi confruntat curând cu paradisul, cum să-i zic, real: cu acea lume de înviați din morți, care umplu repede cimitirul, satele, orașele și țara întregă. Judecătorul suprem a constatat (spune lui Unanian un prieten recent ieșit din groapă) că Adam s-a comportat atât de minunat după alungarea din rai încât și-a răscumpărat păcatul original și merită să fie iertat de moarte: "S-au împlinit toate soroacele, trebuie să-l scăpăm de moarte și să-l înviem în toate odraslele lui aflate jumătate în lut și jumătate în cer". Metoda constă în a aboli prima jumătate. Oamenii noi nu vor mai iubi, nu se vor mai hrăni, nu vor mai cunoaște dorințe de nici un fel. Cum vor trăi Adamii în aceste condiții? "Singuratici și flămânzi și plini de harul scârbei. Ce fel de dragoste era

553

asta. De organe. Iubire de stomac, iubire de sex: sentiment de mădulare". Unanian opune oarecare rezistență acestei perspective, și nu doar fiindcă proiectul lui de viață de apoi era altul: "Voi n-ați înviat doară pentru o lume stearpă și un regn de oameni sferici, cubici și prismatici", exclamă el. "Suprimat, băiete, suprimat!" răspunde interlocutorul care știe el ce știe despre oamenii noi. Sa notăm câteva lucruri. Întâi ca, după tabloul înfățișat în primele părți ale romanului, motivarea învierii ca o urmare a dovezilor de îndreptare ce ar fi dat Adam sună plin de sarcasm. Apoi, că lumea promisă înviaților este încă și mai oribilă decât cea veche. Are o parte din trăsăturile unei societăți orwelliene. În *Tablete din Țara de Kutu*, Arghezi schițase destul de convingător (deși nu fără oarecare frivolitate, neizbutind să sugereze o congruență a "țării" lui utopice, comparabilă cu aceea din

Erewhon al lui Butler, ca să nu mai vorbim de *Gulliver*) o astfel de lume pe trei sferturi birocratizată. De exemplu, pe măsura bizareriilor din *Erewhon*, din Kutu, procedeul curent de a crea în cetățeni iluzia unui progres social permanent constă în a schimba numele. Sau iată ce reformă propune un bărbat de stat în Kutu, adept al standardizării absolute, din pricini de eficiență economică sporită: "La masă aflarăm concepțiile acestui bărbat de inițiative, care nu voia să închidă ochii fără să reformeze orașele după forme noi. El dorea să strângă și să sorteze edificiile de același fel într-un singur loc, bisericile cu bisericile, grădinile cu grădinile. Statuile, adunate din toate părțile într-un Parc al Statuilor, și de asemenea canalizările și bulevardele, fiind mai lesne de îngrijit și administrat. Canalurile, de pildă, trebuiau scoase din pământ, ca să nu-l mai incomodeze, și îngrădite, ca în șantierul unei fabrici de tuburi de beton, la diametrul și lungimile lor, în stive demonstrative în mijlocul unui parc cu lac, iar becurile electrice aveau să fie scoase din oraș și îngropate în lac, ca să-l lumineze pe dedesubt, în culori. «Toate lucrurile la locul lor» este principiul primarului-general. E o simplificare și o reorganizare a vieții. Având, de pildă, două sute cincizeci de mii de robinete de apă la un loc, debitul poate fi matematic supravegheat, și anarhia răspândirii lor în tot orașul suprimată. Primarul a fost impresionat de vechiul simț de grupare din Babilonia, unde toți elefanții de piatră ai unei regiuni erau puși alături pe două rânduri ca să păzească intrarea la templu. Ceea ce izbutise deocamdată, era fericitul ansamblu al felinarelor, pe care le-a transportat din municipiu pe

554

un deal, lipind lămpile una de alta." Lumea de apoi din *Cimitirul Buna-Vestire* este de același fel. Alegoria vizează o reorganizare socială capabilă să obțină uniformizarea deplină a reacțiilor și dorințelor indivizilor, privați de dreptul de variație. Disparând necesitățile individuale, dispar și inegalitățile. E probabil singura cale de a desființa cu adevărat clasele. Unde nu este dorință, nu este nici avere. Proprietatea personală se stinge, fără să fie nevoie de revoluție, în cea obștească. În acest paradis colectivist, Algazy și Grummer nu se vor mai ciocni, Tumavitu nu-l va mai urî pe Ismail, nici Gayk nu-și va mai ciuguli nepoata. Cuvintele de ordine aduse lui Unanian de către ministrul înviat (cum se vede, și în paradis ministrul are privilegiul cuvintelor de ordine) sunt "reorganizare" și "omul nou". "Cum organizare, ce organizare?" se miră intendentul. "N-ai să crezi cumva că după înviere viața o să meargă înainte pe același calapod? (se miră la rândul său ministrul). Te știam mai inteligent. Totul se reformează și se reconstruiește." Unanian (care e încă viu și are curiozități de om vechi) mai întreabă: "Voi sun- teți uniformi?" "Matematic!", răspunde ca o mașină omul nou.

Utopia argheziană este profund sceptică. În genere, utopiile negative (cu o formulă cel puțin curioasă: sunt în fond utopii paradoxale) din ultima sută de ani se deosebesc de acelea clasice prin faptul că privesc cu ochi neîncredători schimbarea în bine a omului și a societății, și văd în orice dorința de așezare a lor pe alte baze o capcană pentru naivi. Reformele strică și puținul bine existent. Noul e inferior vechiului. Reînviați, după ce s-au distrus reciproc în bătaia de pe munte, Algazy și Grummer vor semăna perfect între ei, căci, în condițiile renașterii universale "conviețuirea laolaltă" a viilor cu foștii morți nu trebuie să l dea naștere la inegalități și conflicte. Să ne imaginăm o clipă pe reînviatul Alcazy, fără barba lui rasă și mățasoasă, frumos așezată pe grătarul înșurubat sub bărbie și împrejmuț cu sârmă ghimpată, nemaide-I osebindu-se de asociatul său Grummer, reînviat și el, fără urmă din ciocul lui de lemn aromatic... Spune un personaj arghezian: "Corecta-

De două ori revine acest motiv al împrejmuțirii: să fie un simbol pentru frontierele paradisului concentraționar, asemeni kafkienei colonii penitenciare, pe care eroii t *Paginilor bizare* îl presimt?

555

rea e radicală: de la șolduri la bărbie totul a rămas mort pentru totdeauna". Mai mult: "în câteva zile vor fi corecțai și încă-viii, într-o singură noapte." Cum oare, după acest proces de reeducare, să nu mai aibă Grummer chef să-și împungă clienții cu ciocul lui și nici Alcazy să-i mănânce bășica, plină de resturile literaturii clasice? Vai ce tristă viața corectată de apoi!

PRIN NIȘTE LOCURI.RELE

Vizuina luminată conține un pasaj în care M. Blecher imaginează o călătorie în interiorul trupului propriu, o navigare aventuroasă pe canalele sangvine: "In clipa când scriu, pe mici canale obscure, în râulețe vii șerpuitoare, prin întunecate cavități săpate în carne, cu un mic gâlgâit ritmat de puls se revarsă în noaptea trupului, circulând printre cărnuri, nervi și oase, sângele meu. În întuneric, curge el ca o hartă cu mii de râulețe prin mii și mii de țevi, și dacă îmi închipui că sunt destul de minuscul pentru a circula cu o plută pe una din aceste artere, vuietul lichidului care mă duce repede îmi umple capul de un vâjâit imens în care se disting bătăile ample pe sub valuri, ca ale unui gong, ale pulsului, și

valurile se umflă și duc bătaia sonoră mai departe în întuneric pe sub piele, în timp ce valurile mă iau iute în întuneric și într-un vuiet de neînchipuit mă aruncă în cascadele inimii, în pivnițele de mușchi și fibre unde revărsarea sângelui umple rezervoare imense pentru ca în clipa următoare barajele să fie ridicate și o contracție teribilă a cavernei, imensă și puternică, înspăimântătoare ca și cum pereții odăii mele într-o secundă s-ar strânge și s-ar contracta spre a da afară tot aerul din cameră, într-o strângere care plesnește lichidul roșu în față și îl îndeasă, cu celulă peste celulă, are loc deodată expulziunea apelor și gonirea lor, cu o forță care bate-n pereții moi și lucioși ai întunecatelor canale cu lovituri de ample râuri ce cad din înălțimi. În întuneric, îmi înfund brațul până la cot în râul care mă duce și apele lui sunt cr. lde, aburinde și strașnic de mirositoare.... E întuneric și sunt închis în vuietul și aburii propriului meu sânge." Alcofrybas a călătorit și el în gura lui Pantagruel: însă dacă la Rabelais era vorba de a descrie

,557

în acest mod original o întreagă lume ("*lumea în gura lui Pantagruel*", spune Auerbach, analizând episodul în *Mimesis*), la M. Blecher trebuie să ne mulțumim cu o exigă interioritate. Cavități profunde și secrete, întuneric, umezeală, mirosuri amețitoare: anticipând, să notăm că acesta este *locul prin excelență* al reveriilor din proza lui M. Blecher. Situat acum în interiorul trupului: dar pe care îl vom recunoaște, când îl vom întâlni, și în exteriorul lui, în acele nelipsite odăi sufocante, grote naturale, pivnițe sau poduri încărcate de obiecte ca niște burți de vapoare.

Deocamdată ne interesează natura interiorității. Ea nu este, cum ne-am dat seama de la început, lumea mare mutată înăuntrul corpului, printr-o analogie tipic renescentistă, ca la Rabelais, ci însăși interioritatea fizică a corpului. *Vizuina luminată* fiind un "jurnal de sanatoriu" (și încă unul real), abundența detaliilor fiziologice se explică lesne. Ca orice mare bolnav, autorul și-a învățat bine corpul.

Fiziologicul a pătruns masiv în romanul nostru o dată cu bolnavii din ciclul *Hallipa*. Secolul XIX ascundea nu numai trupul, dar și suferința lui: o privea adică aproape exclusiv ca pe efectul moral al unei cauze rareori dezvăluite în realitatea ei fizică. Chiar și la Hortensia Papadat-Bengescu trupescul continuă să fie revelat prin sufletește: ni se arată de obicei reacțiuni ale omului la boală, așadar filiera patologiei este, în bună măsură, tot aceea clasică a senzațiilor. Prințul Maxențiu așteptând, în *Concert din muzică de Bach*, vizita matinală a Adei și izbucnirea hemoptiziei, amestecă semnificativ, în autoanaliza lui, motivele nemulțumirii sufletești cu acelea ale congestiei pulmonare. Aceste motive sunt încă la autoarea Hallipilor inseparabile, deși nimeni nu a dat înaintea ei mai multă atenție celor din urmă. În pasajul reprodus din *Vizuina luminată* imaginile se referă exclusiv la trup: sufletul pare pus în paranteză. Acest caracter fizic al interiorității este invocat adesea în jurnal (deși, fiind la mijloc un jurnal, ne-am fi așteptat poate să găsim în el confesiunile autorului, cu alte cuvinte o interioritate de natură psihologică) și de el se leagă până și semnificația titlului "Când stau după-amiaza în grădină, în soare, și închid ochii, când sunt singur și închid ochii, ori când în mijlocul unei conversații îmi trec mâna peste obraz și strâng pleoapele, regăsesc întotdeauna aceeași întunecime nesigură, aceeași cavernă intimă și cunoscută, aceeași vizuină caldă și iluminată de pete și imagini neclare, care este interiorul tru-

558

lui meu peonținutul «persoanei» mele de «dincoace» de piele". "*Vizuina luminată*" este deci interiorul trupului; iar starea de concentrare a naratorului sugerată în aceste rânduri anticipează o *altfel* de introspecție decât aceea cu care ne-a deprins psihologismul. Ea nu mai are în vedere ființa emoțională sau reflexivă, ascunsă în adâncul sufletului, ci pare a pregăti revelarea unei ființe de carne și oase, aflată "dincoace" de piele, într-o interioritate pur fizică. Ochiul închis afara, înăuntru se deșteaptă: dar nu spre trăirile povestitorului, ci spre himerele **lui**. Călătorul cu pluta e un explorator al unor forme lăuntrice de relief: târâtă de curenții de sânge prin canale, căderi de nivel și ecluze olandeze, azvârlită de cascadele inimii în cavități fără fund și apoi expulzată în țevăria vaselor, minuscula ambarcațiune urmează o mișcare sistolică, la fel cu aceea a vieții înseși. Observată însă la rădăcina ei materială, într-un peisaj de vene, mușchi, inimă și nervi: înăuntru vizuinii nu e loc pentru suflet. Interioritatea este deci la M. Blecher altceva decât o masă de senzații și de fluide emoționale, și anume o formă: un *topos*, nu o activitate. Se deosebește de subiectivitatea ionică în pasta psihologică a căreia realitatea își afla mlașul sensibil. Oferă privirii povestitorului un simplu loc: o situează, fără s-o constituie. Corpul uman, "persoana" seamănă în aceste condiții nu numai cu un peisaj autonom, dar și cu un loc unde te instalezi ca să privești, cu o cabină de batiscaf.

Locul determină perspectiva: așa cum "temele eului" constituiau realitatea psihologică a romanului

ionic, temeii trupului-vizuină îi corespunde, în proza lui M. Blecher, o noțiune particulară de realitate. Psihologul era de obicei un impresionist iar romanul ionic, unul al situațiilor speculative: al oglinzirii realității într-o conștiință așa-zicând plină. Conștiința umplea realitatea de emoția ei, o impregna de subiectivitate psihologică, la fel cum, în vederea radiografiei, bariul umple cavitățile stomacului și viscerelor de o substanță albă care le face vizibile. Observatorul de la M. Blecher nu aruncă lumii o privire propriu vorbind psihologică: ochiul nu este al eului individual, ci al eului generic. Perspectiva ionică, psihologică și individualizantă, rămânea fundamental realistă: nu lumea însăși, ci obiectivitatea ei sumară era pusă în discuție. Trupul-vizuină deschide o fereastră spre natura însăși a realității lumii: "Este cred același lucru a trăi sau a visa o întâmplare și viața reală cea de toate zilele este tot atât de halucinantă și stranie ca și

559

aceea a somnului. Dacă aș vrea de exemplu să definesc în mod precis în ce lume scriu aceste rânduri mi-ar fi imposibil". Iată o mărturisire, în spiritul lui Andre Breton, a imposibilității de a defini însuși sentimentul de existență. La Holban și la Camil Petrescu nu era cu certitudine real decât ceea ce era trăit subiectiv: aici nimic nu mai este cu certitudine real. Viața se confundă cu visul. Vom vedea la sfârșitul a-cestui eseu ce semnificație are la M. Blecher confuzia. Deocamdată este de ajuns să atrag atenția că viziunile povestitorului lui M. Blecher sunt himerice, ontic incerte, nu pur și simplu rezultatul unei relativizări psihologice. Universul real nu este interiorizat psihologic, ci explorat poetic. Voi da două exemple, din *Vizuiina luminată*. Întâiul este (într-un pasaj prea lung ca să-l pot reproduce) al grădinii castelului, vizitată într-o zi de pacientul sanatoriului din Berck: această grădină a fost însă mai întâi visată, alee cu alee, peluză cu peluză, floare cu floare, și abia apoi descoperită în realitate. Iar cele două imagini sunt perfect coincidente. Al doilea este al piațetei bucureștene din fața Casei de Depuneri pe care povestitorul o vede când albă (scăldată parcă în lapte), când roșie, începând de la cupole și acoperișuri și isprăvind cu aspectul trecătorilor, Ca într-un tablou de Chagall, întrăm brusc într-o realitate suprarealistă, onirică: "Când piațeta e roșie, firele de mustăți ale domnului cu baston sunt ca firișoarele acelea de hârtie colorată în care se învelesc îndeobște obiectele fragile, vesta și haina îl îmbracă elegant ca niște capace de rac fiert, bastonul în mână e ca o bomboană din cele ieftine pe care le sug copiii, geamurile la case cu acadelele ce le fabrică turcii ambulanți vânzători de braga, frunzele și iarba sunt stropite cu sânge, un băiat care golește un lichid dintr-o sticlă nu varsă apă, ci sânge - și dinții oamenilor sunt din coraliu fin, degetele de porfir și urechile din cartilagiu purpuriu. Când măturătorul curăță strada cu măturoiul cu fire roșii ca mustățile de homard, în urma lui se ridică un praf roșu ca praful de cărămidă. Și cerul deasupra este roșu și strălucitor ca o imensă cupă de cristal colorat..." Pentru a vedea piațeta în aceste culori, nu e nevoie să dormi și să visezi: "într-o zi m-am convins cu ochii mari deschiși că ea există și am văzut pe unul din personajele decorului în carne și oase.... Câteva interferențe de felul acesta au isprăvit prin a-mi zdruncina cu totul credința într-o realitate bine încheată și sigură..." Și, în fine: "Poate că ar trebui să mă îndoiesc de realitatea acestor fapte și să le consider visate, poate că

560

ar trebui să mă îndoiesc de exactitatea lor din moment ce mi se pare că desfășurarea lor îmi apare atât de logică. Poate că logica cu care se petrec nu este decât inventată de mine în timpul treziei... Dar logica lucrurilor este ultimul punct de vedere care m-a preocupat vreodată." Aceasta nu este mărturisirea de credință a unui realist: povestitorul M. Blecher nu jură pe realitate, ci pe irealitate. Ochiul este acela imaginar, suprarealist, oniric sau mitic, pe care-l știm de la Kafka, de la Bruno Schulz și de la alții.

'C

ce-l înrudește structural pe Blecher cu Kafka, cu Bruno Schulz sau Robert Walser e mai ales facultatea de a se instala în nenorocire...", spune Ov. S. Crohmăl-niceanu în *Literatura română între cele două războaie mondiale*. - Din punctul de vedere original al eseului meu, nu problema, ci perspectiva asupra lumii constituie adevărata înrudire. Dar im. por. tant e să reținem că Ov. S. Crohmălniceanu este primul care citează, în legătură cu Blecher, numele de mai sus și care mi se par a alcătui sfera adevărată de referințe. În privința formulei acestei proze, criticul vorbește de "realism fantastic". (Până la război, critica a considerat *întâmplările* ca fiind proză psihologică. E. Lovinescu, M. Sebastian, Pompiliu Constantinescu și toți ceilalți au discutat-o în termeni de "analiză", "confesiune", "sinceritate" etc. Singur în epocă Eugen Ionescu a încercat să combată această părere într-un articol din 1936 din *Facla*: "Dar luciditatea d-lui Blecher nu se oprește niciodată la psihologie, la efecte, la periferia sufletului, care n-are decât să rămână, și de-acum înainte, irt stăpânirea netulburată a așa-zisei «literaturi de autoanaliză». M. Blecher trecând prin psihologie, prin emoție, depășește totuși, planul psihologic, realitatea prea superficială a emoției. Emoția, durerea, psihologicul sunt lucruri false, cu tot ce aparține falsei «realități», lucruri drăcești, malefice, de lavă, și se îndoiește de ele, le desconsideră (la autoanaliză asta constituie unica realitate!?" Critica modernă a

urmat în general pe Eugen Ionescu. Cel mai categoric e Nicolae Balotă (*De la Ion la Ioanide*). El crede că "Blecher practică doar aparent o literatură a mărturisirilor" și socotește "criza" (a insului, ca și a realului) din *întâmplări* ca fiind de natură ontică, nu psihologică. Blecher ar fi putut exclama împreună cu acesta (Kafka - n.n.): pentru ultimă oară psihologie!" I. Negoïtescu înscrie opera lui Blecher în "tipul existențialist" și discută "suferința" implicată în termenii filosofiei lui Jaspers (*Engrame*). Nu altceva vor susține Georgeta Horodincă (*Structuri libere*) și Al. Protopopescu (*Romanul psihologic românesc*). Ultimul, în ciuda faptului că se ocupă de autorul *întâmplărilor* într-un studiu consacrat "romanului psihologic" afirmă limpede că analiza nu mai este aceea "impresionistă" a psihologismului. Eceea "expresionistă" a "figurii amplificate". Nu găsim la Blecher flux de conștiință, introspecție etc, ci naturalism și hipertrofie a exteriorității: "tjateea dimensiune a acestei literaturi rămâne fragilă". Dar nu tragicul autobiograficului cum s-ar putea înțelege din stăruința în experiența și decorul sanatoriului. Uimitoare este tocmai depășirea «temelor eului», detașarea de suferința personală, pentru înțelegerea unor rosturi mai generale ale ființei. t

561

întâmplări în realitatea imediată, 1936, una din capodoperele romanului românesc, se deschide cu câteva fraze proustiene, în sămânța cărora putem vedea întreaga plantă:

"Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai știu nici cine sunt nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personaj abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale.

În clipa următoare identitatea mea se regăsește, ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare și numai când operatorul le pune la punct, suprapunându-le, dau deodată iluzia reliefului. Odaia îmi apare atunci de o prospețime ce n-a avut-o înainte. Ea revine la consistența ei anterioară iar obiectele din ea se depun la locurile lor, așa cum într-o sticlă cu apă un bulgăr de pământ sfărâmat se așează în straturi de elemente diferite, bine definite și de culori variate. Elementele odăii se stratifică în propriul lor contur și coloritul vechei amintiri ce o am despre ele". O senzație asemănătoare, de inconsistență provizorie a obiectelor din jur, am analizat cu privire la *Vestibul*, unde, îndrăgostit pe neașteptate, protagonistul romanului lui Alexandru Ivasiuc era victima unei impresii de dislocare a realității imediate. Nimic nu mai indică în schimb la M. Blecher circumstanța psihologică: "întâmplarea" are aici o natură complet diferită. Și nu pur și simplu fiindcă aparține, ca și celelalte întâmplări din roman, planului irealității, dar, mai ales, pentru că nu posedă cu adevărat caracter de eveniment. Un eveniment, de exemplu întâlnirea cu studenta din *Vestibul*, este ceva care survine în viața personajului, îi modifică cursul și determină anumite consecințe. Aici, privirea, timp îndelungat, a unui punct fix de pe perete seamănă mai degrabă cu o marotă iar senzația schizoidă pe care ea o determină e o întâmplare a ființei, nu a biografiei povestitorului. Evenimentele de acest fel definesc o condiție, în loc să declanșeze o intrigă. *întâmplări în irealitatea imediată* este, din acest punct de vedere, un roman fără subiect.

Senzația pusă sub lupă în pasajul pe care l-am reprodus constă în ruperea în două a ființei: un "personaj abstract" contemplă, ca și cum ar fi găsit mijlocul să se distanțeze de ea, "persoana reală" a povestitorului. Dedublarea nu durează de obicei decât o clipă: suficientă

562

1

totuși spre a provoca atât o ușoară derută a identității, cât și o schimbare a peisajului înconjurător. Lucrurile apar într-o lumină neobișnuită, păstrându-și prospețimea chiar și după ce își reiau treptat tiparele din care au fost smulse. Când, uneori, pare să devină definitivă, dedublarea trezește în povestitor spaima de a nu se mai putea regăsi. "Teribila întrebare «cine anume sunt» trăiește atunci în mine cu o piele și niște organe ce-mi sunt complect necunoscute". Angoasa aceasta nu e, vom vedea, atât de importantă cum au judecat-o majoritatea comentatorilor. Să observăm deocamdată felul cum e descrisă criza, ca o modificare anatomică. O ființă nouă, cu organe noi, crește în pielea veche. La capătul scurtei oscilații, eul rămâne într-o stare euforică: "E o senzație de ușoară beție. Odaia e extraordinar de condensată în materia ei și eu implacabil revenit la suprafața lucrurilor". Revenit de unde? Dintr-un zbcium, în prada căruia a căzut fără motiv evident și în care nu descopere nici un

sens: "Zbaterea mea în nesiguranță nu mai are atunci un nume; e un simplu regret că n-am găsit nimic în adâncul ei. Mă surprinde doar faptul că o lipsă totală de semnificație a putut fi legată atât de profund de materia mea intimă. Acum când m-am regăsit și caut să-mi exprim senzația, ea îmi apare cu totul impersonală: o simplă exagerare a identității mele, crescută ca un cancer din propria substanță".

Pasaj de două ori instructiv. Psihologismul a interpretat de obicei sufletul ca o realitate adâncă și plină, cu mai multe nivele, care posedă un limbaj propriu; și a întrevăzut în acest limbaj o marcă ireductibilă a personalității. Pentru M. Blecher, iată, ființa, eul nu au nici o substanță, adâncime, nici proprietăți personale. În interiorul sufletului nu există nimic, iar senzația schizoidă nu e decât o exagerare a identității, un cancer la fel de impersonal ca orice proliferare de celule într-un organism viu. Consecința inevitabilă este că extraordinara aventură din *întâmplări* nu va fi relatată în termenii subiectivi ai confesiunii ionice, și nici o încercare de explicație nu va tulbura descrierea acestor locuri rele, - cu atmosfera lor la fel de amețitor-îmbătătoare ca aceea formată, în unele peșteri, de aburii sulfului și roind din pereți - unde se produc *crizele* copilăriei. Psihologismul nutrește iluzia explicării comportamentului exterior prin trăirile interioare: ca și cum ar fi lucru dovedit că, tot ceea ce, la suprafața gesturilor noastre, pare general și impersonal posedă, în profunzimea sufletului, o inconfundabilă individu-

563

alitate. Conștiința individuală este la M. Blecher suspendată: "Numai în această dispariție subită a identității regăsesc căderile mele în spațiile blestemate de odinioară..." Descrierea așadar a locurilor de odinioară - pe care pierderea identității le evocă întocmai cum, la Proust, dalele din curtea castelului Guermantes au puterea de a face să străbată la suprafața memoriei un întreg timp regăsit - va semăna cu o fenomenologie al cărei obiect este o criză de natură ontică. Într-o ordine răsturnată, mă voi ocupa în continuare de ele: de criză și de locurile ei.

Simptomele crizelor ocupă primele cinci capitole din *întâmplări*. Întâi sunt evocate spațiile blestemate din copilărie - poiana din parc și scobitura din malul râului - în care povestitorul se simțea cuprins de "aceiași leșin și aceeași amețeală" ori de câte ori pașii l-ar fi purtat acolo. Mirosoși gelatinoși, de descompunere, o tăcere apăsătoare, depusă pe lucruri ca o căldură stătută, o impresie de intensificare a simțurilor, până la pierderea conștiinței, o senzualitate maladiivă și cotropitoare - acestea sunt simptomele. Cele mai vechi amintiri sunt legate de cea dintâi experiență sexuală: în aerul, plin de mirosul pudrei și fardurilor folosite de Clara, al prăvăliei lui Eugen. Caracteristica tuturor este dublă: o senzație de gol interior, de care lucrurile se lasă absorbite, și inexistența barierei între subiectivitatea avidă a povestitorului și obiectivitatea lumii înconjurătoare: "între mine și lume nu există nici o despărțire. Tot ce mă înconjura mă invadea din cap până în picioare, ca și cum pielea mea ar fi fost ciuruită." E vorba, deci, tot atât de puțin de introspecție ori de analiză, cum e vorba de observație. Introspecția ar presupune un eu așa-zicnd plin, o interioritate substanțială, în care lumea s-ar reflecta și refracta. Aici însă interioritatea e ca un vas gol și găurit ce se umple, pentru câteva clipe, de imaginile lumii, de trecut ca și de prezent, de reprezentare și de percepție, amestecate asemeni atomilor de oxigen și de hidrogen în molecula de apă. Sub forma acestei trăiri simultane, povestitorul sugerează o ex-

Pe cate, amuzându-mă, le-aș intitula astfel: *Locuri rele, Senzualitate în prăvălia lui Eugen, Apariții și dispariții senzaționale. Ponopticum și La Bălci.*

în timpul regăsit, Proust definește senzația într-un pasaj celebru: "Numai un moment al trecutului? Mult mai mult poate: ceva care, propriu totodată trecutului și prezentului, este mai esențial decât ele amândouă. De atâtea ori, în decursul virtuții,

564
periență esențială: a ființei-burete, care, vidă în sine, fără interioritate sufletească, se lasă cotropită de obiectele dure și agresive în mijlocul cărora se află. În proza psihologică, un suflet plin întâlnește totdeauna o lume plină. Ionicul presupunea totdeauna o întâlnire de acest fel, de unde și tendința lui speculară. La M. Blecher conștiința e înlocuită de un vid absorbant iar lumea e compusă din obiecte inerte. Agresivitatea ori duritatea acestora sunt o formă a inerției lor. Întâlnirea devine o perplexitate de natură ontologică. Universul real nu e psihologizat, ci mitizat: și se constituie ca pură viziune a materialității, nicidecum ca trăire.

Dacă vom examina mai îndeaproape cel de al doilea termen, lumea, vor remarca ușor că ea, fiind compusă din obiecte de formă materială, gata să invadeze interioritatea eului, nu e mai puțin lipsită de consistență decât această interioritate. Paradox aparent, pe care M. Blecher îl explică în al patrulea capitol al romanului său, imaginându-și că ceea ce există în jurul povestitorului - ceea ce se mișcă, îl lovește sau îl rănește -, nu e decât un *revers* bizar al realității comune și anume umbra ei: "îmi

imaginam de pildă - și ca un repertoriu corect al lumii - lanțul tuturor umbrelor de pe pământ, ciudata și fantastica lume cenușie ce doarme la picioarele vieții. Omul negru, culcat ca un voal peste iarbă, cu picioarele subțiri ce s-au scurs ca apa, cu brațele de fier întunecat, umblând printre pomii orizontali cu ramurile lor explorate. Umbrele vapoarelor alunecând pe mare, umbre instabile și acvatice ca niște tristeți ce vin și trec, lunecând peste spume. Umbrele păsărilor cari zboară, ca niște pasări negre venite din fundul țărâniei,

realitatea mă decepționase pentru că în momentul când o percepeam, imaginația mea, singurul organ pentru a mă bucura de frumusețe, nu putea să i se aplice, în virtutea legii inevitabile care prinde că nu poate imagina decât ceea ce este absent. Și iată că deodată efectul acestei legi crude se găsisse anihilat, suspendat, printr-un minunat expedient al naturii, care făcuse să reverbereze o senzație - zgomotul furculiței și al ciocanului, același titlu de carte etc. - în același timp în trecut, ceea ce îi dădea imaginației mele posibilitatea să o guste, și în prezent, când tulburarea efectivă a simțurilor mele prin zgomot, prin contactul cu lenjeria etc. adăugase iluziilor imaginației ceea ce de obicei le lipsește, ideea de existență - și, datorită acestui subterfugiu, îngăduise ființei mele să obțină, să izoleze, să imobilizeze -fulgerător - ceea ce ea nu prinde niciodată: puțin timp în stare pură" (trad. Eugenia Cioculescu).

565

dintr-un sumbru acvarium. Și umbra solitară, pierdută undeva în spațiu, a rotundeii noastre planete..." în acest teatru chinezesc de umbre, realitatea apare nu numai dematerializată, dar răsturnată, la fel ca aceea zărită, într-un rând, de povestitor, a unui mulaj al interiorului urechii, în care scobiturile sunt reliefate și plînurile scobite: "într-o clipă îmi dădai seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încât tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică, fără nici un conținut, ca fosilele acelea delicate și bizare cari reproduc în piatră urmele vreunei scoici sau frunze ce de-a lungul timpurilor s-au macerat lăsând doar sculptate adânc amprente fine ale conturului lor." Această realitate *mai adevărată* este însă negativul clișeului realist, și în ea lucruri și ființe apar deodată ca simple umbre, adâncite și lipsite de consistență, pe ecranul alb al universului: "într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi fost niște excrescențe multicolore și cărnoase, pline de organe complicate și putrescibile, ci niște goluri pure, plutind, ca niște bule de aer prin apă, prin materia caldă și moale a universului plin." Ne aflăm evident, dacă luăm ca reper viziunea realistă, pe cealaltă față a lumii, unde materialitatea e inconsistentă și friabilă, alcătuită din jocul de umbre și lumini, asemeni unui decor de teatru sugerat spectatorilor prin aprinderea succesivă a marilor reflectoare de deasupra scenei. Lui M. Blecher scena nu i se 'mai pare a fi aceea obișnuită a vieții: el se simte în permanență pe o scenă de teatru, între decoruri sau mulaje de ceară, în inima unui panopticum grandios, artificial și grotesc.

Ne reîntâlnim cu una din constantele corinticului: artificialul, teatralul. Cinematograful și panopticum-ul sunt evocate tocmai ca locuri în care apare deplin triumful nefirescului. "Personagiile de ceară -afirmă povestitorul *întâmplărilor* într-o frază cheie, deși absolut paradoxală - erau singurul lucru autentic din lume: ele singure falsificau viața în mod ostentativ, făcând parte, prin imobilitatea lor stranie și artificială, din aerul adevărat al lumii". Răsturnarea este aici definitivă. Ca într-un sistem de corespondențe perfecte, lumea corinticului o înfățișează pe aceea a realismului doric sau ionic transmutată, inversată. Ne mișcăm într-un univers de forme false și grosolane, imitate stângaci, grotești sau absurde. Ele sunt viața, ne spune povestitorul, mai măreață și mai convingătoare decât aceea "naturală" din romanul

566

clasic. "Uniforma ciuruită de gloanțe și pătată de sânge a vreunui arhiduce austriac, cu figura galbenă și tristă, era infinit mai tragică decât orice moarte adevărată. Într-o ladă de cristal zăcea o femeie îmbrăcată în dantele negre, cu fața lucioasă și palidă. Un trandafir uluitor de roșu stătea fixat între sâni, iar peruca blondă la marginea frunții începea să se dezlipească, în timp ce în nări palpita culoarea roză a fardului și ochii albaștri ca sticla mă priveau imobili". De la Van Gogh și Baude-laire, arta modernă a arătat o insașiabilă poftă de asemenea simulacre cultivând primitivitatea și kitschul ca refuz al similarității corecte și al firescului superficial. Acestea sunt paradisurile artificiale ale unor poeți sau pictori îndrăgostiți de tot ce modifică, mutilează sau schimonosește realul. Bacovia are panopticum-ul lui cunoscut: *Și-n lumea ochenelor triste Mă prinse sinistre gândiri -în jurul meu corpuri de ceară, Cu hâde și fixe priviri. Și-acea cat rincă-fanfară îmi dete un tremur satanic; în racle de sticlă - prinsese Oftau, în dantele, mecanic.*

Bruno Schulz va spune și el, și aproape în aceleași cuvinte cu M. Blecher: "Mă impresionează astfel tot ce este imitat. Florile artificiale, de pildă, și coroanele mortuare, mai ales coroanele mortuare, uitate și: prăfuite în cutiile lor ovale de sticlă din biserica cimitirului, înconjurând cu desuetă delicatețe nume

vechi anonime, scufundate într-o eternitate fără rezonanță". Interiorul prăvăliei cu manechine de la Schulz sau bâlciul lui Blecher, cu fotografi ambulanti, statuete ieftine de ip- sos, poze colorate, becuri aprinse, mărgelile, roți, circuri, barăci și hârtie creponată par deopotrivă evadate dintr-o închipuire a artificiosului, a copiei și a simulacrului, în viața cotidiană: "Toate acestea - spune I Blecher, în concluzie - au emigrat în viață din panopticum. În panorama de bâlci regăsim locul comun al tuturor acestor nostalgii răspândite în lume, cari adunate la un loc formează însăși esența ei." Panopticum-ul sau bâlciul dezvăluie esența acestei lumi, pe scenă se petrec dramele corinticului. Perspectiva ce se întrezărește ne conduce în miezul unei alte înțelegeri a vieții decât la romancierul doric sau ionic. Într-o zi, cutreierând un bâlci, ca de atâtea alte ori,

567

povestitorul *întâmplărilor nimereste* în fața unei vitrine unde se află expusă propria fotografie, cine știe când și de către cine făcută. Întâlnirea constituie pentru el o revelație considerabilă, la fel cu aceea dintre "persoana reală" și "personajul abstract" ce se privesc unul pe altul în timpul crizelor. Tot o criză a identității este și aceasta: "Toată viața mea proprie, a celui ce stătea în carne și sânge dincolo de vitrină, îmi apăru dintr-o dată indiferentă și fără însemnătate, așa cum persoanei vii de dincoace de sticlă îi apăreau absurde călătoriile prin orașe necunoscute ale eului fotografic. În același fel în care fotografia care mă reprezenta umbra din loc în loc contemplând prin geamul murdar și prăfuit perspective mereu noi, eu însumi dincoace de sticlă, îmi plimbam mereu personajul meu asemănător în alte locuri, veșnic privind lucruri noi și veșnic neînțelegând nimic din ele. Faptul că mă mișcăm, că eram viu, nu putea fi decât o simplă întâmplare, o întâmplare care n-avea nici un sens, pentru că, așa cum existam în astă parte a vitrinei, puteam exista și dincolo de ea, cu același obraz palid, cu aceiași ochi, cu același păr spălăcit care mă aduna în oglindă într-o figură rapidă și bizară, greu de înțeles." Acesta e tipul de întâlnire specific romanului lui Blecher (dacă nu cumva al întregului roman corintic): între obiect și imaginea lui, între viu și inanimat. În romanul ionic, niciodată întâlnirea dintre conștuV. (sau dintre conștiință și lume) nu transgresează granițele realului, în corintic, iluzia realistă - aceea care garantează aceste granițe - e denunțată, cum am văzut, fără cruțare. Lumea poate fi privită la fel de bine și prin ochii copiei, nu doar prin ai modelului. E o întâmplare lipsită de semnificație (pretinde M. Blecher) faptul că ne încredem în existența de dincoace de sticla vitrinei și nu în aceea a fotografiei expuse dincolo de ea. Nici unui romancier ionic nu i-ar fi trecut prin cap că lumea poate fi contemplată cu ochii unei fotografii, oricâte imagini speculare ar fi imaginat el, ca să relativizeze noțiunea de realitate. Sticla vitrinei ar fi rămas pentru el de netrecut. Neieșind din sfera conștiinței psihologice (așa cum doricul nu avea acces la ea), ionicul ar fi imaginat cu greutate că perspectiva asupra omului poate fi răsturnată, omul devenind un obiect ce poate fi privit, ca oricare altul, marginal și inert, deposedat de dreptul exclusiv de a fi considerat "viu" sau "real". În teatrul de umbre chinezești, în care se joacă *întâmplările*, acest lucru nu e doar posibil, dar necesar, printr-un fel de revoluție coperniciană. 568 De la al șaselea capitol înainte, simptomatologia crizei lasă locul fenomenologiei locurilor. Ce sunt aceste locuri? I. Negoșescu notează, în studiul din *Engrame*, că la M. Blecher "*locul* existențial este chiar semiîntunericul, mucedul și obiectualul degradat, loc, *aparent*, nu de suferință ci de beatitudine." Și adaugă, ca să explice aparenta aceasta, urmându-și totodată ideea lui principală care constă în a considera pe autorul *întâmplărilor un* existențialist aflat sub semnul suferinței ca situație-limită (în felul de la Jaspers): "Aparent, fiindcă întunericul, mucegaiul și obiectele degradate alcătuiesc de fapt lumea suferinței: ceea ce scriitorul numește «beatitudine» nu e decât posibilitatea pe care suferința i-o dă de a comunica direct cu existența în sine, prin conștiința precarității lumii reale". Așadar locurile rele ar fi înseși locurile beatitudinii scriitorului, "spațiile blestemate" din copilărie, cum le numește el, semănând cu niște accese la purul existențial, deschise în friabilitatea și dezagregarea lumii materiale. Dar, în altă parte, Blecher spune: "Existau așadar în lume, în afară de locuri blestemate ce secretau vertijii și leșinuri, și alte spații mai binevoitoare..." În capitolul zece și un astfel de spațiu este explorat cu încântare: acela, plin de praf și de obiecte inutile, aflat sub scena teatrului, în care se pătrunde prin cușca sufleurului. A identifica locurile rele și locurile binevoitoare e la fel de dificil, dacă respectăm textul lui Blecher, cu a le deosebi unele de altele. Dintr-un anumit punct de vedere, aceste locuri seamănă atât de bine între ele, încât par unele și aceleași, malefic-benefice, infernale și deopotrivă paradisiace: toate sunt locuri închise, secrete, supraîncărcate de obiecte ieșite din uz, uitate sub straturi groase de praf, și de care imaginația naratorului leagă un anumit mister. E vorba de pivnițe, ca aceea unde naratorul e dus de straniul Walter, de poduri precum cele din casa Weber sau din casa bunicului,

de subsolul scenei, de sala întunecată a cinematografului, de mici odăi scăldate într-un aer de intimitate și așa mai departe. Din alt unghi privite, e limpede că unele din aceste locuri provoacă leșinuri, vertije,

I Am putea intitula și mai departe capitolele: *Paul și Ozy. Spălarea mortului. Dimineață, după nuntă. Femei, Locul comun al visurilor mele, Noroiul, Coșmare, Un copac, Edda, un copac, înmormântarea, simplă înșirare de obiecte* *Somnul și trezia.*

569
crize, iar altele o stare de împăcare cu sine și cu lumea, o euforie inexplicabilă. E drept că, deseori, linia care desparte cele două stări opuse e aproape inexistentă: personajul trece, cu ușurință, de la o stare la cealaltă, mai mult, s-ar zice că preambulul crizelor lui e de fiecare dată legat de simțirea *locului* ca familiar, intim, plăcut, chiar dacă, apoi, această simțire se bifurcă: apucând-o fie spre pierderea bruscă a conștiinței de sine, ca o cădere într-o letargie toropitoare și senzuală, angoasantă ca o moarte posibilă, fie în spre o calmă uitare de sine în mijlocul unei lumi reîmpăcate.

Comparând două astfel de locuri, ne vom convinge de asemănarea lor neasemenea. Un loc declarat "rău" este malul râului, plin de cojile putrezite ale unor semințe de floarea soarelui. În preajma lui, mirosul copilului suferă de ambiguitate: "Mirosul gelatinos al descompunerii cojilor era separat și foarte distinct, deși concomitent, de parfumul lor plăcut, cald și domestic de alune prăjite." Chiar dacă aici se observă că, în însăși inima bizarelor aventuri existențiale, există un element de schizoidie, dar și o indescifrabilă identitate în separație, la fel cu aceea a locurilor înseși. Mirosul ambiguu anunță starea de leșin: alergând buimac, la vale, pe covorul de coji, copilul nimerește într-o scobitură a malului: "în fundul scobiturii se formase o mică grotă, o cavernă umbrită și răcoroasă, ca o odăiță săpată în stâncă. Intram acolo și cădeam pe pământ, transpirat, sfârșit de oboseală, și tremurând din cap până-n picioare." Un loc declarat "bun" este în schimb încăperea de sub scena teatrului: la fel de întunecată, de izolată, ca și grotă: "Eram departe de lume, departe de străzile calde și exasperante, într-o celulă răcoroasă și secretă, în fundul pământului". Și totuși! Urmarea diferă radical: "Cine ar fi putut bănui unde mă aflu? Era locul cel mai insolit din oraș și simțeam o bucurie calmă gândindu-mă că mă aflu acolo. În jurul meu zăceau fotoliile strâmbe, grinzile prăfuite și obiectele părăsite: era însuși locul comun al tuturor visurilor mele. Rămăsei astfel liniștit, într-o beatitudine desăvârșită, câteva ceasuri." Ca să înțelegem această ambiguitate fundamentală, trebuie să ne reîntoarcem - nu desigur cu mâinile goale - la crizele personajului narator, a cărui ființă-burete încearcă să absoarbă prin porozitățile ei imense lumea materială. Crizele ne apar acum într-o lumină mai puternică, întâiul lucru care ne izbește este că raportul eului cu lucrurile este un fel de contopire dureroasă. Cel mai atroce capitol al romanului

570

înfățișează voluptatea scăldării în noroi, ca o disperată tentativă de suprimare a tuturor barierelor ce despart eul de lume. Eul cultivă acest contact nemediat psihologic, adică epidermic, visceral, organic, și pe care îl realizează sub forma suferinței. "În ce fel de lume trăiam?" se întreabă la un moment dat povestitorul după ce a privit, într-o dimineață translucidă, descărcarea la măcelăria a vitelor tăiate. Rareori, chiar și în aceste atât de fragede *întâmplări*, contactul, așa zice, fizic, cu sângele, cu aerul, cu viața, cu materiile ei, dure sau inefabile, a fost mai direct și mai palpabil, și totodată mai rafinat: "Când ajunsei în piață, oamenii descărcau carne pentru barăcile măcelarilor. Duceau în brațe jumătăți de vite roșii și vinete, umede de sânge, înalte și superbe ca niște prințese moarte. În aer mirosea cald a carne și a urină; măcelarii atârnav fiecare vită cu capul în jos, cu privirile globuloase și negre îndreptate spre podea. Ele se înșirau acum pe pereții albi de porțelan ca niște sculpturi roșii tăiate în cea mai variată și fragedă materie, cu reflexul apos și irizat al mătăsurilor și limpezimea turbure a gelatinei, în marginea burții deschise spânzura dantela mușchilor și șiragurile grele ale mărgelilor de grăsime. Măcelarii băgau mâinile lor roșii înăuntru și scoteau măruntaie de preț pe cari le așezau pe masă: obiecte de carne și de sânge, rotunde, late, elastice și calde. Carnea proaspătă strălucea catifelată ca petalele unor trandafiri roșii mons-truoși, hipertrofiați. Zorile se făcură albastre ca oțelul; dimineața rece cânta cu un sunet profund de orgă". De ce simte naratorul impulsul de a *se întreba* cu privire la lumea în care trăiește? "Totul deveni îndepărtat și dezolant. Era dimineață; oamenii descărcau carne; vântul mă pătrundea sub haine; dărdăiam de frig și nesomn; *în ce fel de lume trăiam?* Violența proaspătă, ca un curent de aer tare și rece, a percepției trebuie, s-ar zice, verificată. Lumea există, este aici, cade sub simțuri, la fel ca această carne jupuită și sângerândă. Ea face un zid în jurul ființei noastre, o împrejmuiește. "În jurul meu materia dură și imobilă mă înconjura din toate părțile - aici în formă de

bile și de sculpturi -în stradă, în formă de copaci, de case și de pietre; imensă și zadarnică, închizându-mă în ea din cap și până în picioare. În orice sens mă gândeam, materia mă înconjura..." Eul naratorului simte materialitatea lumii ca un prizonierat: "Umblam înnebunit de lucrurile pe cari le vedeam și de cari eram sortit să nu pot scăpa. Mi se întâmpla totuși câte-

571

odată să găsesc câte un loc. izolat unde să las în voie capul să se odihnească. Acolo pentru o clipă toate vertigiile tăceau..."

Aici este un aspect capital. Suferința voluptoasă pe care o sugerează fiecare rând al *întâmplărilor* provine din dubla comportare a ființei povestitorului în lume. Pe de o parte, ea tinde să se contopească deplin cu lucrurile din jur, să suprime distanțele, granițele, regnurile; pe de alta, se lovește de rezistența materialității lumii, de care se simte respinsă, agresată, luată prizonieră. Când agresivitatea e maximă, ca de pildă în acele locuri rele ale copilăriei, precumpănesc teama, angoasa, leșinul asemănător cu moartea: locurile rele sunt locurile unde agresiunea materiei devine insuportabilă.

Alteori precumpănește beția contopirii, voluptatea trecătoare a înfrângerii rezistenței: locurile bune sunt acelea în care agresiunea materiei apare, pentru o clipă, suspendată, în fond, nu există locuri malefice și locuri benefice: există un singur fel de locuri care, uneori, prin cine știe ce potrivire a aștrilor oferă protecție ființei personajului, iar, alteori, o amenință și o persecută.

Aceste locuri au, toate, doua însușiri destul de constante. Întâia este concavitatea de vizuină: sunt spații interioare, închise, scobituri, grote, poduri, pivnițe. A doua este înfățișarea de debara îmbâcsită de obiecte, sufocată de praf și de vechituri inutilizabile. *Vizui*na lui Blecher este un *capharnaum*.

Dacă vom privi mai îndeaproape rolul acestor locuri, vom observa că povestitorul se ascunde de fapt în ele: sunt locuri ale evaziunii. O evaziune însă nu *din lume* (căci locurile aparțin lumii, sunt căi de acces privilegiate către inima ei), ci *din sine însuși*. În găurile materiei, povestitorul pare a căuta să se ascundă de sine: ca și cum ar voi să afle în ele o izbăvire de propria individualitate. Să ne reamintim pasajul de la începutul *întâmplărilor*: pierderea identității era evocată acolo atât ca nesperată favoare a sortii, grație căreia realitatea imediată se înfră-gezea și se ilumina, cât și ca, atunci când criza dura mai mult, terenul prielnic pentru o teribilă anxietate. Am semnalat în treacăt că anxietatea aceasta a părut comentatorilor esențială, ei trecând, fără excepție, cu vederea cealaltă latură a aventurii existențiale. N. Balotă scrie: "Experiența originară este aceea a înstrăinării de sine, a derutei eului ce-și pierde identitatea". Îndrăznesc să afirm că minuțioasa demonstrație pe care o face acestei idei criticul este bazată pe o greșită înțelegere a

572

problemei lui M. Blecher: ca și cum ar încerca să introducă în mâna dreaptă mânușa de la mâna stângă. În antepenultimul capitol al romanului, M. Blecher ne vine în întâmpinare. Naratorul zărește într-o zi, în vitrina unei librării, un mic clown de jucărie, printre mingi, cărți și călimări, care bate cu voioșie din două talgere. Întâlnirea constituie o revelație la fel de mare ca aceea, pe care am analizat-o, cu propria fotografie. Întâiul lucru care atinge imaginația privitorului este *locul*: "Era atât de curat, atât de răcoare și atât de frumos în colțul acela de vitrină!" exclamă el înduioșat. Un loc ca și celelalte, o vizuină și totodată un depozit. Însă povestitorul nu se oprește la atât și adăugă: "Intr-a-devăr, un loc ideal în lumea asta unde să stai liniștit și să bați din talgere, îmbrăcat în frumoase haine colorate... Ce bine ar fi fost să înlocuiesc eu paița cea mică și veselă!" Și are, după câteva tatonări în memorie, revelația brutală a imposibilității schimbului de identitate: "Există așadar o categorie de lucruri în lume din care eram menit să nu fac niciodată parte... în jurul meu, printre copaci, în lumina soarelui, curgea un curent vioi și amplu, plin de viață și de puritate. Eu eram menit să rămân "veșnic în marginea lui, îmbâcsit de întuneric și de slăbiciuni de leșin." Bântuit de obsesia aceasta, naratorul încearcă să se creadă un copac, apoi are halucinantă viziune a metamorfozei unei eșarfe roșii într-un buchet de dalii, sfârșind prin a înțelege că nimeni în lume nu-și schimbă după voie condiția. Faptul de a rămâne tu însuși îi apare ca un prizonierat între granițe infranșisabile. Identitatea poate fi suspendată, o clipă, dar nu pierdută. Adevărata anxietate a personajului lui Blecher ni se dezvăluie abia acum: și ea nu constă în teama de a-și pierde identitatea, ci în neputința de a o face. A nu fi decât tu însuși: iată suferința existențială a eroului. N. Balotă citează pe Rimbaud, care spusese, se știe, că "Je est un Autre", pe Nerval, și pe toți cei care, de la romantici la moderni, au suferit de inconsistența identității. Se înșeală afiliindu-li-l pe M. Blecher, la care, spre deosebire de toți, nu alteritatea e dureroasă, ci ipseitatea. Ceea ce Rimbaud execrează, Blecher dorește cu ardoare: unul suferă *cit eul* este *altul*, celălalt, din

contra, că *eul nu este decât eul*. E destul, spre a ne convinge, să recitim aceste rânduri: "Era acum ceva cert: lumea avea un., aspect comun al ei în mijlocul căruia căzusem ca o eroare, tilciodafid nu voi putea deveni un copac, nici ucide pe cineva, nici sângele ltrva țâșni în valuri. Toate lucrurile, toți oamenii erau închiși în trista și

573

mica lor obligație de a fi exacti, nimic alta decât exacti. În zadar aș fi putut să cred că într-un oraș erau dalii când acolo se afla o eșarfă. Lumea n-avea puterea de a se schimba câtuși de puțin, era atât de meschin închisă în exactitatea ei încât nu-și putea permite să ia eșarfe drept flori. Pentru întâia oară îmi simțeam capul strâns puternic în scheletul craniului. îngrozitor și dureros prizonierat..." Se poate un mai clar lamento pe tema fatalei ipseității? Ființele, obiectele, lumea întreagă se află închise ca într-o carapace în propria identitate, la fel ca Emanuel și ceilalți bolnavi de la Berck. în corsetul lor de gips. Carapacea e tot o concavitate, o viziună, un loc blestemat. Identitatea ca loc rău: aceasta e marea temă a existențialismului la Blecher. Capitolul final dezvoltă motivele aceluiași lamento, ce ne este cunoscut acum. încercând să audă, din amintiri și închipuiri, sunetul unic, nemaipomenit, "care să fie acel al înțelesului vieții mele", povestitorul se convinge o dată mai mult că "fiecare amintire este totuși unică, în înțelesul cel mai sărac al cuvântului" și că s-a petrecut "într-un singur mod, într-o singură exactitate, fără puțința de modificare". *Viața lui a fost așa și nu altfel*: "în fraza aceasta zace imensa nostalgie a lumii acesteia închisă în luminile și culorile ei hermetice din care nu este permis nici unei vieți să extragă decât aspectul unei exacte banalități, în ea zace melancolia de a fi unic și limitat, într-o lume unică..." Un vis se repetă adesea: povestitorul își visează somnul. Se vede pe sine, în vis, dormind și visând. Și simte că somnul din vis îl trage în adânc și se sperie că nu va mai reuși să se trezească. Țipă și se trezește în odaia lui, care e identică aceleia din vis, el însuși fiind așa cum s-a visat. întocmai ca în visul cu omul fluture, relatat de Roger Caillois, trezirea nu oferă destule garanții că realitatea, în mijlocul căreia se află acum, nu este ea, vai, un vis. "în jurul meu a revenit viața pe care o voi trăi până la visul următor (încheie povestitorul). Amintiri și dureri prezente atârnă greu în mine și eu vreau să le rezist, să nu cad în somnul lor, de unde nu mă voi întoarce poate niciodată... Mă zbat acum în realitate, țin, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viață, în viața mea adevărată... Mă zbat, țin, mă frământ. Cine mă va trezi? în jurul meu realitatea exactă mă atrage tot mai jos, încercând să mă scufunde. Cine mă va trezi? întotdeauna a fost așa, întotdeauna, întotdeauna." Realitatea unică și limitată a ființei noastre unice și limitate seamănă cu un coșmar nocturn din care însă nimeni nu ne trezește:, "bizara

574

aventură de a fi om" nu este decât această zbatere inutilă în ghearele unei condiții din care nu există ieșire, cu excepția unor rare și pasagere momente de beatitudine, când identitatea noastră este suspendată și ne îngăduie, ca într-un vis frumos de această dată, să participăm la existența esențială, profundă și infinită, a Marelui Tot; când, cu alte cuvinte, *Je est un Autre*.

SUB PECETEA ARTEI

"Pantazi plăti, împărțind bacșișuri grase băieților și lăutarilor. Plecarăm. Dar la ieșire, trăsura închisă care îl aștepta pe Pașadia în ulicioara îngustă din fața birtului nu putu să miște înainte din pricina unui ghem de oameni ce, în râsete și țipete, se rostogoli până la noi. în mijlocul învălmășelii, urlând ca o fiară, o femeie se lupta cu trei var-diști țepeni ce abia puteau s-o dovedească. Pomenindu-ne cu ea aproape în brațe, tuspătru deterăm un pas înapoi.

Bătrână și veștejită, cu capul dezbrodit și numai zdrențe toată, cu un picior desculț, ea părea, în turba-i cumplită, o făptură a iadului. Beată moartă, vărsase pe ea și o trecuse neputința, ceea ce umplea de bucurie nebună droaia de derbedei și de femei pierdute ce-i făceau alai strigând: «Pena! Pena Corcodușa!»

Bagai de seamă că Pantazi tresări deodată și păli. Dar, la vederea noastră, Corcodușa fu cuprinsă de o furie oarbă. Ce ne fu dat să auzim ar fi făcut să se cutremure inima cea mai păgână. Pîrgu însuși rămase

cu gura căscată.

- Ascultă cu atenție și memorizează, îi șopti Pașadia, ai ocazia să-ți completezi educația de acasă.

... Cu mare caznă vardiștii izbutiseră să o ridice. Când se văzu pe picioare și dete iar cu ochii de noi, se zbârli din nou, gata să reia de-a capul prietenoasa-i întâmpinare, fiind însă smucită se înecă și glasul i se pierdu în bolboroseli.

- Crailor, ne mai strigă totuși. Crai de Curtea-veche.

Vorbise prin ea oare altcineva, de altădată - cine știe? Dar ca a-ceastă zicere uitată, demult, scoasă din întrebuintăre, nimic pe lume nu

576

cred să-i fi putut face lui Pantazi atâta plăcere. I se luminase fața, nu se mai sătura de a o rosti.

- E, într-adevăr, recunosc Pașadia, o asociație de cuvinte din cele mai fericite; lasă pe jos «Curtenii calului de spijă», cu aceeași însemnare, din vremea lui Ludovic al treisprezecelea. Are ceva ecvestru, mistic. Ar fi un minunat titlu pentru o carte.

- Nefericită Pena, murmură Pantazi, cu melancolie, după un răstimp de tăcere, sărmană ființă, aș fi crezut eu să te mai întâlnesc? De câte nu-mi aduci aminte?

- Cum, o cunoști? întrebă mirat Pirgu.

- Da, e o istorie veche; o istorie de dragoste, și nu de toate zilele. Era pe vremea războiului din șaptezeci și șapte.

Nu cred să fi pierit încă via amintire ce rușii au lăsat aici femeilor, femeilor de toată teapa. A fost o curată nebunie. Pe rogojină, ca sub pologul de horbotă, ploaia de ruble acoperea lacome Danae. În București, muscalii aflaseră o Capua. Cucoanele nu mai aveau ochi decât pentru ofițerii ruși. Dar acela după care turbaseră toate era Leuchtenberg-Beauharnais, frumosul Serghie, nepotul împăratului.

Zadarnic însă așteptară să-i cadă batista. Căci întâmplarea îl aruncase, din întâia noapte, în brațele unei femei de rând și din brațele acesteia nu s-a mai putut desprinde. Era o fată de mahala, nu prea tânără, puțin căruntă la tâmple; o știam de la balurile mascate și de la grădinile de vară. Farmecul acestei ființe, de obicei posacă, mai mult ciudată decât frumoasă, îi sta în ochi, niște ochi mari verzi, verzi-tulburi, lături de pește cum le zice românul, genați și sprâncenați, cu privirea cam rătăcită. Să fi fost alții nurei ce țesură mreaja în care fu prinsă inima ducelui? - se poate; e netăgăduit însă oă, împărțită de amândoi deopotrivă, o pătimașă iubire se aprinse între floarea-de-maidan și Făt-Frumosul în ființa căruia se răsfrângeau, întrunite, strălucirile a două cununii împărătești. Rămase lucru hotărât ca, după război, Pena să-și urmeze domnul și stăpânul în Rusia. Leuchtenberg s-a dus să moară ca un cruciat în Balcani. I-am însoțit trupul până la Prut. În seara de 19 octombrie, șaptezeci și șapte, trenul mortuar, cu un vagon preschimbă în paraclis-arzător unde, între o risipă de făclii și de candelă, preoți în odăjdii și cavaleri-gărzi în platoșe poleite privegheau racla ascunsă sub flori, a trecut prin București, oprindu-se numai câteva clipe pentru a primi onorurile. Din mulțime se ridică un țipăt sfâșietor și o femeie

577

căzu grămadă. Ați înțeles cine era. Când s-a deșteptat, a trebuit s-o lege.

Sunt de atunci treizeci și trei de ani...

Pantazi își scutură țigara. Trista istorie a Penei nu ne făcu nouă mai puțină plăcere decât lui neprețuita ei ocară. Pașadia își luă rămas bun și se urcă în caretă.

- Iepure și călătorie sprâncenată, îl strigă Pirgu.

Acum, Gorică se împleticea și i se încurca limba. Ii trebui oarecare caznă ca să ne spuie că jucase ca un părinte: răposatul «Pocher» în ființă n-ar fi jucat mai bine.

- Cu toate astea, am intrat mesa, se văicări el, am intrat și nu pot afla mângâiere. Dar are să mi-o plătească, și scump, caiafa asta bătrână, am să-l curăț.

Se ținu de capul nostru să mergem cu el.

- Haideți, domnilor, ne îmbie, haideți, nu vă duc eu la rău. Ii întrebarăm unde?

- La Arnoteni, ne răspunse, adevărații Arnoteni.

Nu pentru întâia oară stăruia Pirgu să ne ducă acolo. Ca să scăpăm de el, îi făgăduirăm să-l însoțim oricând altă dată, oriunde, numai în acea seară nu. La podul Mogoșoaiei ne despărțirăm, Pirgu luând-o spre poștă, noi spre Sărințar. Noaptea era umedă și rece, ceața se făcea tot mai deasă. Mă gândeam tocmai cum să mă văd mai degrabă acasă, în pat, când Pantazi, după obiceiul lui, mă rugă să rămân cu el. Mai era chip să mă împotrivesc, de hatărul lui ce nu eram în stare? Căci dacă de Pașadia aveam evlavie, de Pantazi aveam slăbiciune, una pornește de la cap, cealaltă de la inimă, și oricât s-ar ține cineva, inima trece înaintea capului. Omul acesta ciudat îmi fusese drag și înainte de a-l cunoaște, într-însul mi se părea că găsisem un prieten de când lumea și adesea, mai mult chiar, un alt eu însumi."

Cine n-ar recunoaște în acest fragment din *Craii de Curte-veche I stilul* inimitabil al prozei lui Mateiu Caragiale? Mai greu este să-l analizăm în componentele sale. În *Arta prozatorilor români*, T. Vianu schițează o opoziție de natură stilistică și care ar reflecta, în romanul matein, o lume împărțită în două (de o parte, aristocrația de veche "stirpe", crepusculară, reprezentată de Pașadia și Pantazii de alta, parvenitismul vulgar în ascensiune, ilustrat prin praxjore Pirgu): "Ce este nobil și trufaș este bun; ce este plebeian și laș este rău", scrie criticul, de-578 - '

și i-am putea reaminti ce atracție puternică unește pe decăzuții aristocrați și pe infamul, viciosul, ordinarul plebeu, în universul moral al lui Mateiu Caragiale, unde granițele dintre cele două clase sunt mai degrabă transgresate în direcția înfrățirii într-un amoralism. "Dar acestui maniheism moral, distingând între bine și rău, - adaugă T. Vianu - îi corespunde și un maniheism al vocabularului, din care scrisul lui Mateiu Caragiale își primește una din pecetea lui stilistice cele mai izbitoare... Deoparte, noțiunile împrumutate vieții nobile și curate a spiritului, de cealaltă, termenii josnici, ai urâteniei fizice și morale, ai vi-țului și mișelniciei, culeși din *argot-al* mahalalelor..." Ideea o regăsim, după aproape patru decenii, superficial modernizată, dacă pot spune așa, în monografia lui Ovidiu Cotruș. Ni se vorbește, în *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, de existența unor "registre stilistice" contrastante, unul "înalt hagiografic, de esență poetică", altul "bufon, trivial, argotic", între ele aflându-se, "mai rar întrebuițat", și un "stil neutral, al relatărilor faptice".

În pasajul citat, de la finele primului capitol, *întâmpinarea crailor*, acest amestec de expresivități se poate constata cu ochiul liber. Povestirea lui Pantazi despre Pena Corcodușa, de exempjuse deosebește stilistic, în. mod radical, de scena în care beată și murdară iubita de odinioară a frumosului Serghe aținea calea celor patru cheflii. Povestirea apare în textul fragmentului ca o enclavă: la ieșirea din birtul de pe Covaci, cei patru protagoniști întâlnesc alaiul grotesc care are în centru pe Corcodușa; apoi Pantazi evocă soarta tristă a femeii; în sfârșit, comentariul vulgar al lui Pirgu ne readuce, așa zicând, în stradă. Vom examina mai târziu rolul acestui din urmă personaj: deocamdată e destul să atrag atenția că el pare destinat să coboare lucrurile din înălțimea unde, încurajați discret de Povestitor (îl vom numi așa în lipsa numelui în text și-l vom scrie cu majusculă), le poartă de fiecare dată în istorisirile lor înfierbântate, Pașadia și Pantazi.

Să vedem mai îndeaproape caracteristicile celor două "registre stilistice" principale, controlându-le în text. Vom remarca, putem să anticipăm, unele ciudățenii care ne vor conduce spre o concluzie oarecum neașteptată.

RegistruT'vulga' apare de obicei întrebuițat în legătură cu evenimente din planuTpre7.ent al acțiunii, atât în vocabularul personajelor, cât și în comentariile Povestitorului. E un limbaj împrumutat vorbirii 579

argotice, după cum a observat T. Vianu, dar deloc verde, crud: ceea ce ne izbește este, din contra, "stilizarea", adică efortul de contrafacere. Apariția femeii bețive, în mijlocul unui "ghem de oameni" rostogolin-du-se "în râsete și țipete" pe ulicioara îngustă, ne introduce dintr-odată în nota particulară a acestui registru popular, care are însă o, demnitate stilistică comparabilă cu a celui "nobil". Înfrățirea Penei Corcodușa fiind mizerabilă, fraza naratorului are nu numai o frumoasă cadență clasică, dar uzează în final de o comparație clasică: "ea părea, în tur-ba-i cumplită, o făptură a iadului". E de notat, apoi, că autorul trece sub tăcere cuvintele pe care bețiva le adresează celor patru: "Ce ne fu dat să auzim ar fi făcut să se cutremure inima cea mai păgână". Procedul e bine cunoscut prozatorilor vechi, și numai necesitatea realismului și naturalismului a dus, în secolul trecut, la reproducerea, în toată cruditățile ei, a vorbirii populare. "Pirgu însuși rămase cu gura căscată": sugestia forței pitorești a limbajului Penei Corcodușa e foarte vie, chiar dacă nu știm ce spune, căci Pirgu este, în materie, un expert. Când îi permite personajului sau să-și desfășoare cunoștințele, Mateiu Caragiale nu caută nici atunci să imite argoul bucureștean de pe la 1910, așa, cum Ion Creangă nu transcrie în Amintiri din copilărie, Iknba vorbită de țărani nemțeni la jumătatea veacului trecut. Și umili ji altul creeaă o limbă autentică adică valabilă, dar care nu este aceea vorbită. Fapt încă și mai interesant: mijlocul prin care cei doi prozatori, atât de deosebiți, stilizează exprimarea personajelor lor este unul și același: JfjToyerbialitatea, densitatea aforistic. Să-l ascultăm pe Pirgu, adresându-se îTPăfăia: "La adică de ce te-ai codi? stăru Pirgu, tot îți sună coliva. Parcă nu știe el lumea că de mult, numai în mi-ambal și-n magiun îți mai stă nădejdea? Te vezi pe drojdii, caută să mori încai fericit..." Vorbitorul își "atacă" interlocutorul prin intermediul unor expresii populare (a suna coliva, se vedea pe drojdie etc.) metaforice și eufemistice. Vulgaritate a personajului, dar nu a limbii lui, care e, din contra, măiastră și

cultivată (o cultură a argoului). Pirgu se exprimă cu multă îngrijire, afectând ignoranța sau stupiditatea (întră în regula jocului), dar el posedă o știință a vorbirii populare cu nimic mai prejos de știința aceleia nobile de care dă dovadă Pantazi. Ș. Cio-culescu a remarcat (*Caragialiana*) că, în pasajul feu Motaigne din ultimul capitol ("oricum Montaigne e drăguț, are părțile lui"), Pirgu folosește de fapt o expresie populară pe care eseistul francez a introdus-o

580

T

în franceza literară ("avoir ses parties", cu sensul de "a avea merite"). Îngtețrț prerjmnenă exjșft la Pirgu o folosire ronșlierjă a lirnhajnliii inculp Personajul nu e doar sub raport moral un mare parșiv, dar și ca vorbitor al limbii străzii. Întâlnind o dată pe Povestitor și aflând că se duce la Academie, jel pareacrede că e vorba de academia de biliard. Dar e oare sigur că lui Pirgu trebuie să i se explice că există și o altă Academie, la a cărei bibliotecă Povestitorul mergea să citească? Co-l mentatorii așa au crezut. Eu cred că Pirgu se prefaca a le confunda ca să-și poată apoi rosti minunata filipică împotriva uscăciunii învățaturii din cărți. Pe lângă înfățișarea proverbială, filipica aceasta arată și o stăpânire perfectă a artei de a minimaliza: "Nu te mai lași, nene, o dată de prostii? Până când? Ce-ți faci capul ciulama cu atâta citanie, vrei să ajungi în doaga lui Pașadia? Ori crezi că dacă ai să știi ca el cine l-a moșit pe Mahomet sau cum îl cheamă pe ăl care a scos întâi crucea la Bobotează e mare scofală? Nimic; cu astea te usuci. Adevărata știință e alta: știința vieții de care habar n-ai; aia nu se învață din cărți." V Cel care vorbește aici nu e un ignorant stupid, ci un om care folosește conștient n nnnmită ~~flmn~~ a persiiasiumîn vederea atingerii unuîscop precis. Pirgu încearcă, se știe, să-i ducă pe învățărTîuTprierinirâde-vărații Arnoteni.»E Purtătorul de cuvân(în sensul cel mai propriu) al "vieții care se viețuiește", libere și imorale, așa încât el nu putea pierde ocazia cu cele două academii fără să tragă spuza pe turta lui. Propunerea de a merge la Arnoteni o face, prima oară, în pasajul pe care l-am reprodus, reînnoind-o apoi de mai multe ori. În discuția cu Povestitorul despre academii, el găsește mijlocul să o facă încă o dată. După ce ironizează ideea acestuia de a scrie "un roman de moravuri bucu-reștene" ("Ba nu zău, dumneata și moravuri bucureștene! Chinezești poate, pentru că în chestia asta ești chinez; cum ai să cunoști moravurile, când nu cunoști pe nimeni; mergi undeva, vezi pe cineva?"), se grăbește cu soluția: "Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea câte subiecte ai găsi, ce tipuri! Știu eu un loc." Mai trebuie spus care? Și, după ce Craii se lasă convinși să viziteze casa lui Maiorică, Pirgu are momentul lui de triumf și face Povestitorului o temenea ironică servindu-i totodată un întreg program educativ, și în care măiestria vorbitorului de argou atinge o culme neegalată a pro-verbialității: "La mai mare, solzoșia ta, se închină cu temenele, al nostru ești. Umbli să-ți lași lapții cu folos Bre, cum te mai înligeai în un-

581

diță la Masinca, o luași pe coarda razachie, cu sacâz dulce, ușor. Ce pramatie; faci pe cocoșu, cotoi mare dumneata. Ei, dar ai de învățat încă multe, ești junic; ca să le fii pe plac maimuțelor trebuie să fii porc, și cu șoriciciul gros. Și mai ales nu târnosi mangalul că te usuci; de ți-a mirosit cumva a pagubă, împinge măgarul mai departe; știi vorba: malac să fie, că broaște... Dacă vezi însă că ridică coada nu te pierde, ia-o înainte oblu, berbecește, ca până la iarnă să te văz crap îmblănit." —

Registrul "nobil" îl identificăm în povestirea lui Pantazi despre Pena Corcodușa. Atitudinea melancolică a lui Pantazi se explică prin faptul că a mai întâlnit-o pe nefericită într-o vreme când era tânără și îndrăgostită. Cel dintâi care se miră este Pirgu ("Cum, o cunoști?"). El, care cunoaște pe toții viii, trebuie să conceadă lui Pantazi și lui Pașadia erudiția în materie de morți- Opoziția care prinde să se înfiripe între personaje, cu sau fără sprijinul opoziției stilistice, nu e doar aceea între niște aristocrați trufași și parveniți plini de vigoare, dar și una între viișimorți, prezent și trecut, realitate și imaginație. "Da, e o istorie veche, o istorie de dragoste, și nu una de toate zilele", afirmă Pantazi din capul locului. E mai întâi o *istorie*, o întâmplare întâmplată; și întâmplată de mult, așadar veche; în fine, nu e una de toate zilele, ci una neobișnuită care nu se poate lega decât de viața unor eroi la rândul lor ieșiți din comun. Nu se putea o mai tranșantă despărțire a apelor, între domeniul povestirii u Pantazi și domeniul vgrbirii Pirgu. Primul stă fățiș sub semnul mitojojriicului. Trecerea armatelor rusești prin Bucureștiul de la 1877 aflTacoperircu o "ploaie de ruble" pe "Iacomele Danae" autohtone iar rușii ar fi aflat aici o

Capua. Comparațiile clasice sunt agroapșiștejițative. și jacă stilul acesta are pro-verbialitatea lui (densitatea de expresii tipice), el nu mai este ironic, ci serios. Pirgu pune distanță față de expresiile lui, le utilizează pe un cuțit cu două tășuri. Orice ambiguitate de acest fel lipsește în exprimarea lui Pantazi, prea grav spre a putea fi bănuț de duplicitate lingvistică. El, spre deosebire de Pirgu, care mânduia limba ca pe un instrument, este impregnat de limba lui ca de o simțire în care s-ar scufunda cu ochii închiși. Să recitim portretul Florii-de-maidan și împrejurarea căderii Făt-Frumosului Serghie în mrejele ei și vom vedea ca nu în primul rând originea vocabularului întrebunțat (limba veche și-nțeleaptă, basmul cult, mitul) sau retorica frazei deosebesc acest stil de

582

cel al lui Pirgu, ci atitudinea vorbitorului. Pantazi participă vădit la limbaj. Scufundarea lui în limbă e. stgșin scufundare în trecutul limbii.

"Arhaismele joacă la el rolul pe care-l joacă la Pirgu cuvintele popu-Tare: sunt "argoul" lui Pantazi. Ca și acela al lui Pirgu, este un argou paradoxal, căci, întrebunțat doar de puțin, ca să nu spun că exclusiv de vorbitorul respectiv, el devine de fapt un jargon. Al lui Pantazi are o parte din însușirile necesare. E îmbibat de spirit literar și mitologic; implică o frazare complexă, cărturărească; e prețios și poetic. Când vorbește, Pitguminimizează spontan: metoda lui este a scăderii din zestrea subiectului evocat și a îngroșării puținului rămas. JPantazi, din contra, are lejindințadea spori această zestre. Unul caricaturizează, celălalt trMȘfig3jrează. ÂvenTdouă moduri de expresie: zeflemisitor la Pirgu, idealizant la Pantazi (ca să rămânem la opoziția sugerată de fragmentul pe care-l analizăm). în sfârșit, modelul limbii lui Pirgu rămâne unul vorbit, în vreme ce Pantazi (dar și Pașadia) recurge la un .model priBuexcelență scriptic. Pirgu de altfel are numai replici scurte; e un colocvial căruia îi place și să asculte; vorbirea lui e subordonată acțiunii, e practică și persuasivă. PanTăzi și Pașadia mai des povestesc; în povestirile lor paruneori a uitajdeauditor, lăsându-se furăț de plă-I cerea fabulației; urmăresc cel multșadelgcteze, scopul practic lipsind. Pirgu având ceea ce se cheamă replica promptă, Pantazi (și mai puțin Pașadia) are din contra *l'esprit mal tourne.*; Casă se poată desfășura, Pjrmjrehiip. să simț prezența celorlalți și a rppHivihii- PantazFtrebuie să se poată abstrage din lume în singurătate, din prezent în trecut, din realitate în imaginație, din "convorbirea" cotidiană în "povestirea" mitologică.

Am regăsit opoziții bănuite mai înainte. Cea mai importantă nu mi se rkre însă aceea, existență și la T. Vianu și la Ovidiu Cotruș, privitoare la nivelul material al lexicului "nobil" sau "vulgar", planuri de altfel în permanență amestecate de Mateiu Caragiale, ci opoziția dintre două atitudini față de vorbire - una zeflemisitoare, alta serioasă - și, implicit, dintre domeniile pe care fiecare din acestea le creează: seriozitatea (transfiguratoare, idealizantă, poetizantă) dă naștere domeniului *tîvestîrij* (trecut, spirit cărturăresc și eroic, patetism, imaginație, iluzie, vrajă); (zeflemeaua) (caricaturizantă, realistă, pragmatică) dă naștere domeniului (*vorbirii*) (prezent, spirit comun, viață, comic, luciditate). Pantazi și Pașadia evocă uimitoarele lor castele din

583

Spania, pe care Pirgu se străduiește să le dărâme: "Ia mai lăsați, nene, ciubucele astea, ne întrepuia sastisit Pirgu, să mai vorbim și de muieri". Castelul lui este unul foarte real: casa-tripou a adevăraților Arnoteni. Dar, ceea ce este esențial, atât povestirea, cât și vorbirea poartă pecetea unui stil, a unei arte de expresie, neurmărind să reproducă vreo realitate lingvistică. Descoperim, astfel, în însăși limba prozei lui Mateiu Caragiale, o caracteristică fundamentală a întregii opere și anume tendința spre contrafacere artistică, spre artificialitate. • spre estgțism. Nu doar Pantazi, dar și Pirgu esjțejirijLrtistalexpmarii. Oricare ar fi registrul pe care s-ar mișca limba prozei scriitorului, tendința semnalată e prezentă cu egală vigoare.

Din necesități de demonstrație, am prezentat tot timpul până acum. pe Pirgu într-un contrast deplin cu Pantazi (și, uneori, și cu Pașadia); iar despre Povestitor, care e al patrulea personaj, am pomenit numai în treacăt. în fond, ideea lui T. Vianu era chiar aceea ca opoziția stilistică între "nobil" și "vulgar" are la bază una- socială și morală, linia despărțitoare, în amândouă, lăsând de o parte pe Pirgu iar de cealaltă pe Pantazi și pe Pașadia, eventual și pe Povestitor. Marea majoritate a criticilor au crezut la fel ca T. Vianu. Aceasta e în definitiv chiar problema "crailor", care a făcut să curgă multă (deși nu inutilă) cerneală critică: cine sunt "craii", câți la număr și la ce se referă "titlul" acesta acordat, într-un moment de furie, de către Pena Corcodușă?

G. Călinescu, după o lectură nu prea atentă a romanului, crede (*Istoria literaturii române*) că ar fi trei crai, Pașadia, Pantazi și Pirgu, și că titlul ar fi fost sugerat romancierului de o anecdotă din *Vatra*, în

care se istorisea un episod de pe la 1802 când, după fuga domnitorului muntean, mai mulți mahalagii au furat tuiurile și stindardele și chiar o cucă domnească, preumblându-se apoi țăntoși pe străzi, băgând frica în oameni, jefuind cârciumile și dedându-se la orgii. Ș. Cioculescu (ale cărui informații documentare le corectează pe cele ale lui G. Călinescu: anecdota aparține lui Coșbuc, nu lui Caragiale, domnitor e Mi-hai Șuțu, nu Gr. Ghica etc.) citează din Dionisie Fotino o altă versiune a anecdotei, din care reținem doar că "oamenii fără căpătâi", care au profitat de fuga domnitorului, "se numesc în limba poporului crai". Nu e imposibil ca Mateiu Caragiale să fi cunoscut anecdota. Dar nu văd o adevărată asemănare între "craii" din roman și "craii" ceilalți. O expli-

584

I

cație mai firească voi da mai încolo. Întorcându-ne la G. Călinescu, lui i s-a obiectat că, singur, printre critici, pune în chip abuziv pe plebeul Pirgu în rândul "crailor", eliminând la fel de abuziv pe Povestitor. Cel mai categoric contra tezei lui G. Călinescu s-a arătat Ovidiu Cotruș, reamintind că, spunând "crai", trebuie să avem în vedere originea an nwlptpfl fini Măcar o dată, în ce-l privește, Ale-

xandru George (în monografia *Mateiu I. Caragiale*) este de acord cu Ovidiu Cotruș (altfel, neconținut pe poziții divergente), și anume în repudierea tezei singulare a lui G. Călinescu; dar el merge mai departe și mărește distanța care separă pe "crai" de Pirgu la un veritabil abis. Pantazi și Pașadia ar fi "personaje tutelare ale universului Crailor de Curtea-veche", în vreme ce bietul Pirgu ar fi "un personaj secundar, subordonat prin situație celorlalți, cu o existență de nivel inferior, iar ca poziție în economia romanului de pur contrast."

Am văzut cum, călăuzită de alaiul ei vesel, Pena Corcodușa e cuprinsă de o "furie oarbă" la vederea celor patru bărbați bine dispuși de vin și de mâncare (vreo tresărare a amintirii lui Serghie?). După ce-l lașă cu gura căscată până și pe Pirgu, gelos, desigur, de nemaiauzitele-i măscări, le azvârle în față extraordinarul apelativ: "Craior! ne strigă totuși. Crai de Curtea-veche." Expresia se adresează, fără echivoc, tuturor *cmjms2ILSJ*- Povestitorul spune, în tot pasajul, "noi", tară altă distincție. Pomenindu-ne cu ea aproape în brațe, fușȚ deterăm un pas înapoi: e limpede că Pena Corcodușa nu face nici o deosebire și nici n-ar fi putut face. Botezul ei îi are în vedere deopotrivă pe toți. A doua parte a apelativului putea veni în mintea femeii în legătură așa-zicând cu locul întâlnirii sau chiar cu domiciliul ei, despre care știm că se aflau "pe lângă Curtea-veche." Dacă am lua lucrurile în litera lor, explicația ceatnai simplă ar fi că Pena ("orcodușa folosește o eche vorbă populară văzând în cei patru niște boieri din speța acelor care în secolul trecut erau numiți "craidonii de Curte Veche" sau "Don Juani de București". Întâiul nume apare în *Vlășia* lui Gr. H. Granda, cu intenție batjocoritoare la adresa lui C. A. Rosetti, al doilea este titlul romanului presupus a fi al lui Radu Ionescu. Exegezele complicate (începând chiar cu a lui Pașadia, căruia for-

i Pe cea mai complicată cititorul o poate găsi în *Al patrulea hagiălăc* de Vasile Lovinescu.

585

mula întrebuințată de Pena Corcodușa îi evocă o alta, "curtenii calului de spijă", descifrată de curând de Ș. Cioculescu ca fiind traducerea aproximativă pentru "Ies courtisans du cheval de bronze" cum erau porecliți în timpul lui Louis XIII "Ies filous qui rodaient la nuit au pied de la statue d'Henri IV, sur le Pont Neuf") mai mult ne-au îndepărtat de o adevărată explicație. Nu sunt, la urma urmelor, în ochii Penei Corcodușa, tei patru, niște petrecăreți, niște cheflii, donjuani craidonii și chiar ciocoinoi (ca la Granda)?

Cine sunt cei patru? Să facem cunoștință cu ei, folosindu-ne de ce ' ne povestesc ei înșiși și, în completare, de ce ne spune Povestitorul, a cărui sursă nu pot fi decât tot "spovedaniile" prietenilor săi. Totul pe scurt, căci romanul e de mulți știut aproape pe dinafară și stăruința nu-și are rostul.

Panțazie numele de împrumut al ultimului vlăstar al unei vechi familii, la originea căreia s-ar fi aflat niște pjarjLșjlieni sau normanzi, ai căror urmași s-au stabilit prin secolul XVII în Italia și în Țările Românești (dar unde ar fi fost sosit din Fanar). Noblețea le-a fost acordată în 1812. După spusele

eroului însuși, Pantazi e un ins melancolic, blând, visător, îndrăgostit de frumos, care a avut o iubire nenorocită în prima tinerețe și din mreaja căreia nu s-a desprins niciodată. A colindat mările și oceanele, moștenind firea străbunilor. Se află în București doar pentru răstimpul necesar lichidării unui rest de avere. Va pleca, la sfârșitul romanului, în lumea largă, de unde a venit, el, ca și înaintașii lui. Singurul viciu al lui Pantazi e băutura (totuși nu e niciodată beat), nimeni neînțelegând ce-l atrage de fapt în petrecerile celorlalți, în afară poate de prietenia cu Povestitorul și de stima pentru Pașadia.

Pașadia descinde dintr-un aventurier, zice-se italian, bănuț de crimă și care s-a ascuns în Valahia de hăituitorii lui. Pirea aventurierului - o moștenește în parte eroul nostru, care are stofă de luptător, s-a lovit de mari obstacole iar strălucita carieră mai mult și-a smuls-o decât i s-a dat ca recompensă normală pentru însușirile lui remarcabile. E inteligent și instruit. Cu capul lui croit parcă în "alt veac", falnic ca un luceafăr, Pașadia este "o fire pătimasă, întortocheată, tenebroasă, care cu toată stăpânirea se trăda adesea în scăpărări de cinism". Nu seamănă cu seninul Pantazi, n-are blândețe, e trufaș și răzbunător. În vreme ce Pantazi caută lumea din frica de singurătate, Pașadia iubește izolarea

și iese din ea doar spre a urma pe Pirgu în dezmățuri. Se crede că suferă de o boală incurabilă, ale cărei crize îl asaltează periodic, obli-gându-l să plece "la munte".

Pirgu e de obârșie mai joasă, e un ciocoi nou (ceilalți doi, cu toate fumurile lor, sunt în fond ciocoi vechi), risipind la cărți o moștenire, dar continuând a se descurca de minune, căci el este intermediarul ideal, samsar, pezevenghi și pontagiu, cunoscând "lume de tot soiul și de toată teapa, lume multă, toată lumea", fiind pretutindeni "primit cu brațele deschise, deși nu totdeauna pe ușa din față", bun de glume, "soitar", vicios, abject, un fel de duh rău al celorlalți și, în orice caz, călăuza lor în mediile cele mai corupte pe care le știe ca pe propriile buzunare. Dacă la sfârșit, Pantazi pleacă în lume iar Pașadia moare, Pirgu dă abia atunci marea lovitură, ajungând după război "prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar" etc.

Povestitorului, al patrulea personaj, nu i s-a dat de obicei atenție decât întrucât s-au căutat în el similitudini de portret și de biografie cu Mateiu însuși. Rezistând acestei naive ispite, ce putem spune despre Povestitor ca personaj? Este cel mai tânăr dintre toți, dar la fel de iubitor de lene, băutură, jos de cărți și celelalte. "De o lună, pe tăcute și

Identificarea Povestitorului (sau a Naratorului) cu Autorul s-a bazat atât pe unele "coincidențe" voite de Mateiu Caragiale, cât și pe decriptarea unor aluzii și subtexte. Spre a nu încărcă textul nostru cu ele, e mai potrivit să reamintim câteva aici. Neplăcerea Povestitorului de a primi scrisori "de acasă", evocată în începutul romanului, precum și comentariile lui mentale pe marginea uneia abia sosite, au fost puse în legătură cu pasaje din corespondența tânărului Mateiu cu prietenul său N. A. Boicescu. În portretul lui Pirgu a fost identificat Ion Luca, tatăl, ca o dovadă că Mateiu nu-l ierta nici când scria literatură. Și totuși, Pirgu exprimă la un moment dat speranțe legate de venirea conservatorilor la putere, speranțe ce fuseseră chiar ale tânărului Mateiu. Să ne determine aceasta să vedem la Pirgu și laturi ale caracterului fiului, nu numai al tatălui? Dandysmul autorului scrisorilor a fost și el considerat ca reflectându-se în dandysmul personajelor: al lui Aubrey de Vere, dar și al celorlalte. Posibil, până la un punct, dar problema nu e că Mateiu a pus ceva din sine în fiecare personaj sau că romanul are un oarecare substrat autobiografic (lucruri foarte normale), ci dacă acestea ne dau dreptul să ignorăm că vorbim despre personaje de sine stătătoare dintr-o operă de ficțiune și nu despre simple proiecții, în pagini de memorii, ale ființei autorului. Caracterul memorialistic al *Crailor mi* se pare o iluzie și o eroare, deși îl susțin critici serioși ca Ovidiu Cotruș sau Alexandru George.

587

T.

nerăsuflăte, cu nădejde și temeii, o dusesem într-o băutură, un crailâc, un joc". (Crailâcul ne trimite aici la sensul stabilit înainte.) Lipsit de mijloace proprii, e tot un fel de "băiat de bani gata", cum caracterizează Alexandru George pe Pirgu. E nedespărțit de ceilalți, dar nvgan-tazjvedeun alt "eu însumi" și de el are "slăbiciune". De Pașadia a-vând "evlavie", pe Pirgu îl detestă. îi cunoaște destul de bine ca să le facă acestora doi celebrele portrete contrastante care au determinat o întregă exegeză a romanului: "Pașadia era un luceafăr" și "Gore Pirgu era o lichea fără seamăn și fără pereche". își face, frecventându-i, o dublă ucenicie: a vieții și a scrisului. Doar prima ne interesează deocamdată. Pașadia îl muștră de slăbiciunea ce o are pentru oameni ca Pirgu și-l sfătuiește să caute aiurea subiecte pentru "studiile" și "schitele" lui literare. Din contra, Pirgu îl învață să vadă "moravurile" pe viu și încă acolo unde sunt mai josnice. Înconjurat, ca Marcel din Proust, de oameni atât de Hifprîți Pnvpșțiinn!

reHpay\$ pp rând la toate suges-

tiile și mai ales la ale lui Pirgu ("A! da, eram silit să recunosc: spunân-du-mi că dacă voiam subiect de

roman să fi mers la adevărații Arno-teni, Pirgu nu mă amăgise"), care are o forță a persuasiunii remarcabilă și un program educativ (cinică educație!) mai bine pus la punct decât Pașadia ori Pantazi. În final, Povestitorul se desparte de toți: de Pașadia, când moare, de Pantazi, când părăsește țara, de Pirgu, când ucenicia i s-a încheiat. Se întoarce **astfel o pagiflă diq viața Ini.**

Să ne aruncăm încă o dată ochii pe fragmentul reprodus la începutul eseului. Odată consumat episodul Penei Corcodușa, cei patru donjuani de București se despart: pe Pașadia îl așteaptă birja (trăsura închisă în care se ascundea de privirile lumii), ca să-l ducă acasă sau undeva "la munte"; Pirgu, stăruind zadarnic pe lângă ceilalți doi să meargă la adevărații Arnoteni, se alege numai cu fâgăduiala și-și caută de drum spre Poșta; Pantazi și Povestitorul o apucă spre Sărindar, fără a se despărți însă. Ce vor face ei împreună, vom afla abia în capitolul al treilea, intitulat *Spovedanii*, și unde se vă relua firul narațiunii întrerupt de un al doilea capitol, *Cele trei haġialăcuri*, menit acesta a informa pe cititor despre împrejurările în care tinerii bărbați s-au cunoscut. "Slăbiciunea" pentru Pantazi pe care Povestitorul o mărturisește se explică atât prin firile lor gemene, cât și printr-o apropiere existentă de la început între ei. ("Evlavia" arătată lui Pașadia fiind în schimb un indiciu de distanță.) Pe Pantazi Povestitorul l-a întâlnit cel dintâi: în

588 '

Cișmigiu, unde-și plimbau amândoi melancolia pe sub coroanele stufoase ale copacilor. Prietenia dintre ei e spontană și iată-i aproape nedespărțiți: "Legasem dar iarăși prieteșug cu un necunoscut, prieteșug la toartă, eram toată vremea împreună, casa lui mi-era deschisă la orice oră, ajunsesem să stau mai mult la el decât la mine." A trebuit să treacă, deci, câțiva timp până când cuplul acesta de prieteni, visători consumatori de povești, să fie smuls din tabietul atâtor după-amieze liniștite, prin intrarea în viața lui a celei mai stranie perechi din câte le fusese amândurora dat să vadă. Înfașșurarea care urmează, mulți ma-teini o știu pe dinafară: "Era una din acele împerecheri strânse, datorite de obicei vițiului, așa strânse că de la un timp nu se mai pot închipui singuri cei ce le alcătuiesc. De bună seamă tot vițiul trebuia s-o fi înădit și pe aceasta, căci altceva ce ar fi putut apropia doi oameni atât de deosebiți? Unul în vârstă, cănit și ferchezuit la deznădejde, purta pe un trup înțepenit dar zvelt încă, un cap cum veacul nostru nu-și mai dă cazna să plămuiască și părea chiar întors din vremuri de altădată, acel chip aprig ale cărui trăsături semețe purtau pecetea răzvrătirii și a urii. Celălalt, mai tânăr mult, coclit însă și puhav, care legăna pe niște picioare subțiri arcuite în afară o burtică ascuțită, oglindea pe fața-i rânjitoare și botoasă, josnicia cea mai murdară". Capul din alt veac este, desigur, al lui Pașadia, iar botul rânjitor, al lui Pirgu. Nou sosiții iau loc la masa unde, în colțul cel mai adăpostit, Pantazi și Povestitorul se credeau feriți de musafiri nedoriți. Din acest moment -"cam o lună înainte de seara de la care purcede istoria de față", acea seară începută în birtul de pe Covaci și sfârșită cu botezul crailor -datează strânsa tovărășie a celor patru. "Ca să fim împreună, Pantazi și cu mine nu urmarăm oare în viața lui de noapte pe Pașadia care, la rândul său, se lăsa călăuzit orbește de Pirgu?"

Quartetul crailor se alcătuiește astfel din două perechi, mai vechi și mai stabile. Pantazi și Povestitorul vor rămâne împreună până la sfârșit, când cel dintâi pleacă din nou în lume, tot așa cum Pirgu se va afla lângă Pașadia până la moartea acestuia. Iar dacă este o opoziție între personajele romanului, linia despărțitoare trece printre aceste perechi. Chiar mai înainte ca Pantazi și Pașadia să se "încăibăreze" pentru frumoasa Ilinca, jocurile erau într-un fel făcute: căci prea multe și prea mari deosebiri existau între calma prietenie ce leagă pe Pantazi de Povestitor și vițioasa dependență a lui Pașadia de Pirgu. Cei dintâi sunt,

589

în quartet, absenții, privitorii, martorii; firi contemplative, blânde, se împrietenesc deoarece se aseamănă și rămân împreună deoarece asta le face bine; cuplul lor e unul, dacă pot spune așa, deplin pozitiv. Un cuplu negativ formează în schimb Pașadia cu Pirgu, uniți prin ură, în-venmăți unul contra celuilalt, în permanent conflict; se întovărășesc fiindcă se deosebesc și rămân împreună ca să-și facă rău. Nici o evoluție nu cunoaște prietenia dintre întâii doi: din prima clipă până în ultimul ei ceas, este aceeași. Raportul dintre Pașadia și Pirgu e dramatic, bazat pe ierarhie și pe aspirația unuia de a urca prin scoborârea celuilalt; Pirgu e călăul, Pașadia e victima; substanța unuia pare a fi suptă încet-încet de celălalt. În fiecare din aceste perechi, în sfârșit, unul din parteneri are o existență dublă. Nu știm numele adevărat al lui Pantazi) o parte din viața lui anterioară e învăluită în mistre, iar, la plecare, îi apare prietenului său care-l conduce ca un alt om ("seara însoțeam până la graniță pe un gentleman ras și cubarbeți scurți, în țî- nută elegantă de călătorie - un străin"). Dacă Pjmtaziare o existență re siodublăpersonalitate. Ziua, cândTucreăzaTârna-

să, fără să bea sau să fumeze, ore în șir, casa lui pare "sălașul desfătărilor grave ale duhului", el însuși fiind un amfitrion agreabil și afabil; noaptea, se transformă complet: "Se petrecea atunci într-însul ceva nefiresc: treptat ființa lui cădea într-o amorțeală așa stranie, că acela pe care Pirgu îl țâra, fără împotrivire, după dânsul, nu arăta a fi Pașadia el-însuși, ci numai trupul său, în care singură privirea urma să trăiască, din ce în ce mai posomorâtă și mai tulbure, destăinuind parcă o suferință lăuntrică sfâșietoare". În Pașadia sălășluiesc un Dr. Jekyll și un Mr. Hyde.

Acțiunea (câtă e acțiune propriu-zisă) din acest roman are, ca uak-motor capabil a o împinge înainte, un anumit joc al relațiilor înăuntrul quartetului de crai. *A tour de role*, fiecare din cei patru îi conduce pe ceilalți trei în niște ciudate călătorii pe trei sferturi imagine și numai pe sfert reale. Aceste "călătorii", în care unul din crai este călăuză celorlalți, autorul le numește hagialăcuri și le descrie în capitolul secund al romanului. Trei dintre ele sunt prea bine cunoscute ca să mai trebuiască să le reiau înamănant. Cea dintâi călăuză (într-o cronologie impusă de text) este Pantazi înainte chiar de intrarea în scenă a lui Pașadia și a lui Pirgu, împreună cu care craii călătoresc în depărtate locuri: "trâmba de vedenii" pe care Pantazi le-o desfășoară în fața

590

ochilor este rodul unei bulimii de spații geografice. Ca un căpcăun, Pantazi s-a hrănit toată viața cu țări și mări. A doua călăuză, Pașadia, îi poartă în timp, m(Morira craii se trezesc de obicei în veacul al XVIII-lea, "scump nouăsfnostalgic întru toate", "veacul binecuvân-tatTvSacul din urma al bunului plac și al bunului gust". În evocările lui Pașadia apar "trei odrasle de dinaști cu nume slăvite, tustrei cavaleri-călugări din tagma Sfântului Ioan de la Ierusalim, ziși de Malta", ca un fel de imagine ideală a craiilor de astăzi (dintre care Pașadia îl exclude, firește, pe Pirgu), trăind în vremuri ideale. Și pentru Pașadia, și pentru Pantazi; e vorba de a evoca un Baradis pierdut. Exotismul, la cel dintâi, "reacționarismul", la cel de al doilea, își au rădăcinile într-o întreagă literatură de la finele secolului XIX, deseori menționată de însuși Mateiu Caragiale, și cu care *Craii* are netăgăduite similitudini: proza lui Villiers de l'Isle Adam, Barbey d'Aurevilly sau Huysmans. Ne vom referi, spre sfârșitul eseului, din nou la acești autori, de la care Mateiu Caragiale a putut denrifldeun univers uman, dar și o artă a prozei. A treia călăuză estPirguyel conduce pe ceilalți în nferB figurat în roman prin casa adevăraților Arnoteni, în dezmăț, în vițiu și în imoralitate. Pirgu este Marele Sforar și, în mâinile lui, craii seamănă cu niște biete marionete, lipsite de voință proprie: "... Un târg întreg îl juca giurgiuna și noi înșine nu am făcut tustrei oare parte din Vicleimul ale cărui păpuși le arunca una într-alta, le smucea, le surchidea, fără să se sinchisească dacă i se întâmpla să le ciobească sau să le sfărâme." Pirgu e călăuză în măruntaiele vieții: "Mai primejdioasă javră și maTmurdără nu se putea găsi, dar nici mai bună călăuză pentru călătoria a treia ce făceam aproape în fiecare seară, călătorie în viața care se viețuiește, nu în aceea care se visează. De câte ori totuși nu ne-am crezut în plin vis". Singurul hagialăc care conduce în realitate are și el latura lui de vis. A treia călătorie pare, pe de altă parte, că le parodiază pe primele două. Marele Sforar e și un Mare Păpușar, un dumnezeu împielit un, doamne iartă-mă, Necuratul însuși.

Înainte de a vorbi de a patra călătorie, să ne punem o întrebare esențială pentru romanul lui Mateiu Caragiale: granița care desparte seriosul de parodic, idealitatea de realitate, înălțătorul de josnic, nostalgia paradisului pierdut de ispita infernului, granița aceasta pe unde trece, în definitiv? O vedem și o pierdem neconținut din vedere. Așa cum, în structura stilului matein din *Craii*, există două registre, deseori

591

T

amestecate, care reflectă două atitudini față de vorbire, ift astfel, în planul faptelor și al personajelor, există o ambiguitate de neînălțurat. Fiecare față își are reversul. Minunații Pașadia și Panta se înraipră (mâna lui Pirgu!) pentru JJncaniiXiiiștexasialerLdinaisacuri apuse, ci ca niște huligani care și-au băuțrurjtle, în triprml-ltiiiayainrir.a Bătălie caricaturală ca aceea de pe muntele din Algazy și Grummer: epopee răsturnată în farsă, hagiografie devenită deriziune. În hămați pe rând la căruța cu paie soleme care este acest quartet de donjuani, protagoniștii încearcă s-o tragă, fiecare, acolo unde i este voia: Pașadia, în trecut, Pantazi, departe,- departe,,Pirgu, în ticăloșia vieții, Povestitorul... El

încotro trage căruța? Există un pasaj care, reunindu-i pe toți și pe toate, după bătaia dintre Pantazi și Pașadia și înaintea morții celui din urmă, ne poate oferi un răspuns:

"Se tăcea că la o eurtă veche, în paraclisul patimilor rele, cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernie mută, vecernia de apoi. În lungile mante, cu paloșul la coapsă și cu crucea pe piept și afară de scarlatul tocurelor, înveșmântați, împanglicați și împănoșați numai în aur și verde, verde și aur, așteptam ca surghiunul nostru pe pământ să ia sfârșit. O lină cântare de clopoței ne vestea că harul dumnezeiesc se pogorâse asu-pră-ne: răscumpărați prin trufie aveam să ne redobândim înaltele locuri. Deasupra stranelor, scutarii nevăzuți coborâseră prapurele înste-mate și una câte una stinseră cele șapte candelă de la altar. Și plecăm tustrei pe un pod aruncat spre soare apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol. Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scâlbâin-du-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-ndăratelea, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului..."

Să remarcăm mai întâi că visul Povestitorului, relatat în acest pasaj,, face aluzie atât la imaginea cavalerilor-călugări din istorisirea lui Pașadia, cât și la aceea a vicleimului denăpuși în care Pirgu e Marele Păpușar. Este, pe de altă parte, un vis'thanati, indicând o ultimă călătire ilor- în moarte.

Surghiunul pământesc luându-le sfârșit, ha LN tți ascumpărarea prin torie arrai în m g p

rul divin se pogorâre asupra lor. Ne atrage atenția răscumpărarea prin trufie. În creștinism (și mai ales în catolicismul cavalerilor-călugări ai ordinului de Malta), cu adevărat răscumpărătoare fiind numai umilința, iar trufia fiind cel dintâi dintre păcate, aici avem o mostră a vanității aristocratice împinsă la limită. Redobândirea înaltelor locuri se

592

obține prin perseverare trufașă în ideea năbilității Pirgu nu poate avea această pretenție și de aceea el nu e numărat acum printre ceilalți, motiv care a întărit pe majoritatea comentatorilor în părerea că autorul n-a văzut în el unjrcrai. ci un simplu măscărici sau bufon, chiar și în clipa din urmă. Dar este oare valabilă opoziția dintre crai și bufonul lor? Am stăruit pe observația că nu originea nobilă (și cu atât mai puțin pretenția ei) legitimează titlul dicnj?, "ci altceva, acelelonjua-nisnreferitor la viata boemă și iusuratică. pe care, "oameni fără căpătâi", personajeleja duc: și dacă ei doar se deghizează în crai, la fel cu mahalagii lui Melamos din anecdota lui Fotino, nefiind cu alte cuvinte decât niște uzurpatori ai acestui titlu, nu văd motivul pentru care l-am exclude pe Pirgu din rândul lor. Cu atât mai mult cu cât, în quartet, rolul lui este la fel de important ca și al celorlalți trei. El, care i-a condus în viața care se viețuiește, pare să-i conducă acum în moarte. O

Dacă privim visul acesta din alt unghi, ne dăm seama că el ascunde și o altă semnificație. Este, în definitiv, smapovestjrePgyeslițo-rului în roman și ea poate fi considerată, într-un fel, o emblemă a cărții. Ce vedem în această emblemă? Vedem pe cele patru personaje ale romanului topindu-se în purpura asfințitului, după oficierea ultimei vecernii. Stop-cadru final: cavalerii și măscăriciul rămân așa, în eternitate. Visul e evident transfigurator. Nu numai solemnii cavaleri, în mantalele lor de aur și verde, dar schimonoselile și năframa neagră fluturată de măscărici sunt înălțate în spațiile purpurii ale eternității. Aceasta este cu adevărat călătoria în care-i conduce Povestitorul: de la început bănuită, realizată doar în visul finaltălătoriaJnjjtăTitimul i și cel mai important dintre hagialăcurei.

Visul povestire. îi eternizează: este emblema în care cei patru crai se reîntâlnesc, definitiv, după ce viața i-a adunat și i-a risipit. Nu un "roman de moravuri bucureștene", cum credea Pirgu, nici "schițe" sau "studii" în vederea unei opere de observație, cum bănuia Pașadia, urma a face Povestitorul, ci acest poem al glorificării și eternizării crailor; opera, de transfigujjtrgjsisiică, nu de 'descriere realistă; hagialăc în imaginație și în vis, nu în spațiul ori în timpul istoric; dincolo de bine și de rău, în frumusețea inalterabilă a artei. Triumf al estetismului, 'romanul matein stă sub pecetea artei.

Formula literară a *Crailor* a făcut obiectul unor nesfârșite discuții. "Mai degrabă narațiune", spune G. Călinescu, în acord cu alții să tăgă-

593

duiască că ar fi vorba de roman. Ovidiu Cotruș socotește la rândul-i ca opera lui Mateiu Caragiale ar sta "sub semnul ficțiunii memorialistice, al confuziei intenționate dintre eul artistic și eul empiric al scriitorului" dând și explicit dreptate autorului *Istoriei literaturii* ca nu am putea numi cartea roman. Din restul observațiilor de acest fel mă mai opresc doar la a lui Alexandru George (în studiul căruia cititorul interesat poate găsi referiri la toate opiniile) care ne duce ceva mai departe, deși, mi se pare,

pe un drum greșit. Criticul vede în *Craii*, alături de *Paradisul suspinelor* a lui Ion Vinea, "cea mai importantă tentativă de dezagregare a romanului de tip clasic (de fapt, realist) și o "cuire a stilului narativ cu cel-evocător" (Tea ar dovedi că egalitatea prea strictă "între roman și forma epică" este riscantă, cartea lui Mateiu Caragiale fiind un "roman fundamental liric", de tip proustian ("noi ne-am îndreptat gândul spre arta evocatoare și dislocată a lui Marcel Proust"), în care "legea" nu o face "principiul vieții", ci tirania lucrurilor de mult dispărute și retrăirea lor ca eres și ca amăgire.

Aici sunt două opoziții: una explicită (liric sau evocator se opun lui epic sau narativ) și una implicită (între romanul clasic realist, care ar ține de epic, de narativ, și romanul liric al lui Mateiu Caragiale, care ar fi un experiment foarte modern). Prima opoziție părându-mi-se corectă, rămâne de văzut și în ce măsură se poate aplica romanul *Craii*. O vom analiza de îndată. A doua este pur și simplu abuzivă și a denunțat-o cu exemple proprii, M. Bahtin, ca o confuzie, frecventă în vechea stilistică, între "stilul epic" și "stilul românesc": cel dintâi nu este decât unul din stilurile subordonate care alcătuiesc pluralitatea celui de al doilea (*Probleme de literatură și estetică*).

Este *Craii*, cum se spune, o carte bazată pe stilul evocator, până la a putea susține că seamănă cu "ficțiunea memorialistică"? Dacă povestirea lui Pantazi ar fi unică în roman, am avea oarecare cuvânt să credem că evocarea este procedeul predilect al autorului, dar aceasta povestire își primește sensul deplin doar prin raport cu a lui Pașadia, care e departe de a mai putea fi judecată astfel. "Evocarea" lui Pașadia ne poartă într-un secol în care eroul nu putea să trăiască și este atât de evident mitomană, încât unica explicație este că autorul ei își compune o biografie fictivă, idealizată. Cum hagialăcul în timp, al lui Pașadia, nu răspunde hagialăcul în spațiu, al lui Pantazi, ce motiv am avea să credem că, atunci când unul e de pură invenție, al doilea ar fi real. b mai

594

probabil, pentru simetria simbolică a romanului, că Pantazi, la fel ca Pașadia, se lasă condus de imaginație, și nu de amintire. (Și ce fel de "memorialistică" este aceasta în care ceea ce-și amintesc eroii nu este ceea ce au trăit, ci ceea ce au dorit să trăiască?) Numai așa putem explica atât înțelesul adânc al primelor două călătorii, care e un bovarism paradoxal, adică împlinit, cât și rolul lui Pirgu, omul care aduce deziluzia, coborându-și din nouri pe pământ tovarășii. Pirgu, el, nepovestind nimic, niciodată, stilul evocator ar mai putea fi descoperit la Povestitorul însuși, când, de exemplu, își portretizează eroii și le desfășoară trecutul. Dar aceste biografii să fie ele cu adevărat rodul evocării? Fantezia n-are cum să fie mai mică aici decât în povestirile eroilor înșiși. Nu există prnpririi-vnrhiTiHJrj *Craii* re evocare, njr.i mnfft-

siune: spovedaniile eroilor sau "evocările" Povestitorului țin deopotrivă (5eo romanescadeprindere deăpovestiJgp.vestindu-se. toți eroii (deci și Povestitorul) sejnventează. Nu e nimicjrgtrospectiv" cuade-vărat, în spovedaniile lor, nici nimic afiălitlcT sensul este pur proiectiv. Se proiectează, deci, în ficțiuni, nu se introspectează- își imaginează biografia, nu și-o evocă. Pe scurt, în fiecare erou se ascunde un povestitor, cu excepția lui Pirgu, al căruhroi constă tocmai *mconffoia-rea*, dacă pot spune" așa, fanteziei celorlalți. El joacă, în economia acestui roman, pe lângă Pantazi și ceilalți, rolul lui Sancho Pânza pe lângă Don Quijote. Romanul se compune așadar din povestiri qui-jotești completate (și controlate), sub raport stilistic, de vorbirea san-chopanescă a lui Pirgu. Evocarea ne-ar îndruma spre un trecut "real", căci ea este o specie a amintirii; povestirea se hrănește cu himerele acestui trecut și este o specie a romanescului. Am mai avut și vom mai avea ocazia să remarcăm, în romanele corintice, revenirea povestirii, care a fost ca și absentă în epoca doricului sau ionicului, unde procedeul punerii în scenă, al "reprezentării" vieții, era cu mult mai potrivit. O dată cu epuizarea convenției realiste, în romancierii renasc povestitorii, tagmă odinioară glorioasă, din care făceau parte Rabelais, De Foe și atâția alții.

Aceste distincții nu înlătură încă posibilitatea ca romanul lui Mateiu Caragiale să fie de tipul proustian. *În căutarea timpului pierdut* este inspirat de convențiile realismului, corectate tocmai în măsura în care nu păreau îndeajuns de subtile sub raportul verosimilității psihologice. *Craii* aparține corinticului: ceea ce e totuna cu a afirma că nu

595

I este nici o "cronică realistă", nici o "restituire istorică" și pe care, mai ales, n-avem dreptul să le judecăm ca "greșite". Cel dintâi care respinge fără echivoc o asemenea judecată, formulată pe vremuri de N. Iorga, se întâmplă să fie tocmai Alexandru George. Adăugând însă: "... Fundamentul liric și

traducând o viziune subiectivistă, el' (romanul) conține o mulțime de elemente realiste, de observare a realității". Aceste elemente, mai spune criticul contemporan, nu trebuie "să le desprindem din contextul general al operei". Dar care este acest context general? Iată chiar întrebarea esențială. Afirmând că romanul lui Mateiu Caragiale, liric fiind, posedă totodată elemente de observație a realității, nu rezolvăm nimic: structura propriu-zisă a operei, deci "contextul general" în care liricul și observația lumii exterioare se îmbină, continuă să ne scape printre degete. Simpla viziune subiectivă sau dislocată nu spune nici ea mai mult, căci dislocarea realității se realizează altfel în *Craii*, decât în *întâmplări în irealitatea imediată*, și altfel la G. Bălăiță decât la Ștefan Bănulescu. O dovadă e și faptul că toată lumea a respins clasificarea călinesciană a lui Mateiu Caragiale "în grupa suprarealiștilor". (E drept că argumentele lui G. Călinescu sunt, unele, specioase: "grijă de autenticitate, cu înlăturarea oricărei invenții" în *Craii*? Ar fi să recădem în capcana memorialismului.) Eterogen, romanul corintic are în comun, pentru producții foarte variate, câteva trăsături care decurg unele din altele: absența strategiilor realiste, adică încercarea de a opune lumii reale, nu o lume care s-o concureze prin asemănare, ci una care să se deosebească de ea sau s-o ignore, apelând în acest scop la viziuni onirice ori poetice, lăsând să se ghicească, sub planul imediat, pe care se mișcă personajele în acțiune, alegorii ori mituri, sau pur și simplu refuzând (ca Brecht în teatru) să-și subjuge cititorul, să-l înșele cu imagini "similare", să-i așeze în față un relief în *trompe l'oeil*, și preferând a dezvălui de la început caracterul convențional al ficțiunii ori "tezele" ei implicite. La Mateiu Caragiale, convenția nerealistă nu apare în mod radical (ca la Urmuz), dar elementele onirice și poematice, absența psihologicului, aruncarea (fie și amăgitoare) a unei plase de simboluri peste minimele peripeții ale eroilor, în sfârșit, reparația povestirii în structura romanului clasează *Craii* în speța corinticului. Înainte de a indica rădăcinile esteticii lui Mateiu Caragiale în acea proză de la finele secolului XIX, la care m-am referit, și care se ridică,

596

toată, împotriva realismului și naturalismului, ar merita să situăm fugăr romanul din 1929 în ansamblul prozei scriitorului, dar nu oricum, ci tocmai sub raportul "lirismului", în sens de evocare sau de confesiune subiectivă. Ca să combatem ideea că romanul ar fi liric, să arătăm deci felul în care autorul s-a putut proiecta pe sine în personajele sale succesive, mai mult ori mai puțin fictive.

Cazul primării descoperim în scrisori. Publicarea, acum câțiva ani, a corespondenței dintre Mateiu și N. A. Boicescu, colegul și amicul său din adolescență, precum și a unui întreg "dosar al existenței" scriitorului, ne oferă toate elementele analizei. De altfel, Al. Oprea, care a coordonat culegerea, a intitulat-o *Mateiu Ion Caragiale - un personaj* (din ea voi scoate toate citatele). În adevăr, în scrisori apare de timpuriu un personaj care poartă numele lui Mateiu, fără să putem spune simplu că el este chiar Mateiu. Dacă s-a acceptat atât de târziu și cu atâta dificultate că autorul apare în operele de ficțiune sub această for-, mă obiectivată, de personaj relativ independent, nu e de mirare că faptul de a vedea în "eroul" scrisorilor către Boicescu un "personaj" și nu pe Mateiu, autorul lor, întâmpină încă rezistență. În studiul mai vechi din *Semne și repere*, Alexandru George a explicat foarte bine, referindu-se la fumurile aristocratice ale fiului lui Ion Luca Caragiale, că acesta își trăia noblețea în imaginație, ca și cum ar fi vrut s-o facă a sa printr-un act de dorință-voință. Barbey d'Aureville sau Proust, ca și Mateiu Caragiale, "exau oameni care aveau nevoie de stilul nobil mai mult decât de nobilimea însăși." Și eseistul conchide: "Astfel și-a făcut Mateiu Caragiale un «personaj», amestec bizar de visare, închidere în sine, nepăsare afectată, cult al inutilităților istoriei..." Vladimir Streinu, citând cartea despre dandysm a lui Barbey d'Aureville, îl numește pe Mateiu un "Brummell în interpretare românească" (*Pagini de critică literară*). "Personajul" apare în scrisorile către N. A. Boicescu unde are neîndoielnic ceva brummellian, dar pentru înțelegerea lui este indispensabilă și cunoașterea paginilor scrise de Baudelaire în *Le peintre et la vie moderne* despre Constantin Guys. Aceste lucruri au fost semnalate de Ovidiu Cotruș și de alții. Citindu-le eu însumi, m-am oprit la Barbey d'Aureville (*Oeuvres, Du dandysme et de G. Brummell*, Alphonse Lemerre editeur, 1887), care mi-a sugerat destule motive de îndoială în privința dandysmului lui Mateiu Caragiale. Căci dacă dandysmul poate fi la rigoare "le fruit de la vanite", și nu doar al

597

celei englezești, sau "une maniere d'etre entierement composee de nuances", dacă pretutindeni el "se joue de la regie et pourtant la respecte encore", bazându-se pe "l' affectation tres raffinee" și pe "le talent tres artificier, el pretinde, în varianta brummelliană, un element absent la tânărul prieten al lui N. A. Boicescu: mijlocul material de a realiza acea "heureuse et audacieuse dictature en fait de toilette et

d'elegance exterieure" pe care Barbey d'Aureville o socotește esențială la secretarul lordului North. Mateiu Caragiale își trăiește dan-dysmul aproape exclusiv imaginar, căci toate eforturile lui de a fi la înălțimea rolului nu duc prea departe. Dandysmul e în fond bovarismul lui Mateiu; urmare este "personajul" din scrisorile către N. A. Boicescu. Interesant, modelul declarat este eroul romanului *L'Arri-viste* de Felicien Champsaur. Cu oarecare naivitate, Mateiu Caragiale se simte o clipă tentat să scrie un roman similar "modern, palpitant și vițios, în franțuzește". Modestul scriitor francez îi oferea însă un model de viață, nu unul literar, și Mateiu Caragiale nu va scrie romanul anunțat, dar va juca față de N. A. Boicescu și de alți cunoscuți rolul "arivistului". E și ceva din Proust, în acești ani povestiți de Mateiu Caragiale, cu aventuri mondene și cu un interes uriaș față de familiile nobile. Nu scria Proust cam tot atunci cronici mondene în *Le Figaro* și aiurea? În fine, Mateiu Caragiale își joacă energic personajul: cinic, inteligent, aventurier, hedonist, în căutare permanentă de bani (cel puțin 300.000 lei aur venit anual), arborând coroana comitală ca să sfideze și purtând monoclu, baston, mănuși. Dar ce ochi pune pe lumea aceasta nobilă și vițioasă! Își semnează scrisorile Conte de Karabey, ceea ce nu-l împiedică să râdă singur de sângele lui "bizantino-slavo-latino-scit". Visul acestui histrion e să fie mare "huligan" și "pontagiul" și să facă "un petit mariage, avec une petite dot" sau să devină "V amant en titre" al vreunei vârstnice Saleme Efraim de felul acelei miss Cockshell; "un monstru grotesc care tot mi-ar fi pus la dispoziție 1.200-1.500 mărci lunar, cum pune încă și azi unui escroc de tenor care o speculează fără rușine". Unei oarecare Fernande de Bondy îi trimite epistole, fm-porcoase, prin Boicescu, rugat să le posteze la Trouville sau pe Coasta de Smarald ca să nu mai știe biata femeie ce să creadă. Rețeta de cucerire a "huliganului" este de o mare cruzime lexicală. De altfel, limbajul lui franco-român e caracteristic: cu un *toupet de balamuc*, el dorește să flambeze o milioneră bătrână,

598

iar în așteptare se consacră *chiuloului* cu fete pe care le *enfilează*, le *gobează*și "alte sadisme aristocratice", jucând *bananalm* contra *caisei lor* sau punând mâna *au jardin d'amour* a iubitei; pe lângă asta, are mereu un *beguin* sau o *toquadă* pentru câte o *demoazela care se nimerește să fie colată* cu un *bogumilși*, oricum ar fi, grija lui cea mai mare este să evite *tipesele* sărace, față de care adoptă în cel mai bun caz tonul *goguenard*. Câțiva ani mai târziu, scrisorile vor avea un cu totul alt stil, chiar fiind scrise în franceză, ca aceea către Rudolf Uhrynow-sky din 1930 parodiind viața nobilimii de țară ("La gent dindoniere qui fleurit sous mes auspices, â Sionu, repond aux efforts que j'ai deployes pour son amelioration. Comme les Laval, dont tout les mâles s'appelaient Guy et toutes les femmes Guyonne, tous mes dindons s'appellent Guy-tza et toutes les dindes Guy-tzannes. Les six âines, veri-tables landgraves, toujours inseparables, passent leus temps en joutes, tournois, voire combats singuliers etc") sau ca o altă scrisoare, în românește, din 1928, către Marica, plină de întorsături de frază bătrânești, ticăit și gospodărească de parcă ar fi scrisă de boier Dinu Mur-guleț. Nu mai e nevoie să insist pe faptul că stilul e personajul în toate acestea și că Mateiu din scrisori nu e decât rareori Mateiu din viață.

Un *Remember*, atât naratorul, cât și eroul au fost raportați la autor, primul pe considerente biografice (Berlinul etc), al doilea, fiindcă este un dandy ca și prietenul lui N. A. Boicescu. Dar chiar numai acesta desfacere în două personaje diferite ne înaintează cu un pas față de scrisori. "Personajul" din scrisori are câteva asemănări cu sir Aubrey de Vere, dar și multe deosebiri. Aubrey nu e "huligan", noblețea lui (reală) e mai discretă, e melancolic, devitalizat, și probabil un invertit sexual. Celălalt era un arivist. *Remember* obiectivează mai bine dorințele secrete ale autorului. Ostentația de care dă dovadă eroul din scrisori lipsește la Aubrey, cu excepția gustului pentru farduri violente, pentru eleganța frapantă a hainelor și a bijuteriilor. Eroul nu se mai povestește singur, ca în scrisori, ci este povestit de un altul. Acesta, naratorul, martor parțial al peripețiilor lui Aubrey, este subjugat de "prestigiul recei truții a tânărului ce, în deplină frumusețe, pășea singur în viață, nepăsător, cu fruntea sus". Atitudinea poate fi a lui Mateiu: observăm totuși că, înmulțind personajele și perspectivele, autorul are puțința să se arate în moduri contradictorii. Autorul nu e nici Aubrey, nici naratorul, nici amândoi la un loc: nu se confesează prin

599

intermediul lor, chiar dacă se va fi proiectând imaginar în ființele lor. Problema e de obicei pusă greșit. Nu e nici un lirism aici, deși există idealizare: «n fond, autorul n-a urmărit în *Remember* o autenticitate de jurnal și n-a pretins să-l recunoaștem sub masca personajelor sale.» înainte de a fi un astfel de document intim (dacă poate fi!), nuvela este documentul cel mai bun pentru

altceva și anume pentru estetica implicită a prozei lui Mateiu Caragiale. Nu vedem, în personaje, pe fiul lui Ion Luca în căutare de aventuri galante în Berlinul de la începutul secolului, ci pe Mateiu Caragiale voind să povestească o întâmplare și izbindu-se de misterul ei. »Deși s-a făcut un caz enorm de predilecția pentru taine a prozatorului, eu o voi considera secundară, afirmând că taina - ca și întâmplarea însăși - nu are în *Remember* decât rostul de a permite lui Mateiu Caragiale să experimenteze o estetică. Tema nuvelei nu e legată de taina lui Aubrey, ci de dorința naratorului de a o lăsa neelucidată. «Așadar, în narator putem identifica pe autor: dar numai întrucât îi poartă estetica, nu întrucât i-ar purta biografia

Pentru a înțelege *Craii* și absența, cu atât mai mult de acolo, a lirismului, această estetică, pusă în practică în *Remember*, mi se pare e-sențială. Îndrăgostit de un pâlcc de copaci "frunzoși și sumbri" de sub ferestrele casei sale berlineze, naratorul îi "regăsește" la un moment dat într-o "cadra de Ruysdael" de la Muz- '1 Frederic unde i se par încă și mai frumoși: "Arborii aceia zugrăviți mă încântau totuși mai mult chiar decât cei adevărați..." Un sentiment asemănător are și în fața unui tânăr întâlnit din întâmplare în sălile muzeului, care i se pare desprins, ca prin vrajă, "de o pânză veche", rudă cu unul din acei lorzi "ale căror priviri, mâini și surâsuri Van Dyck, și, după el, Pieter Van-der-Faes le-au hărăzit nemuririi". Iat-o, răsunând pentru prima oară în proza lui Mateiu Caragiale, Cemaârferimaginea artistică impresionează mai puternic decât modelul ei; realitatea, ca să fie frumoasă, are nevoie să fie percepută prin vălul artei. Eroul nuvelei, coborât astfel dintr-un tablou de Van Dyck, păstrează în viață un stil artistic, de la felul îmbrăcămînții la comportament» Nue atât o ființă luată din viață, cât produsul artificial al imaginației naratorului hrănite cu imagini din tablouri, cu embleme și cu steme heraldice. Aubrey moare în chip misterios, cum ași trăit. După mulți ani, având putința să afle adevărul, când întâlnește un cunoscut care se aflase și el *a l'epoque* la Berlin, naratorul refuză. Aici apare cu claritate deosebirea făcută odată de

600

Villiers de L'Isle Adam între arta care trebuie să se hrănească din realități și arta care adoră încufupuirile. În *Aleșii viselor*, poetul Alexis Dufrene ține prietenilor săi o întregă teorie în această chestiune, voind a-i împiedica să dea curs vulgarei curiozități pentru întâmplări sau oameni, să învețe a trăi în imaginație, nu în realitate. Auzind, într-un rând, prin peretele camerei lui, gemetele unui probabil muribund, Alexis le va povesti prietenilor aflați la el istoria imaginară (sugerată pe loc de cele auzite) a unui bătrân și bogat rege al orientului, rănit de ingratitudea oamenilor etc. Prietenii însă preferă să treacă alături să vadă cu ochii lor. "Vreți să verificați? Vreți să vedeți? Vreți realitate?" îi apostrofează sarcastic poetul. Și adaugă pentru sine, când prietenii nu-i ascultă sfatul: "Disprețuind acest Imaginar care, doar el e real pentru orice artist care știe să ceară vieții să i se conformeze, au preferat să se încreadă în simțurile lor..." Aceeași atitudine o descoperim în temefflfer.tNaratoruju vrea să afle explicația morții lui Aubrey. nici restul împrejurărilor "Iți va părea ciudat, arn urmat, dar, după fnîfie, unei istorii frumuseșea îi stă numai în partea ei de taină: dacă i-o dezvălui, găsesc că își pierde tot farmecul. Împrejurările au făcut să întâlnesc în viață un crâmpei de roman care să-mi împlinească cerința de taină fără sfârșit. De ce să las să mi-l strici?... Rămâie în totul *sir* Aubrey de Vere așa cum mi-a plăcut să-l văd eu, numai așa - ce-mi pasă cum era în adevăr? « Distrugând o scrisoare, singura pe care o poseda de la jrâlAubrey deVere. naratorul rupe și ultima punte spre realitate: închipuirea triumfă, inverificabilă. .si.suyfrraaă;J

Să fie, în aceste condiții, Povestitorul din *Craii* doar, cum spune Alexandru George, "un simplu martor, pretext pentru ceilalți de a-și deschide sufletul, de a se abandona mărturisirilor, de a-și găsi un confident de excepțională calitate și care, deși mult mai tânăr, îi înțelege în toată ciudățenia firii lor excepționale"?ÎNaratorul din *Remember* era doar i"i intf-Trdiar; dar prin el se aplica ideea estetică, împrumu- tată din Villiers a oglinzji care ne aratăjunchip mai demn de atenție decât acela realîn nuvela din 1924, artisticul se opune adevărului întocmai cum frumosul închipuirii se opune banalității realului, și, de aceea, există, în *Remember*, cum s-a observat, un singur registru stilistic, acela "înalt"; un al doilea registru ar fi putut fi ilustrat de eventuala versiune a întâmplării de la Berlin pe care naratorul ar fi putut-o auzi (dar n-a vrut) din gura cunoscutului său. Oprindu-l pe acest "lim-

601

but peste măsură și în felul lui hazliu" să-i impuie capul cu versiunea lui, care ar fi cuprins de bună seamă "fleacuri, istorii de gazete, de fete și de slujnici de gazde - tot lucruri înălțătoare, după calapodul *Micutei* lui Hasdeu", naratorul face un fel de opțiune estetică în numele autorului. În *Craii*, cum am văzut, acest al doilea registru diferit și complementar există și trebuie să admitem că, spre deosebire de

nuvelă, în roman opoziția nu mai este nici exclusivă, nici atât de simplă. •Tehnica omisiunii din *Remember* e cu totul secundară în *Craii*, unde tainicul provine din complexitate și chiar din echivocitate, nu din ascunderea într-un anume fel, în *Craii nu există secrete*: totul se pune în joc despre Pena Xorcodușa, despre Pantazi, despre Rașelica, despre Pîrgu și despre ceilalți. Unicul secret este în roman acela al imaginației (și implicit al artei): povestind (despre ei, despre alții), eroii se inventează, își creează "personajele", își pierd identitatea reală, primind o alta, dorită, visată, la fel cum Mateiu Caragiale se povestește și se creează pe sine în întreaga operă.

Roman al imaginației (în toate sensurile: dorință, vis, bovarism, transfigurare), *Craii* își are rădăcinile în acea estetică pe care Edmund Wilson o așeza în *Axel's Castle* sub semnul simbolismului. Axei este, ca și Dufrene, un erou al lui Villiers, în care marele critic american vede prototipul moral al întregii literaturi franceze din pragul lui 1900, numită de alții decadentă. Axei este un tânăr bogat și înzestrat generos de natură care trăiește izolat în castelul părintesc din Pădurea Neagră, unde se va sinucide, împreună cu iubita lui, din voință proprie, deși nu-i lipsește nimic, în afară doar de dorința de a trăi. "El este prototipul tuturor simoliștilor", afirmă Edmund Wilson, chiar și al aceluia dintre eroii lor care au fost creați înainte, Marius Epicureul al lui Pater, Lohengrin și Salomeea ai lui Laforgue, Hamletul mallarmeean și, "mai presus de toți", Des Esseintes al lui Huysmans. Toți trăiesc în turnuri ori castele solitare, practică științele oculte, ermetismul filosofic sau astrologia, pe scurt, întorc spatele vieții, ca și eroul romanului proustian (dar și ca autorul lui, care se închide în celebra cameră tapițată cu plută) sau ca filosoful cel mai îndepărtat de pragmatism din câți există, Monsieur Teste al lui Valery. Edmund Wilson confirmă teza lui Gide despre simbolism, care s-ar fi constituit prin respingerea vieții în numele artei și n-ar fi propus niciodată o etică, ci numai o estetică. Soluția lui Axei este oarecum extremă. În cazul lui Mateiu

602

Caragiale exemplul lui Alexis Dufrene este însă evident mai potrivit. El nu refuză viața ca atare, ci doar viața în realitatea ei imediată, prozaică. O întreagă mitologie a imaginarului devine posibilă la acesta din urmă. Eroii asemeni lui, cum sunt cei ai lui Mateiu Caragiale, nu sunt niște sinucigași, orgolioși de a putea dovedi că viața nu merită să fie trăită: viața merită să fie trăită, după părerea lor, dar în vis, în imaginație. Autorii se opun realismului și naturalismului: eroii sunt niște romantici întârziți (Edmund Wilson are dreptate) scandalizați de o epocă pragmatică. Maestrul Pied, întreprinzătorul avocat din altă nuvelă a lui Villiers, nu a oare un Pîrgu și nu seamănă atitudinea celor doi scriitori față de acest exemplar de individ cu picioarele prea pe pământ? În același deceniu în care apare *Remember*, Hermann Hesse va privi, în *Lupul stepelor*, într-un mod asemănător "le bourgeoisisme" și va crea în Harry Haller un erou de tip mateian. Acolo unde realiștii căutau ordinarul, scriitorii ca Mateiu Caragiale, Villiers de L' Isle Adam sau Barbey d'Aureville caută insolitul. Pe ei nu-i interesează moravurile decât în măsura în care sunt ieșite din comun, pitorești ori bizare: și nu morala e zeul care se închină, ci arta. Disprețul față de *burghezul* realism (așa îl simt cu toții) îi îndrumă spre o noblețe de tip artistic: artisticul e blazonul lor de aristocrați ai spiritului.

La Mateiu Caragiale apare și un motiv special al acestei atitudini: el vrea să scrie altfel decât (își închipuia el că) scrisese Ion Luca. Asemănările și deosebiriile dintre tată și fiu au fost deseori semnalate și au împins pe comentatori să afirme când că Mateiu e bunul fiu literar al I tatălui, când că e, și literar, un bastard. În ce-l privește, Mateiu Caragiale s-a considerat, el, bastard, și a văzut în Ion Luca, se știe, un Pîrgu care scrie proză: "Era dat în Paște, dat dracului (spune Povestiarul, într-un pasaj celebru, despre Pîrgu-Ion Luca). A! să fi voit el, cu ui de a zeflernisi grosolan și ieftin, cu lipsa lui de carte și de ideal aalt și cu amănunțita lui cunoaștere a lumii de mardeiași, de codoși și ie șmecheri, de teleleici, de târfe și de țate, a năravurilor și a felului or de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pîrgu ar fi ajuns să fie numărat rîntre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis «maestrul», și-ar fi rvunit statui și funeralii naționale. Cernai «schite» i-ar fi tras, maiea Doamne! de la el să fi auzit dandanale de mahala și de alegeri." sîici vorbă că Ion Luca nu merita comparația, problema e însă acum lta: Mateiu respinge, în persoana autorului *Momentelor*, literatura

603

realistă, de descriere a moravurilor, de felul celei care își imaginău Pîrgu și Pașadia că ar vrea să scrie Povestitorul însuși, tovarășul lor de chefuri. E, de asemenea, evident că Mateiu ignoră *arta* de prozator a lui Ion Luca, departe de a fi un simplu observator, sau chiar un întreg sector al prozei acestuia, în care observația socială cea mai vie se subordonează unei intenții pur artistice, ca de exemplu în nuvela

din

epoca lui *Kklanulea*.

Ca orice polemică, și aceasta este nedreaptă. Nu rămâne mai puțin semnificativă. Ion Luca fiind un clasicist, Mateiu este un "decadent" și tm estgLDin literatura "simboliștilor", provin spiritul *fin de siecle*, bizar uneori, morbid alteori, aspectul oniric, artificialul, amoralismul (estetismul în etică), purismul. Simbolist fiind, în sensul de la Edmund Wilson, Mateiu Caragiale a fost deseori socotit și un maestru al simbolurilor și cifrurilor de tot felul (emblematica și heraldica l-au pasionat, ca pe toți afinii săi întru esoterism și ocultism). Cred că este o exagerare a exegeților. Simbolistia mateină a fost rmult umflată. Plăcerea procurată de *Craii* nu vine din insondabilul bănuț al unor simboluri, și nici din taine ce nu se pot elucida. În *Remember* sau în ultimele proze neterminate, cunoscute sub titlul *Sub pecetea tainei*, secretele sunt datorate fără excepție omisiunilor, ceea ce a îndreptățit pe Ov. S. Crohmălniceanu (*Literatura română între cele două războaie mondiale*) să găsească ele o perfectă "tehnică a tainei". Criticul a extins-o însă și la *Craii*, unde elementul misterios nu mai joaca același rol. Secretă, inelucidabilă, transfiguratoare, este cu adevărat, în roman, numai jma-ginația, prin care eroii și PoyfSLiilorul își comjechimerele; și, în orice caTeTmâTTrîportant mister rămâne în *Craii* acela al artei însăși. Dintre cele patru hagialăcuri. ultimul, în artă, este cel mai profund. Celelalte trei - în geografie, în istorie și în luxură - prilejuiesc autorului mari splendori descriptive, vedenii fastuoase și o limbă rafinată, în dublu registru, patetic și ironic. A stăruit la nesfârșit pe descifrarea altor sensuri înseamnă a inventa un hermetism aproape inexis-) tent. Valorile prozei lui Mateiu Caragiale trebuie privite ca fiind plane, nu adânci, deși la fel de inefabile; țin de o artă a orizontalității și a stiluluiAșa cum nu urmărește o autenticitate realistă, romanul lui Mateiu Caragiale nu urmărește nici una simbolică.: autenticitatea fiind în *Craii* de natură estetică, romanul se pune, începând de la limbă, sub pecetea artei.» 604

CONDURUL ÎMPĂRĂTESC ȘI GHETELE ROȘII

1.

La rugămintea episcopului Platon de la Sakkoudion, Kesarion Breb călătorește la Amnia, la bătrânul Filafet și la doamna Teosva, ca să încerce condurul împărătesc (ca în basmul Cenușăresei) pe piciorul nepoatei lor Măria, menită a fi soție lui Constantin Isaurianul. Ajunge cu bine, după unele peripeții, și e găzduit în casa săracă a lui Filaret care, întocmai ca Lov, dăruise altora tot ce avea. Citim în continuare în *Creanga de aur*, romanul sadovenian din 1933:

"Mai târziu, după cuvios și blând sfat, doamna casei călăuzi pe străin până la chilia unde îi făcuse așternut și-i aduse candelă aprinsă. Stătu dreaptă și tristă lângă stâlpul ușii și-și îngădui a ruga pe prea ' iubitul oaspete să-i dea știri despre Maica Domnului de la sfânta mănăstire Sakkoudion. Aștepta de mulți ani de la Prea Curata un sprijin această năcăjită și întristată viață. A fost rugat de multe ori pe prea sfințitul Platon s-o pomenească în rugăciunile lui. Nădăjduiește că ea Sfânta n-o va uita.

- Orice jertfă își are răsplata, îi răspunse cu glas de prietenie străinul.

- Poate ai vorbit, cinstite domnule, despre asta, cu prea sfințitul Platon?

- Am vorbit, doamnă.

- Și prea sfințitul Platon a pus la picioarele Panaghiei ruga mea?

- Doamnă, vorbi Breb, înțelepciunea cea mare care stă deasupra Ivieții și a morții a scris de mult hotărârile ei.

605

- O, prea iubite al nostru oaspete, cum pot cunoaște aceste hotărâri? unde sunt scrise? când se vor plini? Căci, iată, zilele vieții noastre curg către sfârșit. N-am avut altă bucurie decât iubirea pentru soțul meu și pentru copiii mei. Iar în această iubire, am găsit multă suferință.

- Hotărârile au fost scrise de mult, zise iar străinul, ridicându-se de

la locul său. Veni domol spre bătrână și ea nu se înfricoșa de apropierea lui.

Kesarion înălță brațul drept și, cu palma, îi atinse fruntea. Într-o clipire și ca într-o oglindă, bătrâna își văzu frumusețea strălucită a tinereții, când sta sub cer și în veșnicie ca o zeiță.

Întorcând ochii cu un oftat, se văzu pe sine însăși a avea: o copilă de șaisprezece ani sta în cadrul ușii, zâmbind. Zâmbea propriei sale ființi, mai mult decât bătrânei Teosva.

Cătră străin clipi cu sfială, înclinându-și o clipă fruntea lucie. Avea păr negru și greu, ochii mari, adumbriți de gene lungi. Rotunzimea obrazului era delicată și a șoldului plină.

«O! vedenie a frumuseții eterne», suspină Kesarion în adâncul ființei sale.

Întinse iar brațul, arătând doamnei Teosva pe nepoata sa.

- Cine e această copilă, doamna mea?

- E Măria, copila fiicei mele văduve Ipatia.

- Binevoiește, doamnă, a o ruga să încerce acest conducător. Kesarion trase dintre lucrurile lui, așezate în scoarță de inorog la

căpătâiul patului, o încălțare mică de piele roșie, pe fața căreia era cusut cu fir de argint un stârc alb luându-și zborul și învăluindu-și moțul.

Bătrâna făcu un pas și întinse mâna.

Nu găsi nici o privire, nici un cuvânt de muștrare pentru îndrăzneala nepoatei sale de a părăsi ghinekeul și a veni să-și arate năsușorul curios cătră străin. Deosebea în vorbele lui o strună de aur, pe care numai ea o auzea sunând. Deci hotărârile Prea Curatei se săvârșesc, «începe să se întâmple ceva», șopti ea în sine, fără cuvânt, primind pe palma întinsă conducătorul.

E ușor și mic. Numai piciorul ei de altădată ar fi putut intra în el. Îl dădu copilei. Aceasta își lepădă papucul de piele groasă și-și vârî în conducător piciorușul, mișcându-și degetele, care păreau a avea o bucurie

606

a lor proprie. Privind stârcul când dintr-o parte, când din alta, copila zâmbea. Își ridică privirile, ațintindu-le asupra străinului și-și păstră zâmbetul până ce înfloriră și ochii aceia înghețați de care se sfiise în prima clipă.

«Violența unei copile e de multe ori mai primejdioasă și mai înveninată decât a unei curtezane», cugeta egipteanul; și în inima lui de pulbere îl umili, primind lovitura unei clipe, singură în veșnicie și nemuritoare.

- Copilă, grăi el cu blîndeță, păstrează acest conducător, până vei primi părechea lui."

Aceste lucruri par a se petrece într-un basm. Prințul cel frumos sosește pe neașteptate la casa lui Filaret și a Teosvei. În unul din sacii aduși pe măgari se află un conducător care intră de minune în piciorul fetei și-i dă dreptul să devină cândva prințesă. Alegerea este o răsplată meritată pentru frumusețea și virtutea ei, dar și pentru credința Teosvei și sfințenia lui Filaret. Este un basm ceremonios. Fiecare gest seamănă cu o mișcare îndelung studiată de balet. Teosva stă dreaptă lângă stâlpușii. Kesarion alunecă spre ea, parcă plutind. Ridică brațul drept și-i atinge, cu palma, fruntea. La mijloc este și puțină magie. Bătrâna doamnă, răpită, își vede o clipă în gând tinerețea. Ca într-o metamorfoză, sub chipul ei de demult apare în prag Măria. Kesarion aduce papucul roșu. Teosva face un pas și întinde mâna. Aici fraza se curmă; următoarea începe de la capăt. Mișcările sunt încete, suspendate de lungi pauze.

Baletul acesta ascunde însă în frumusețea lui exterioară un sens mai profund. Coregrafie de simboluri: ceea ce vedem, ceea ce se spune; ne nu e totul. Până la proba conducătorului, Kesarion ține secret motivul vizitei sale. El e mesagerul episcopului Platon și deopotrivă al destinului. Ca și gesturile, cuvintele au un anumit substrat. Kesarion spune Teosvei că hotărârile au fost luate mai demult și că orice jertfă își are splata. E mai mult decât disimularea unui adevăr pe care-l cunoaște (el a venit să ia pe Măria la Bizanț); e o filosofie întreagă: înțelepciunea cea mare stă deasupra vieții. Viața nu e decât o umbră și o reflectare. Kesarion, Teosva, Filaret sau Măria nu există decât spre a confirma o voință mai presus de ei. Toți se mișcă parcă într-un vis: viața e un vis. Sunt niște marionete trase pe sfori de o forță necunoscută. Singurul care se ridică la înțelegerea acestor lucruri este Kesarion. Filaret

607

e generos, dar sfințenia lui e la fel de oarbă ca și așteptarea Teosvei sau inocența Măriei. Dacă totul e dinainte hotărât, nimeni nu are vreo inițiativă. În definitiv, nici Kesarion, care se deosebește de ceilalți doar prin conștiința fatalității. Pentru el, lumea e o carte cu hieroglife, care poate fi citită: de scris, o scrie Dumnezeu. Citind-o, omul devine înțelept, supunându-se necesității. Revolta este exclusă, căci ordinea superioară nu admite tulburări. Kesarion se știe instrumentul proniei cerești sau al destinului.

Trebuie să ne întoarcem puțin în urmă. În romanul lui M. Sadoyea-nu, Kesarion a fost trimis de magul din Muntele ascuns la Bizanț, ca să afle ce a schimbat în viața oamenilor creștinismul ("Aș dori să aflu

dacă popoarele lor sunt mai fericite și dacă preoții legii nouă au sporit c-un dram înțelepciunea"). Kesarion Breb se va înapoia după șaisprezece ani (dintre care șapte petrecuți în templele egiptene) cu un răspuns ce poate fi formulat pe scurt așa: nu numai că noua religie nu a schimbat nimic, dar schimbarea însăși este cu neputință; ceea ce se schimbă sunt numai aparențele; temelia lumii rămâne mereu aceeași. Alte măști, aceeași piesă. Scepticismul sadovenian este de două feluri: legat, pe de-o parte, de fatalismul de sorginte orientală al gândirii scriitorului, legat, pe de alta, de o viziune imobilistă, în care singurul lucru ce se poate întâmpla este repetarea sub înfățișări noi a unei unice esențe. Totul e scris dinainte: de la viața și moartea împăraților la destinul Măriei din Amnia. *Creanga de aur* fiind povestea inițierii lui Breb, ea conține trei momente distincte: învățătura în Egipt, din care personajul se alege cu acel model abstract al lumii pe care l-am sugerat mai înainte; șederea în Bizanț, spre a verifica practic acest model; și retragerea în Muntele ascuns, odată experiența consumată. Cu alte cuvinte, învățătura, experiența și renunțarea. E în fond "un mic roman pedagogic de felul aceluia al lui Hermann Hesse intitulat *Narziss und Goldmund*. Kesarion e un Narziss, observând la sine însuși o despărțire a dorințelor proprii de predestinarea ce-l împinge spre un fel de viață monahală și spre studierea și ghidarea vieții altora. Numai că dacă eroul lui Hesse nu iese niciodată din mănăstirea-școala, Kesarion e nevoit să plece în lume - ca Goldmund, artistul, ereticul, nesupusul, - să coboare în Infern, cum spune Alexandru Paleologu în *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*. Infernul e Bizanțul lui Constantin. Iar ceea ce lipsește din acest roman de inițiere e tocmai

608

întâiul moment, al inițierii propriu-zise, cărturărești: experiența egipteană e complet eludată. Găsim pe Breb la Bizanț gata învățat. Acest al doilea moment cuprinde un control al învățaturii prin contactul cu lumea politică, socială și religioasă a Bizanțului. Nu-i este greu lui Breb să citească această lume. Sfeticul Stavrichie are pe obraz semnul vulpii, negustorul Agatocle a fost într-o altă viață un șacal gras. Străinul Kesarion e un observator mai bun decât localnicii. Bănuiește gândurile episcopului de la Sakkoudion sau pe ale căpitanului de corabie care voia să vândă pe bani concetățenilor lui dezlegarea unei ghicitori buclucașe. Este ceva mai mult, la el, decât intuiția realistă a Vito-riei Lipan, al cărei model rămâne social și psihologic. Modelul lui Kesarion este unul abstract și metafizic, imaginea unei mașini a lumii ale cărei legi ajunge a le stăpâni destul de bine. Iar mandatul lui este unul transcendental.

Se întoarce totuși dezamăgit și se retrage definitiv în peștera sacră din munte. Cercul se închide, însă numai aparent, conform previziunilor, într-un anumit punct s-a produs o fisură. Să revenim la scena încercării pantofului. La vederea Măriei, "vedenie a frumuseții eterne", inima lui Breb se umple de iubire. Nu e o surpriză. Experiența personajului implica dragostea și învingerea ei. Dar prințul care aduce Cenușăresei pantoful nu e decât un intermediar sau, mai bine, un mediator. Nu pentru sine o caută pe fată, ci pentru Constantin, dezmățatul fiu al Irinei, și viitorul împărat al Bizanțului. O alege, dar pentru altul. Iar Constantin "face parte din acele vietăți în care întârzie formele fără conștiință". Este o ordură. Măria va îndura umilințe înfiorătoare, victimă nevinovată a soartei. Iată că jertfa nu-și are răsplata și făptura cea mai pură din toate suferă fără motiv. "Dacă lumea îngăduie ca un copil să fie torturat de o brută - spune Ivan Karamazov - eu nu mă ridic împotriva lui Dumnezeu, dar mă retrag din joc". Kesarion pune în aplicare întocmai recomandarea eroului lui Dostoievski. Mai întâi se pedepsește la post negru și la singurătate. Episcopului Platon, care îl vizitează la sfârșitul celor opt zile de reclusiune, îi mărturisește: "La întrebarea care scurmă în mine ca un vierme, știu că nu este răspuns. De ce suferă nevinovatul noi nu putem cunoaște în timpul nostru mărginit". Și adaugă: "O, părinte, eu am fost solul care am adus o floare curată și am aruncat-o într-o volbură prihănită". Breb se consideră așadar vinovat și e chinuit de remușcare. Sumbra lui sihăstrie din final

609

este, în al doilea rând, mai curând urmarea acestui eșec, decât a dorinței mai demult exprimată a magului. Ca Ivan Karamazov, Brebu nu împinge nedumerirea până la revolta contra lui Dumnezeu, dar iese din joc. În centrul acestui foarte trist roman se află o întrebare fără răspuns și o remușcare fără leac.

În fond, deși seamănă cu un basm, *Creanga de aur* este un roman pedagogic și metafizic, a cărui temă este invalidarea de către experiență a legii generale. Ni se dă a înțelege că nici un model al lumii nu este fără cusur. Înțeleptul Breb este pedepsit pentru vanitate. A învățat pe marinarii de pe corabie răspunsul la ghicitoare. A crezut că știe toate răspunsurile. Dar, iată, o întrebare foarte simplă îl pune în încurcătură: căci existența nu este în fond elucidabilă filosofic.

Modalitatea artistică a *Crengii de aur* e diferită atât de aceea a romanelor sadoveniene din prima perioadă cât și de a *Baltagul*. Profesorul Stamatina spune în capitolul introductiv despre magul din Munte: "Acest mag practica, în epoca regilor daci, după o rânduială antică de la Memfis, grafia sacră a cunoașterii spirituale. Hieroglifile, cum știți, cuprindeau un principiu de înțelegere universală a noțiunilor, înfrățind pe inițiați într-o limbă mută. Alfabetul dumneavoastră de astăzi, ca și limba vulgară, stă mai mult în slujba instinctelor". Sado-veanu însuși preferă, în *Creanga de aur* și în celelalte romane din deceniul patru, limba nobilă a unei tradiții cărturărești: oralității populare, o cultură scrisă. Dar nu e vorba pur și simplu de o cultură scrisă, ci și de o cultură a scrisului. Prozatorul își făurește un stil care nu mai este acela nemijlocit al transcrierii vieții din *Baltagul*, dar unul în care viața re apare ca icoana lumii în semnele filosofilor. Mulți pot interpreta *Creanga de aur* ca un simplu basm: el este însă o povestire filosofică, așa cum sunt *Zadig* ori *Candide* de Voltaire, sau, în acest secol, unele din romanele lui Hermann Hesse. Locul realismului sau al etnograficului îl ia generalizarea simbolică. Bizanțul e o mare închisoare, ca și Oranul camusian, exact descrisă dar nelocalizată, situată mai degrabă într-o istorie contemporană decât în secolul VIII al lui Constantin: "Marele Papias are sub mâna lui străjerii cetății care se văd și iscoadele care nu se văd, și cerșetorii orbi care au ochi, și surzii care aud, și călugării care umblă neconținut în preajma hipodromului și în bazaruri. Îndată ce-și adună veștile, se înfățișează în ceasul întâi la stăpânul lor Stavrichie și-i arată toate. între străjile Palatului sfânt sunt de

610

T

asemenea oameni care privesc și ascultă cu luare aminte; și aceștia au ceasul lor când își leapădă știrile. Tot așa în încăperile dinlăuntru pereții au urechi și ochi... în uliți lăturalnice fumegau leșuri și gunoaie; subt șandramale se coceau leprele; slujitorii marelui Papias mânau cu boldurile sulitelor oameni sărmani spre închisori; cuvioși monahi umblau să descopere ereticii și bine voiau a-i bate cu ciomegele în cap, rostogolindu-i la marginile medeanurilor, pentru credința cea adevărată, în numele lui Iisus, domnul milei..." Acesta este Hinterlandul romanului corintic. Nu poate fi vorba de realism social ori psihologic, căci personajele ca și împrejurările nu ies din această simbolică generalitate, îndoiala sau tristețea, remușcarea lui Kesarion sau suferința Măriei sunt o pură atmosferă ce se sublimază într-un halou însoțind pretutindeni personajele ca niște umbre fidele peste care nu pot sări. Obiectele sunt pune de sensul Poveștii, dar n-au consistență. Sunt fundamentale, nu reale, asemeni elementelor naturii în poemele anticilor. Realismul presupune fie descriere, densitate, minuțiozitate, fie, ca în *Baltagul*, o funcționalitate economică a decorului, ca și a lucrurilor. În *Creanga de aur* singurul plan perceptibil este însă acela simbolic. În transparența ființelor, a gesturilor, a cuvintelor, vedem ideea generală. De altfel personajele se mișcă și se exprimă înlăuntru unui tipar prestabilit care nu îngăduie surprize. Câte fraze spune cu totul Măria? Câte gesturi face cu totul Breb? Ele sunt reduse la un minim necesar simbolizării. Știm de exemplu din prima clipă că, dacă Breb, în scena încercării condurului, se ridică de la locul său și se apropie de Teosva, această schimbare a poziției corespunde unui sens precis, ca o figură ritmică de balet. Felul cum Măria își pune papucul în picior este de asemenea o delicată figură coregrafică, atât de încărcată de sens încât nu are nevoie de comentarii. În realism, relația obiectelor sau a reacțiilor este orizontală; cauza și efectul se înlănțuie într-o linearitate care este aceea a succesiunii temporale. În acest roman de factură simbolică, relația e verticală, paradigmatică. Pentru a înțelege o scenă nu e nevoie să privești înapoi, căci fiecare moment al narațiunii își conține explicația. Pantoful ne trimite la Cenușăreasa, iar sărăcia lui Filaret la aceea a lui Iov. Parabola ca și basmul operează cu clișee, efectul provenind din recunoaștere, nu din noutate. În acest roman filosofic și pedagogic, Cartea nu se află mai puțin confruntată cu Viața decât în romanele realiste ale scriitorului. Deose-

. 611

birea constă totuși, în *Creanga de aur*, în *Divanul persian* sau în *Ostrovul lupilor*, în felul cum cartea pare să inspire viața, oferindu-i un model armonios de a fi: lumea poate fi citită și descifrată; alfabetul ei este rațional. Aflați o clipă în primejdie, Ferid și Mehmet înving, găsind răspuns la grelele întrebări. E un joc aici, un fel de cine știe câștigă, a cărui miză e imensă, căci prin el se dovedește raționalitatea lumii. *Creanga de aur* adaugă noutatea unui erou care, numai el, duce cu sine în peștera sacră o

întrebare fără răspuns. Ultimul decheneu este vulnerabil prin remușcare. Marea cunoaștere a legilor lumii nu l-a putut opri să abată răul asupra celei mai inocente făpturi din câte a întâlnit, înțelepciunea lui, ca și iubirea de oameni a lui Alioșa Karamazov, s-a aflat în această împrejurare în slujba diavolului. Ne putem întreba împreună cu el: de ce a trebuit să fie sacrificată Măria? Numai ca Breb să se purifice deplin, prin suferință, de cele lumești? Eroul n-ar fi în acest caz decât instrumentul destinului nemilos. Venind spre ea, știa Breb toate acestea? Ar fi trebuit să le știe, dacă este cu adevărat înțelept: dar nu poate evita încercarea, căci reprezintă punctul cel mai de sus al inițierii lui. Există totdeauna cruzime în inițiere.

Dar nu este numai aceasta. În *Le Roi et le Cadavre*, Heinrich Zimmer comentează, între altele, o poveste irlandeză asemănătoare cu aceea a lui Prâslea cel cu merele de aur, în care eroul, prințul Conne-da, trebuie să treacă prin mai multe probe succesive ca să devină marele rege, dorit de toți supușii, al țării lui. Ultima probă este și cea mai grea: Conne-da trebuie să ucidă calul fermecat care-i fusese ghid și sfetnic. "Comment, en, effet, le prince pourrait-il jamais, devenir le roi parfait sans comprende, de l'interieur, le crime et la nature de l'inhu-main?" se întreabă Zimmer, repovestind basmul. În adevăr, cum altfel? O problemă este totuși de a ști dacă gestul omorării calului e capabil să-i dezvăluie prințului sensul crimei și natura inumanului. Ca în orice basm, și în acesta, odată calul ucis, sacrificiul își dovedește utilitatea magică: din cadavrul ecorșat al animalului iese la iveală un tânăr, prinț și el, și care fusese blestemat să trăiască un timp în pielea străină a unui cal. Conne-da este fericit de întorsătura lucrurilor. El nu va purta întreaga viață, ca pe o cruce, remușcarea de a-și fi ucis (fie și din necesitate ineluctabilă) prietenul și sfetnicul. Diferența sare în ochi. Basmul stă în regimul naiv al jocului: el este amoral, în măsura în care moralul se opune gratuității și deci jocului. Jocul e o viață fericită în

612

care totul se împarte fără rest; domeniul moralului începe cu dilema insolubilă, cu împărțirea imperfectă, care dă mereu un mic rest. Prințul Conne-da nu are acces la crimă și inumanitate (cum afirmă Heinrich Zimmer), căci gesturile lui sunt ritualice și în definitiv inconștiente, nu morale în deplinul înțeles al cuvântului, neangajând conștiința: la capătul celor mai crude dintre ele se află izbăvirea fericită, transformarea miraculoasă, renașterea; niciodată însă remușcarea, impasul, tragedia. Kesarion în schimb le înfruntă pe toate trei. Dacă în povestea lui Conne-da răul conduce la bine, în *Creanga de aur*, dimpotrivă, binele face rău. Să ne reamintim pentru ultima oară scena condurului. Măria vine nechemată în camera lui Breb și primește spre probă pantoful roșu pe care este cusut cu fir de argint un stârc alb. Hotărârile Prea Curatei se săvârșesc, gândește Teosva: "începe să se întâmple ceva". Măria își vâra piciorul în pantof ca și cum s-ar juca. Pentru inocenți viața e un joc lipsit de gravitate. Își mișcă degetele cu plăcere copilărească și privește stârcul, când dintr-o parte, când din alta: cele două priviri nu cântăresc condurul, ci îl admiră. Măria nu știe că i se decide soarta. Ridică privirile asupra lui Breb care se simte izbit de revelația unui sentiment nemaîncercat: dragostea pentru față. Și, în loc să-i ia înapoi condurul care o lega simbolic de împărat, îi promite perechea lui.

Mediatorul își joacă rolul până la capăt. Aș putea preciza, în termenii unei definiții a romanului trasă de L. Goldmann din G. Lukács, că acesta este momentul în care Breb devine un erou problematic (sau demonic) de roman și în care structura basmului se metamorfozează în structură romanescă. Conform definiției celor doi, romanul este o căutare degradată a unei valori autentice într-o societate degradată; el presupune un conflict între erou și lume, care e ireconciliabil, dar nu radical. Romanul se află la jumătatea drumului dintre basm (absența oricărei opoziții) și tragedie (deplină ruptură). *Creanga de aur* ar fi rămas un basm, dacă Breb nu s-ar fi îndrăgostit de Măria (și el știe și recunoaște că dragostea aceasta stă la baza tuturor nefericirilor: "Mărită stăpână, vorbi el cu voce moale, nefericirea nu ți-a adus-o purtarea împăratului, ci iubirea mea") sau dacă, îndrăgostindu-se, nu i-ar fi promis perechea pantofului, adică dacă ar fi schimbat jocul. Mediarea întreprinsă și-a falsificat în această clipă conținutul. Solul binelui și al răsplatei datorate virtuții (pe care Teosva îl aștepta și îl recunoscuse în

613

el) s-a metamorfozat într-un mesager al răului, care, în loc să răsplătească, pedepsește. Căutarea lui Breb devine neautentică, se degradează, în acord cu lumea degradată ("volbura prihănită") în care și el, și Măria ("floare curată") trăiesc. Se observă că fără această degradare din scena citată la început, Breb nu ar fi devenit erou de roman (rămânând Făt-Frumos ori Prințul), iar basmul ar fi rămas inalterat. Între erou și lume nu s-ar fi produs conflictul. Înțelepciunea lui ar fi continuat să-și verifice netulburată modelul de lume pe care l-a creat. Altfel spus, lumea însăși ar fi luat la fel de ușor și de firesc forma

modelului metafizic cum piciorul Măriei a luat forma condurului împărătesc.

2.

Chiar dacă motive sau structuri ale basmului se regăsesc uneori în roman, nu poate fi vorba de o identitate (nici măcar de o similaritate) de natură între unul și altul. Kesarion nu este Prințul, nici Măria nu este Cenușăreasa: de la un anumit punct comportarea și destinul lor diferă radical. Am văzut cum basmul Cenușăresei este *de-naturat*. În *Creanga de aur*, prin introducerea unui element neliniștitor-moral în lumea miraculoasă a poveștii și a unui erou problematic în locul prințului fericit. O subversiune a basmului de cu totul alt fel întâlnim într-un roman mai apropiat de noi (1977) cum este *Cartea Milionarului* al lui Ștefan Bănuțescu și pe care se cuvine să-l analizăm. Eroina episodului pe care-l reproduc mai jos este o fată orfană care, până când i-a venit vremea să se mărite, a frecat cu cenușă și cu nisip, într-o aurărie, monede vechi, spre a le reda luciul. Tot un fel de Cenușăreasă, ea așteaptă ca stăpâna ei să-i dea drept plată a muncii o pereche de ghete roșii, după obicei, încălțată cu care să treacă iarna fluviul și să-și găsească bărbat. La momentul potrivit, fata, poreclită mai târziu, și tocmai din cauza ghetelor ei, Iapa-Roșie, se gătește ca o împărăteasă - cu rochie de purpură și dantelă înaltă la gât, peste care strălucește un colier bogat și zornăitor, cu mijlocul feciorelnic sugrumat de un cordon de monede. - și, în picioare, cu ghetele promise, pornește la drum:

"Acum era singură pe întreg fluviul, orașul Mavrocordat se vedea departe, mult înapoia malului, ningea liniștit, ea fugea parcă tropăind și se lăsa apoi să lunece lung pe tălpile ghetelor roșii. 614

Și-a scos cordonul și colierul de monezi imperiale și le-a aruncat spre mal. O încurcau.

S-a dat pe gheață foarte multă vreme până a apucat-o frigul. Zăpada îi udase rochia, îi ieșeau aburi din părul-roșu, din rochia de purpură, din brațe, din horbota dantelelor...

De pe mal o privea Aram Telguran, din fața cafenelei lui. Sus pe mal era o cafenea singuratică pe care Iapa-Roșie, în fuga ei, aproape ca nici n-o zărise. Cafeneaua avea ferestrele îndreptate înspre fluviu, iar la ochiurile geamurilor se zăreau colivii cu canari galbeni. Cafeneaua stătea singură și izolată pe mal într-un colț îndepărtat al portului amorțit sub zăpadă și aproape neobservată dinspre orașul Mavrocordat, iar fumul ieșea din coșurile ei, mirosind dulce și amar a cafea și a ceai. Aram-Negriciosul privea de sus de pe mal la Iapa-Roșie, se închina și o privea iar cum se dă pe gheață, își ridica spre cer mâinile lui scurte și grase din haina creață și tuciurie de astrahan care-i acoperea trupul gros:

O, Doamne, ce împărăteasă a venit pe gheață în fața cafenelei nefericitului Aram Telguran, care n-a mai văzut o împărăteasă atât de înaltă și de sprintenă, în viața lui de armean, încă dinainte de Christos, de pe timpul lui Seleucos fînțeleptul. A burul nărilor ei de căprioară se face zăpadă în jur, așa cum herminele se nasc din răsuflarea caldă prin ierni a lacurilor armenesti Van și Sevan. Mă închin ție, împărăteasă de purpură, vino spre mine sau îngăduie-mi să cobor eu spre tine, ca să mă simt cum mă înalț smerindu-mă și înălțându-mă o dată cu tine, să nu-ți ajung decât la boturile ghetelor tale de soare și să le sărut umilit, așa cum sărut pulberea pe care calc de cândm-am născut. Aram avea o tânguire în glas ca un preot care și-a uitat religia și și-a pierdut biserica. Se închina pe mal, mare și gros, mototolindu-și căciula, chinuindu-și în pumni reverele de blană creață ale hainei de astrahan.

Iapa-Roșie și-a strâns cordonul și colierul de pe unde le aruncase, și-a îmbrăcat haina din piele de bivol și a început să urce malul spre armean.

Nu-i mai era frică de nimeni. Aram era urât, chiar pocit, dar ei nu-i era teamă de fața lui neagra ca tăciunele, de nasul lui coroiat și ochii mari și bulbucați ca cepele, de botul și de buzele lui de iepure, de pântecul gros și lăsat peste picioare, de părul lui cărunt, aproape alb,

615

care strălucea ca o grămadă de șerpi încolăciți deasupra frunții și la coada sprâncenelor negre și stuf oase.... Au intrat în cafenea....

Aram a adus cafeaua. Iapa-Roșie a băut-o și apoi a trecut printre niște perdele de catifea «aici trebuie să fie paharele și ceștile». Erau curate, dar ea le-a spălat din nou pe toate, din toate galantarele, pahare, cești, căni, tăvi, ibrice de aramă, ceainice de toate culorile, din fier sau din porțelan, lingurițele, zaharnicele, farfuriorele pentru dulcețuri moi și limpezi și pentru dulcețuri zaharisite și tulburi.

Vai, cum mă batjocorești sfînțindu-mi cafeaua și ceștile numai atingându-le - îi zicea Aram tânguindu-se cum obișnuia el să se tânguie în vorbe. își ținea capul în mâini și-și clătina șerpilor părului alb....

Cu Aram Telguran, Iapa-Roșie a cunoscut dragostea cum trebuie.

Armeanul, și în dragoste, ca și în toate celelalte, spunea din Biblie. El avea credință că dacă unele lucruri principale din viață sunt scrise într-o carte mare sau într-alta, n-are rost să le mai numești și să le bâlbâi prin

cuvintele tale nepricepute."

Și aceste lucruri par a se petrece într-un basm, ca și sosirea lui Ke-sarion la Amnia. Cenușăreasa îmbrăcată ca o împărăteasă se dă pe gheață, asemeni unui copil inocent, alergând, tropăind, răsând, până o răzbește frigul. A plecat să-și găsească un bărbat, după legea lumii ei, dar a întârziat și n-a mai găsit pe nimeni în lunca unde băieții făceau întreceri de cai și răpeau fetele care le plăceau. De întors nemaiputându-se întoarce, s-a lăsat în voia soartei. Trec peste amănunte, care nu ne interesează acum. Iat-o pe Iapa-Roșie ajunsă în dreptul cafenelei lui Aram: mirosurile dulci și amare de ceai ori de cafea îi sugerează o intimitate de care a fost lipsită. Aram e Prințul: unul gros, pocit și bătrân. Vorbește totuși ca un prinț adevărat, în fraze ceremonioase, pe care le-au folosit probabil, tocindu-le până la urzeală, și strămoșii lui, mai arătoși, desigur, decât el, când le ieșea în cale o împărăteasă. Fata frumoasă e totdeauna o împărăteasă și ea trebuie ademenită ca mire-sele din Libanul mitic, cu făgăduieli smerite și ispitiri pline de farmec. Cuvintele lui Aram inspiră încredere Iepeii-Roșii. N-are pentru ea, nici o importanță faptul că, în timp ce vorbește, armeanul își mototolește căciula, își agită mâinile și își chinuie reverele hainei de astrahan; pentru noi însă, discrepanța dintre cuvintele și gesturile lui Aram consti-

616

tuie un izvor de umor. Cum poate vorbi atât de minunat un om atât de ridicol? Prinț în cuvinte, Aram e în gesturi un biet om speriat de ce i se întâmplă. El a intuit miracolul: sosirea frumoasei fete ține de miracol. Aram este la înălțime, dar numai pe jumătate. E drept că nici împărăteasa nu e împărăteasă până la capăt. După cea bea cafeaua, în ea se redeșteaptă Cenușăreasa, umilita slugă de la aurărie, care se repede să se plătească spălând ibricile, ceainicele și paharele stăpânului. Ce-i rămâne de tăcut acestuia decât să se tânguie, mai departe, de gestul fetei, ca de o batjocură? Căci Aram e consecvent stilului său politic și respectuos. Împărăteasa-Cenușăreasă ne oferă deci a doua sursă de umor în scena pe care am reproduș-o.

Avem, cu toate acestea, în *Cartea Milionarului*, ca și în *Creanga de aur*, un Prinț și o împărăteasă. Întâlnirea lor nu mai pare atât rodul destinului, cât al hazardului. Necesitatea lasă locul întâmplării. Nimic tragic nu survine. Din contra, impresia imediată este aceea de comic. Prințul fiind urât și bătrâior, împărăteasa n-a lepădat decât straietele Cenușăresei, nu și apucăturile ei. Ceremonia basmului, așa de vie la Sadoveanu, s-a retras pe insula cuvintelor lui Aram. În rest, viața urmează un curs normal. Iapa-Roșie va învăța, de la armean, alfabetul vieții și al cărții. Se inițiază cu alte cuvinte în dragoste și învață totodată să scrie și să citească. Aram nu mai e trimisul și mediatorul, dar rămâne educatorul inocentei. Între Viață și Carte se stabilește alt raport decât în *Creanga de aur*, unde nepotrivirea era tragică și înțelepciunea cărții, de ordin abstract, metafizic, nu reușea să explice în întregime existența: știind dinainte totul, Kesarion nu și-a bănuțit totuși sentimentul de iubire pare, legându-l de Mana, îi aducea acesteia, o dată cu condurul, o nefericire mult mai mare decât aceea de a fi soția înșelată a lui Constantin. În opera lui Sadoveanu există însă și versiunea comică a neconcordanței. Să ne amintim că Mitrida, unul din sfetnicii împăratului din *Divanul persian*, povestește pățania filosofului care, crezând că a descoperit toate vicleniile femeilor, le-a scris pe nouă sute optsprezece suluri de pergament - fiecare cuprinzând zece istorii și zece povește - și a încărcat sulurile pe șapte asini ca să le ducă la biblioteca din Alexandria. (Nu e greu de ghicit la ce-și închipuia autorul că va folosi cartea lui.) Pe drum însă nu numai i-a fost dat să asculte o poveste care nu se cuprindea în biografia lui, dar a și fost păcălit de o femeie într-un chip pe care nu l-a putut preveni. Dându-și

617

astfel seama că știința lui nu face două parale, se hotărăște să ardă cartea. În romanul lui Ștefan Banulescu, raportul dintre carte și viața are ceva din amândouă soluțiile sadoveniene, deși se deosebește și de una și de alta. Pe de o parte, subversiunea basmului este de tipul comic. (Comicul și ironia se nasc, spune Northrop Frye, de fiecare dată când în proză, un personaj nu e la înălțimea rolului său.) Dar, spre deosebire de scepticismul din povestea lui Mitrida, în destinul eroinei din *Cartea Milionarului*, știința armeanului în ale vieții se dovedește eficientă și educația Iepeii-Roșii dusă cu bine la capăt. Pe de altă parte, Aram, ca și Kesarion, vorbește din Carte, ceea ce poate însemna că și pentru el există un model supraindividual, elaborat de o milenară experiență, care merită deplină încredere:

există, la Ștefan Banulescu, ca și la Sadoveanu, o latură serioasă, ceremonioasă, prin care întâmplările vieții par să urmeze liniile secrete ale unei înțelepciuni cărturărești. Deosebirea constă, iarăși, în felul foarte pragmatic de a se comporta al lui Aram. El nu se obosește să numească lucrurile în cuvinte proprii, căci are la îndemână *Cântarea Cântărilor*, unde totul a fost spus de mult și mai bine decât ar putea-o el face: însă el nu e religios pătruns, precum Kesarion, de spiritul cărții, ci doar recurge cu abilitate la litera ei. Așa se explică de ce condurul împărătesc, adus în desagi de către Kesarion la Amnia, a fost un factor de nefericire care a transformat basmul naiv într-un melancolic roman pedagogic și filosofic, iar ghetele roșii, pe care, o vreme, fata le-a așteptat să-i crească direct din planta piciorului, o vor purta pe Iapa-Roșie pe un drum diferit în viață, și al cărui loc este într-un cu totul alt fel de roman, în care fabulația cea mai bogată nu poate fi nici o clipă separată de un anumit bun-simț realist și ironic, ca și cum în lumea miturilor s-ar fi strecurat un duh comic.

Episodul ghetelor roșii se găsește în al șaptelea capitol al romanului lui Ștefan Banulescu sau, spre mai multă precizie, al întâiului volum, *Cartea de la Metopolis*, singurul apărut până acum dintr-o tetralogie cu titlul general *Cartea Milionarului*. Acest prim volum se

Februarie 1982. Celelalte volume anunțate: *Cartea Dicomesei. Sfârșit la Metopolis și Epilog în orașul Mavrocordat*.

618

deschide cu sosirea la Metopolis a lui Glad, individ ciudat și pus pe căpătuială, care își face apariția în oraș dând de-a dura înaintea lui o roată, și se încheie cu așteptarea zadarnică a întoarcerii de la Viena a lui Filip Umilitul, teolog de faimă mondială, pe care rudele lui din Dicomesia îl capturează și-l fac pierdut. Între aceste evenimente, eroul principal al romanului este însuși orașul Metopolis, cu trecutul și prezentul lui. Așezat pe coline sub care se află cariere de marmură roșie, bântuit decenii de-a rândul de reprezentanți ai multor societăți de exploatare, Metopolis moare acum lent, pe măsura epuizării resurselor sale. O dată cu orașul, îmbătrânesc generalul Marosin, omul cel mai celebru al locurilor, parohul poreclit *Viață amărâtă*, femeia paracliser și copiii ei din flori numiți de metopolisieni *Păcatele lumii*, Bazacopol și Havaet, ultimi mohicani ai societăților de odinioară, Glad și Iapa-Roșie, întoarsă la vatră, precum și alții, care au trăit mai demult, într-o cronologie marqueziană, ca de exemplu Fibula, aurăreasa, și teribila Gora Serafis, mama ei, sau doctorul Belizarie Belizarie, în fine Milionarul însuși, care și-a consacrat viața scrierii unei cărți despre Metopolis și împrejurimi.

Romanul n-are alt subiect decât nesfârșita colportare a știrilor despre trecutul și prezentul orașului.

Pare vădită intenția autorului de a construi o lume, o Yoknapatawpha originală, cu Jeffer-son-Metopolis în centru, pe care Milionarul are grijă s-o arate, rotin-du-și bastonul, fiecărui nou sosit (tot mai puțini de la un timp), ca pe o hartă la scara unu pe unu: "E acolo, *Insula Cailor* - i-am zis lui Glad, făcând semn cu vârful bastonului înapoia mea, indicând un loc undeva îndărătul turlei bisericii ortodoxe. *Insula Cailor* începe mult mai departe de aici, înspre sud, cam din dreptul orașului *Mavrocordat*- acolo unde fluviul se desparte în două brațe - și se sfârșește aici, în partea de nord, din fața *Metopolis-ului*, unde brațele fluviului se unesc din nou. Și, după ce se unesc, fluviul se desparte iar în două brațe, formând în mijlocul lor o altă insulă, *Insula Măcelarilor*, unde fără întrerupere sunt spintecate și sunt sărate sute de oi pentru Turcia și pentru alte locuri ale Orientului unde se mănâncă munți de pilaf. Pe malul de aici ne aflăm noi - *Metopolis-u* adică, așezat cu casele în amfiteatru pe dealuri. Ca să treci fluviul de la câmpie încoace, spre *Metopolis*, cel mai bine e să folosești vadurile de la *Cetatea de Lână*, acolo se înghesuie multă lume, e mai multă larmă, pe acolo trec și turmele de oi, de capre și cirezile de bivoli. între *Metopolis* și *Cetatea de Lână*, în mijlo-

619

cui fluviului, am zis, se sfârșește capătul de nord al *Insulei Cailor*. Puterea generalului Marosin înconjoară aproape întreg perimetrul pe care ți l-am descris, cuprinzând ferme, grădinarii. Puterea lui cuprinde și pe negustorii de piei din *Cetatea de Lână*, vasalii lui, ca să zic așa, ca și pe crescătorii de cai din *Dicomesia*, independenți de el numai când merg călare și uită în galop de ei înșiși, după cum în puterea lui stau și păstorii de oi și de bivolițe, patronii cu picioarele goale de postăvarii și mori de piuă,, apoi nenumărați plugari, podari, barcagii, căpitani de șeici și de pontoane, paznici de vaduri și așa mai departe. Toți știu că deasupra lor se află Generalul Marosin, iar generalul singur știe, și în afara lui doar eu, că el e un fel de prizonier al rudelor sale care stăpânesc și macină tot. " Glad, căruia i se prezintă locurile, e un fel de Snopes iar Marosin un fel de Sartoris. Ca și Faulkner, Ștefan Banulescu pretinde propriile titluri de proprietate imaginară asupra unei lumi crepusculare și închise în cercul puterii lui magice.

E o lume pe jumătate mitică, în sensul oarecum special că la Meto-, polis miturile se nasc spontan și

zilnic. Cea mai neînsemnată împrejurare sau personaj au povestea lor care a înghițit realitatea, tăcând cu neputință separarea adevărului așa-zicând istoric de fanteziile concreșcute. E mai puțin însă o lume de poveste decât una de povești. Imaginația este tot ce a rămas mai bun metopolisienilor după ce a secătuit marmura de sub oraș. Hinterlandul mitic' al romanului lui Ștefan Bănuțescu nu ne arată, pe de altă parte, o lume primitivă, pe cale să se desprindă de magia legendelor, a basmelor, a vârstei de aur - așa cum era aceea din romanele istorice ale lui Sadoveanu - dar, *din contra*, o lume modernă (suntem în plin secol XX) pe cale să fie absorbită de propriile legende, să se scufunde tot mai adânc în miturile pe care le produce din belșug, ca unică activitate economică, fantezia malițioasă a locuitorilor. Modernitatea își naște fabulele prodigioase. În acest sens, sarcina Milionarului, când își scrie cronică, rezidă într-o cernere permanentă a faptelor și a versiunilor despre ele. Tema vieții și tema cărții sunt deci asemănătoare: o viață care reintră neconținut în legendă, o cronică alunecând neconținut în ficțiune. În legătură cu aceasta, Milionarul spune la un moment dat: "Procopius din Cesareea a fost un copil cu poveștile lui orbite de patima din *Istoria Secretă*, unde-i blamează pe Iustinian și Teodora. Dacă ar fi scris, văzând lucrurile prin ochii Iepeii-Roșii, *ar fi făcut rost de o ceață foarte necesară unei cărți*

620

care putea să devină celebră nu numai printre specialiști." Să devină adică un roman: ceața necesară de care cronicarul ar trebui să facă rost este o metaforă pentru patina aceasta pusă pe modernitatea vieții unui oraș al secolului XX, încât totul să pară a ține de mitologice timpuri. Este aici o rețetă pe care ar fi găsit-o cel puțin paradoxală un romancier realist: nu cum să crezi impresia de adevăr istoric sau de verosimilitate, ci cum s-o crezi pe aceea contrară de fabulație și de basm. Originalitatea romanului lui Ștefan Bănuțescu ține, înainte de orice, de rețeta aceasta extraordinară, pe care e cazul s-o analizăm mai îndeaproape.

Există trei mijloace prin care autorul *Cărții Milionarului* produce ceața mitică: o anume întrebuintare dată numelor (de locuri și de persoane); crearea unui spațiu circular; viziunea lumii reale ca labirint. Să le luăm pe rând. Într-una din *Scrisorile provinciale* Ștefan Bănuțescu notează: "Anton Pann face din proverb chip și spectacol. Mișcarea produsă de artist în nervul cuvântului și proverbului pentru a le întrupa în ființă, ne pune în față un procedeu, un fenomen de creație foarte rar întâlnit în literaturile lumii. Eliberându-se din coaja străveche a proverbului, destinul sau caracterul inclus în el odată descătușate își redescoperă repede sub soare un chip în carne și oase și își începe spectacolul existenței în comedia la zi a epocii în care a nimerit, bea și mănâncă, se însoară și trăiește mizeriile căsniciei, intră slugă sau devine stăpân, merge la târg pe jos sau călare pe măgar, vinde și cumpără, e înșelat și înșeală, face strâmbătăți sau își caută dreptatea, cu mare lucru nealagându-se până la urmă, decât cu o fărâmă de minte în locul celei multe cheltuite, reîntorcându-se de obicei în final, cu o șiretenie în plus, să se odihnească tot într-un proverb, dar într-altul, mai neliniștitor și cu usturimi mai tari decât proverbul din care plecase și se întrupase la început. (Sau, revenind în final, din peripețiile și pățaniile suferite, mai încurcat în sine decât plecase, nu-l mai încape și nu-l mai primește nici un proverb, sare din proverb în proverb, ca într-un apocalips bântuit de beția cuvintelor înțelepte.)" Dincolo de frumoasa definiție a artei lui Anton Pann, să reținem procedeu care constă în a deștepta, cu ajutorul cine știe cărui bețigaș fermecat, sufletul pitit în cuvinte, în proverbe, în nume. Nume de locuri, nume de oameni, nume de societăți și de firme, nume de tot felul. Deja în nuvela *Vară și viscol* puteam remarca modul original de a folosi onomastica spre a pătrunde,

621

ca printr-o poartă, într-un univers imaginar. Personajele erau strigate pe nume iar numele erau porecle sugerate de locuri: "Te cheamă ca pe plopii de la cotul Dunării de jos: plopii lui Tobol". Și în *Cartea Milionarului* începutul oamenilor și al lucrurilor pare a sta în numele lor, ca într-o "vreme a cuvintelor". Primind pe Glad, la Metopolis, Milionarul, ca un bun maestru de ceremonii, nu uită să-i vorbească despre nume și porecle: "Mi se spune *Milionarul* și e singura poreclă de aici din Metopolis care nu ea scârboasă. În rest, toate, insulte grosolane, metopolisic-nii au un gust străvechi pentru răutatea poreclelor, oamenii trăiesc și se mișcă înfierăți fiecare cu câte o poreclă. Tu, străinule, caută din primele zile să capeți o poreclă cât mai puțin blestemată, să zicem *Roată-Strâmbă* sau *Roată-Rece*, altfel, dacă rămâi aici și capeți una mai rea, ești condamnat să fii socotit și batjocorit înzecit după răutatea poreclei". Numele determină, prin urmare, realitatea. Puține personaje din roman n-au porecle, scăpând acestui mijloc proverbial de identificare. (Porecla fiind un proverb onomastic.) Toate stau în puterea numelor lor de împrumut, toate locuiesc în porecle. Numele propriu-zise fiind doar

proiectata cronică a familiei Dunca risipită în câteva din romanele lui Alexandru Ivasiuc, și chiar în *Istoriile* lui Mircea Ciobanu, de o remarcabilă forță artistică, - pe configurarea unui domeniu verosimil istoricește, pe o autenticitate aproape documentară. Acești romancierii sunt atenți să-și garanteze proprietățile imaginare prin acte în regulă. Ștefan Bănulescu merge într-o direcție opusă. Pe un plan mult mai restrâns, doar Eugen Uricaru mai face un lucru asemănător, în *Vladia*. Nu mai e vorba la el de a spori dovezile de verosimil, de "realism", de istoricitate reală, ci tocmai dimpotrivă de a elibera fantezia epică de constrângerea lor. Sigur că putem depista (operația s-a făcut) chiar și elementele probabil autobiografice din *Cartea Milionarului* (om de la Dunăre, autorul a pornit de la amintirea câmpiei și fluviului și de la aliajul specific de orient și de occident, de contemplativitate și de pragmatism negustoresc, de la viziunea unui mic Bizanț autohton). Dar aceasta n-are nici o importanță într-o cronică în care credibilitatea e de tip fantast și fabulos. Alejo Carpentier a numit procedeul "realism miraculos" iar Márquez l-a folosit, cu succes mondial, în *Un veac de singurătată*.

Un personaj din *Concertul baroc*

624

al lui Alejo Carpentier spune la adresa europenilor (el fiind sosit din Mexic): "Viața noastră pare poveste oamenilor de aici pentru că au pierdut simțul fantasticului". Iar un european îi răspunde: "În America totul e fantasmagorie: povestiri cu Eldorado și Potosi, orașe fantoma, bureți care vorbesc, berbeci cu lână roșie, Amazoane fără o țată și Orejoni care mănâncă iezuiți..." (traducere Dan Munteanu). Un Eldorado este în acest sens Metopolisul lui Ștefan Bănulescu și din el nu lipsesc animalele fantastice, bisericile pe roate, Constantin Pierdutul, analfabet genial care redescoperă aritmetica trăind singur pe o insulă care seamănă cu un paradis al cailor, Kiva-Cea-Mare și bivoli ei, aurăria cu Fibula și Guldena, bătrânele care-și vând negustorilor anii și, mai ales, Polider, minunatul croitor Polider. "Milionarule, tu ai văzut cum trebuie și vei arăta și altora în Cartea ta, Metopolis-ul, Insula Cailor, Dicomestia, Mavrocordat-ul, drumul fetelor pe gheața fluviului spre lunca alergărilor de cai și câte altele", spune generalul Marosin, adăugând: "Dar să nu dai uitării Cetatea de Lână. Iar din Cetatea de Lână să nu-l uiți mai ales pe Polider, croitorul-demiurg al Dicomestiei și al negustorilor din Cetate, cunoscut în acest mare colț de lume pentru felul cum croiește și coase pantalonii groși de dimie și pentru felul său nemaipomenit cum însoțește croiala și lucraturile pantalonilor cu povești minunate, pline de idei morale și mântuitoare pentru fiecare client în parte". *Cartea Milionarului* este în fond o carte cu povești.

Povești găseam, nenumărate, și în nuvelele lui Ștefan Bănulescu, de la aceea aproape biblică, pe tema potopului, intitulată *Mistreții erau blânzi*, la acelea pline de savoare ironică din *Un alt colonel Chabert*. Atâtea din povestirile puse de autor în gura personajelor seamănă, apoi, cu niște basme.

Capodopera genului rămâne *Dropia*. Un personaj de aici spune: "Mi se pare că se trag dintr-un basm cuvintele astea: *Neamul lui Dănilă* - zise străinul, cam în dunga gurii, simțindu-l pe Miron că măsoară lucrurile cu basmul ca să poată umple noaptea și iarba mai pe potrivă". Miron ține loc de Șeherezadă, în timpul lungului drum, prin iarba crescută până sub burta cailor, pe care Corbu, Străinul, Spionul Măriei Tereza (porecle!) îl fac spre locul numit *La dropie* (tot poreclă). Iar istorisirile lui, despre o fată ținută ascunsă de un țăran zgârcit și câinos, despre o alta care, după o noapte de dragoste, se preface în babă, ce sunt istorisirile lui dacă nu niște basme, pline, e drept, de elemente de viață țărănească reală?

Naratorul *măsoară*

625

Însă aceste lucruri reale cu basmul, cum spune splendid Bănulescu. Nu e aceasta o cheie pentru romanul lui? În *Mistreții erau blânzi*, nu identificăm încă nici o voce de narator: nuvela cu care a debutat Ștefan Bănulescu adoptă o manieră desăvârșit impersonală de narare. Primii povestitori apar totuși aici, și ei sunt două femei, Fenia și Vica. Reapar în nuvelele care urmează, din ce în ce mai numeroși și mai stăpâni prin arta lor. Ceea ce a părut sadovenian la tânărul Bănulescu au fost tocmai aceste povestiri în povestire. Însă trebuie să distingem o evoluție. Primii povestitori (Fenia, Vica, Miron) participă în mod evident la lumea pe care o povestesc; se confruntă cu viața, nu cu imaginația proprie, căci misterul este, pentru ei, aproape exclusiv acela al existenței; iar dacă avem mai multe versiuni, acestea aparțin faptelor povestite, nu perspectivei asupra lor. În aceste condiții povestirea își revelă în chip nemijlocit natura mitică: pătrundem într-o lume elementară și miraculoasă, prin intermediul unor povestiri care sunt în fond mesagerii ei mitici. Ulterior, în *Masa cu oglinzi*, în *Vieți provizdrii* și îndeosebi în câteva din *Scrisorile provinciale*, distanța dintre povestitori și evenimentele povestite crește considerabil. Nu numai par să facă parte din lumi diferite, dar își joacă reciproc feste.

Cel mai bun exemplu îl constituie nuvela intitulată *Un alt colonel Chabert*, care, pornind de la micul roman al lui Balzac, dezvoltă mai multe versiuni ale aceluiași subiect: "un om care-și pierde locul și timpul existenței". Este o piesă de virtuozitate. Povestitorii nu se preocupă cu adevărat de misterul vieții unui om pe care cei din jur nu-l mai recunosc, într-o bună zi, ca și cum n-ar mai fi el, deși dau în schimb mari onoruri memoriei lui, ca și cum ar fi pierit acoperit de glorie: îi interesează mult mai mult diversitatea de modalități în care lucrurile se pot povesti sau, mai bine zis, refuză să se lase povestite. Efectul este un comic subtil: realitatea însăși (ascultătoare cândva, supusă, docilă, chiar dacă enigmatică și înecată în ceața mitului) pare să devină deodată refractară, rebelă și ironică. Povestitorul care are deplina conștiință a acestei ironii a realității este Milionarul. *Cartea Milionarului* diferă, de aceea, de toate nuvelele anterioare. Mulți comentatori au remarcat ironia din roman și chiar amestecul de expresivități - seriosul și comicul - încât s-a putut vorbi de o "apologie ironică". Specia indică destul de bine nuanța stilistică. Dintre toți, Cornel Regman a mers cel mai departe. Într-un articol

626

foarte interesant republicat în *Explorări în actualitatea imediată*, el susține că, în *Cartea Milionarului*, "primul nivel este desigur cel parodic și comic". Poate fi așa sau nu (volumele următoare, de vor fi scrise vreodată, ne vor clarifica), important e să explicăm lucrurile. Nimeni n-a încercat s-o facă. Explicația e legată de creșterea distanței dintre povestitori și evenimentele povestite; și implicit de conștiința pe care povestitorii (Milionarul îndeosebi, dar și generalul Marosin) o dobândesc și de felul cum o folosesc. Sub acest raport, *Cartea Milionarului* sintetizează cele două experiențe anterioare existente separat în nuvele: ceremonia povestirii și transformarea ei într-un act de ironică virtuozitate. Stilistic, romanul constă într-o perfidă ironizare a capacității fabulatorii de care dau dovadă personajele, între care trebuie neapărat numărați Milionarul și generalul Marosin. Nu întâmplător această capacitate începe de la atribuirea unor porecle: forma malițioasă a invenției. Performanța autorului este de a încerca în același timp ambele tășuri ale cuțitului: căci *Cartea Milionarului* face deopotrivă 'dovada necesității invenției românești și dovada sterilității ei; nu numai se slujește de "ceața" care întoarce o lume modernă în indeter-minarea vremurilor mitice, dar se slujește *conștient*, ca un tehnician de platou cinematografic de reflectoarele lui, ceea ce echivalează cu risipirea mirajului. Pe scurt, mitificarea recurge la lumina crudă a ironiei: rezultatul este o utopie burlesca (deși nu satirică și deloc arhegiană), un basm parodic și în definitiv un roman comic.

Ceremonialul povestirii este, de altfel, exploatat în toate resursele lui umoristice. Ștafeta povestitorilor nu mai seamănă cu aceea, serioasă, din *Hanu Ancuței*, la fel cum basmul nu mai este acela înduioșător-tragic din *Creanga de aur*. Generalul Marosin istorisește, de exemplu, tocmeala uluitoare a Gorei Serafis cu negustorul și, la un moment dat, se oprește brusc din povestit: "El însuși a explicat *de ce și-a întrerupt vorbirea*" notează Milionarul, care ascultă, subliniind partea a doua a frazei ca să atragă atenția asupra ei. Suspens! Suntem ținuți în nedumerire. După o tăcere, generalul ne salvează: "întâmplările care urmează în povestea pe care eu am oprit-o aici (să observăm repetarea voit pisăloagă a referinței la întrerupere - n.n.) suferă de violență și vulgaritate - nu numai din pricina Gorei, dar și a unui timp vechi neșesălat, cu noroi în coamă și pe copite (referință ironică, dar care introduce "ceața" necesară în evenimente - n.n.). *Așa ceva nu*

627

poate povesti un General. Ca să aflăm exact ce i s-a întâmplat mai departe Gorei ar trebui talentul de povestitor al unui plutonier. *Să vină plutonierul*." Și plutonierul vine, umple golul, iar apoi, "încheind capitolul care i se încredințase", pleacă "la fel de tăcut și liniștit cum venise". Deriziunea protocolului narativ este evidentă. Povestitorilor li se distribuie sarcini conforme cu gradul lor militar. Umorul provine din conflictul dintre respectarea meticuloasă a aparenței de seriozitate a actului povestirii și referința echivocă menită a-l pune în dubiu. Alteori el este rodul excesului intenționat. Generalul Marosin relatează pe multe pagini istoria lui Filip, până la călătoria lui în Dico-mesia și dispariție. Relatarea e un veritabil delir interpretativ: Marosin nu doar colportează știrile, dar se dedă la o cazuistică infinită, explicând fiecare element din atâtea puncte de vedere câte sunt posibile. Rezultatul este că motivația psihologică devine inextricabilă iar firele epice se încălesc definitiv. E, deci, un joc, care ne arată forța povestirii de a produce confuzie: sau ceață. În aceeași ordine de idei, să amintesc și faptul că ar merita să fie studiate titlurile și subtitlurile capitolelor, care conțin un fel de rezumat hazliu (și adesea înșelător) al subiectului: autorul adoptă aceeași atitudine ca și personajele lui când povestesc și anume întreprind un protocol foarte în spiritul măștrilor de odinioară ai romanului, de la

Cervantes la Steme.

Ne aflăm pe pragul parodiei. Parodia constituie un izvor important de comic în *Cartea Milionarului*. Andrei Mortu este un haiduc faimos din Dicomesia și mai departe, pe care nimeni nu l-a putut prinde și care, de patru ori dat mort, a continuat să prade, viețuind într-un loc mlăștinos din *Insula Cailor*, unde nu duce nici o potecă, în afara aceleia labirintice, doar hoțului știută, formată din carapace de broască țestoasă. Pe aceste carapace, își târăște brigandul un ciot de picior. Căci e bătrân și epuizat, când îl întâlnește Constantin Pierdutul. Portretul e ilar-urmuizian: "Chipul viteaz și lipsit de moarte al lui Andrei -lăudat în cântecele cunoscute în Dicomesia și răspândite până spre Bulgaria, Serbia și chiar Turcia - arăta jalnic. Ca să-și ducă mâna la gură Andrei trebuia s-o împingă cu cealaltă, iar ca să se ridice din iarbă folosea un băț cu cârlig pe care-l agăța de salcia sau de plopul cel mai apropiat." Comic este războiul care izbucnește între Andrei Mortu și dicomesieni. Brigandul l-a încoronat pe Constantin Pierdutul rege al *Insulei Cailor*, punându-i o coroană de crenguțe de salcâm pe

628

cap, și l-a adăpostit în Palatul de Papură când dicomesienii au dat foc insulei. Urmuzianismul e prezent în multe detalii: "În momentul sosirii la palat, Andrei Mortu își cioplea un picior de rezervă din lemn de plop. Insula e complet înconjurată. Mlăștinile sunt stropite cu furtunuri de petrol și incendiate în flăcări mari. Andrei Mortu îl sfătuiește pe Constantin Pierdutul să ceară soli de pace: «Măria Ta, războiul e pierdut, forțele sunt total inegale». Constantin nu ia în seamă vorbele deșănțate ale brigandului." în același spirit, continuarea ostilităților e descrisă cu inconsecvențe logice deliberate și presărată cu absurdități. Andrei îl predă pe rege dicomesienilor, "în schimbul a câteva zeci de cartușe de vânătoare", printr-un interpus, care, la rândul-i, îl dă pe hoț pe mâna jandarmilor: "Andrei Mortu moare *delinitiv* în drum spre ocnă. *Cântecele despre vitejia lui și le făcea singur*. S-a dovedit asta după aceea. Plătea lăutarilor să le răspândească, dar în așa fel încât povestea cântată, să se creadă că vine din cu totul alte părți decât dinspre *Insula Cailor și dinspre Palatul de Papură*. Nici cântecul de sfârșit n-ar fi fost făcut de altcineva decât tot de Andrei." Parodia e fățișă. Un destin demn de Turnavitu, cel ajuns ventilator de cafea, are Constantin Pierdutul, care, făcut scăpat după războiul cu dicomesienii, ajunge în cafeneaua Iepe-Roșii de la Metopolis, unde, dat fiind geniul lui la matematici și în pofida faptului că îl dusesse la dureri mari de cap și la nebunie, este folosit o vreme ca mașină de calculat. În sfârșit, nu doar felul de a povesti e parodiat în scopuri comice, dar substanța epică însăși formează obiect de deriziune parodică: epicul, aparent bogat și variat, este în fond neînsemnat. Putem vorbi de simularea epicității. Dintre evenimentele povestite, o bună parte sunt absolut derizorii, deși relatate pe tonul cel mai serios cu puțință și cu o mulțime de amănunte. Instalația de fabricat lumânări a lui Glad e amănunțită astfel pe o pagină, fără alt folos decât acela umoristic. Alteori o întâmplare determină un lanț de consecințe neprevăzute și acțiunea crește catastrofic, în *boule de neige*, ia proporții, pentru ca, în final, tensiunea să cadă brusc printr-o clarificare ironică. Femeia-para-cliser se închide pe neașteptate în turnul bisericii, luând cu sine doar pâine și apă, ca să-și ispășească, se crede, multe păcate, așa cum vechii creștini se urcau pe stâlpi sau se refugiau în deșert ca să înfrunte ispitele. Fără bătaia clopotelor, sărbătorile metopolisiene sunt însă compromise. Întreg orașul se adună sub zidurile bisericii în tentativa

629

de a o smulge pe femeie din hotărârea ei. Zadarnic. Sunt aduși *Păcatele lumii*, copiii ei din flori, ca să o impresioneze. Tot zadarnic. Oamenii își amintesc cu nostalgie de epoca în care femeia trăgea clopotele în cadența dictată de umplerea borcanelor cu murături (căci, femeia făcea și gospodărie în orele slujbei): bang, pauză necesară umplerii unui borcan, bang, bang pauză, bang, și apoi din nou, în serii similare. Până la urmă se află că femeia trăsesse un pui de somn (de vreo câteva luni) în turn și, trezită, iat-o, se întinde bine, apoi întreabă cât e ceasul și începe să se vaite că a întârziat tragerea clopotelor. Ispășirea e ridiculizată ca și păcatul. Acest simliepic transformă unele pagini din roman într-un fel de epopee eroi-comică.

Mitul, abia instalat prin procedeele pe care le-am enumerat (numele, roata și labirintul), este, astfel, ciuruit pe dinăuntru întocmai ca dealurile de la Metopolis de galeriile carierelor de marmură. Ne mișcăm în definitiv într-o lume de forme fără fond. N-am invocat întâmplător pe Urmuz. Există în acest univers eroic și comic deopotrivă, legendar și modern, o constantă placare a mecanicului pe viu. Bazaco-pol vrea să cointereneze statul în vânzările-cumpărările de bătrâne și prezintă generalului Marosin un proiect minuțios. Felul grav și contabilicesc de a îmbrăca o farsă reapare în aventura lui Filip Umilitul, trecut de dicomesieni dintr-o mână într-alta, sechestrat, încuiat, ascuns vederii, ca un

obiect de valoare, până ce i se pierde definitiv urma, asemeni tablourilor furate și intrate pe mâna unor proprietari de galerii tainice. Însăși lumea, situată *la porțile orientului*, pe care o conține romanul lui Ștefan Bănulescu, se pretează la acest mod de descriere. E o lume de țărani-negustori, un capitalism mitic, în care până și legendele nu vorbesc decât de aur și de bani (aurăria Fibulei în care se topesc monede vechi), comori (precum aceea descoperită de Kiva-Cea-Mare), războaie de posesiune, acaparări (Filip), tocmeli, vânzări-cum-părări (de ani), "societăți și abandonuri" financiare, proprietăți funciare și imobile, negoț pe uscat și pe apă etc. Sub raport național, este o lume eterogenă (români, turci, greci, tătari, slavi), cu pretenția de a fi jucat cândva un rol de seamă în imperiul bizantin (același în istoria căruia este specialist Filip, "un imperiu artificial și demult dispărut și care nu mai poate aduce averi"). Când Havaet descoperă o piesă de teatru despre Bizanț, compusă de un pensionar din Metopolis, oficialitatea refuză viza de punere în scenă până ce personajul cel mai impor-

630.

tont din text, un general bizantin, nu capătă origine metopolisiană *teena bizantină*TM rămâne necunoscută dincolo de *sumarul*- o piesă istorică ce se vrea foarte serioasă, dar, în fond, învederând cel mai desăvârșit comic. Ea conține însă, ca într-o emblemă, întregul roman al lui Ștefan Bănulescu, cu mitologia lui semiburlescă și parodică

OAMENI ȘI CÂINI

"Va să zică plecaseră oamenii la vântoare. Ce să vâneze, nu știam și nici nu mă interesa. La o vânătoare vânătoarea în sine contează, jură vânătorii, și ce cade sub pușcă e mai fără semnificație. Plăcerea de a vâna e totul, am aflat eu mai târziu. Plăcerea lor n-o puteam cunoaște, acolo, pe câmp sau în pădure unde plecaseră să caute lupi sau vulpi sau Dumnezeu știe ce. Dar eu le văzusem pe față plăcerea cu care își duceau câinii de zgardă. Mai mult decât pușca, moartă, la spinare, ca un par, câinele dolofan ori cu botul lung, ori cu picioarele cât rășchi-toarele, era mândria stăpânului. Țeavălungă își botezase dulăul: Cezar. Belivacă: Mussolini. Ciocănelea și-l botezase Franz Iosif. Mâncând, îmi aminteam toți câinii care ieșiseră din sat: Napoleon, Petru, Filip, Hitler, Vasile, Henric, Rex (al lui Crăișoru cel mare), Leopold, Ri-chard (al Crăișorului cel mic), Iosif, Alexandru... Știam de la Lereu că la noi în sat toți câinii purtau nume de regi sau de împărați. Și îmi venea să râd, mâncând, amintindu-mi cum vânătorii treceau țațoși ca niște copii, grași că puteau să comande unor javre cu nume de regi. Măcar așa poate ei se simțeau deasupra istoriei, mi-am reamintit eu mai târziu scena, mai grozavă decât niște câini cu nume fudule pe care ei puteau să-i iubească și să le mângâie părul, ori să-i asmuță după iepuri sau vulpi, ori pur și simplu să-i poată omorî, la nevoie. N-am să uit că în mijlocul vânătorilor se afla, singurul călare, Gălătioan, cel care se mutase de câțiva ani la Câmpuleț. Numai el n-avea câine și tocmai din cauza asta mi s-a părut că el era mai fălos decât toți vână-

632

torii, cel puțin așa avea o lumină în ochi: ca și cum toți vânătorii ar fi fost câinii săi.

Spre seară s-au înapoiat gălăgioși, plini de praf cam beți, fără câini. Le dăduseră drumul să vină acasă din clipa când se așezaseră în marginea pădurii la mâncare și la băutura, în jurul lupului împușcat. Câinii nu se rătăciseră. Le ieșeau acum în drum stăpânilor, lingușindu-se. Gălătioan mergea și el pe jos, și pe cal, în locul unde stătuse de dimineață în șa, pus de-a douălea, se bălăbănea lupul, mort, cu limba scoasă și cu picioarele moi, ca din cârpe. Țeavălungă îi dădu lui Cezar un picior scurt în burtă să intre în curte, și Ostrogotu, la fel, cățelei sale Cezara. Și când toți râdeau de schelălăitul unui dulău flocos și uriaș cât un lup cum era Cezar, văzură - și văzui și eu, de la poartă - pe Franz Iosif al lui Ciocănelea venind spre cal ca un orb, gata să-i intre sub picioare. Ciocănelea îi dădu și el un picior între coaste și Franz Iosif căzu pe noadă, dar se ridică imediat, ca și cum nici nu băgase de seamă că îl bătuse stăpânul său și își continuă drumul spre cal, ca beat. Ciocănelea îl izbi din nou și atunci fu clar că Franz Iosif nici nu simțise prima lovitură, deoarece n-o simți nici pe-a doua, ceea ce însemna că era atât de beat încât nu mai putea simți durerea.

- Ce i-ai dat, mă, să bea?

- Eu, pe dracu... Poate copiii acasă și-au bătut joc de el și i-au băgat țuică pe gât...

- Miroase-l, poate duhnește a vin...

Ciocănelea îl strigă și Franz Iosif nu-i răspunse: își frecă doar botul, din mers, de pământul drumului, prăfuindu-se. Și toți începură să râdă în hohote, mai ales când animalul, parcă pus să le facă pe plac, își șterse botul cu laba. Vânătorii se strânsură în jurul lui și cum erau beți îl luară în brațe și-l mirosiră pe la bot și toți strigară că putea a butoi. Toți îl împinseră, apoi, ca pe o minge, de la unul la altul cu

picioarele, fără să-l lovească, murind de râs. Și câinele de atâta tăvăleală prin praf stătea cu coada între picioare și când lătra, lătra răgușit de țuică, cu vocea schimbată, și căuta parcă în joacă să muște, și n-avea putere. Lătratul lui îi făcu pe oameni să se țină cu mâinile de burtă de atâta râs. Și atunci îl văzui pe Lereu apropiindu-se de câine și strigând:

- Stați, mă nebunilor, nu vedeți că e turbat?!

- Cum să fie câinele meu turbat, găroiule, se răsti Ciocănelea la el. E beat, râse el.

633

- E turbat, nu vedeți că-i curg bale din gură și are ochii roșii? Toți îl priviră pe Franz Iosif dându-se un pas înapoi și nu mai râseră. Și se feriră când câinele se ridică din praf ca un bolovan și vru să-și continue drumul - și auzii cum se încarcă armele și parcă deodată răsunară toate puștile și câinele muri fără să audă nimic: căzu cu picioarele în sus, izbit, răsturnat de alice, fără să-l doară."

Acest puternic pasaj face din romanul *Vânătoarea regală* al lui D.R. Popescu, apărut în 1973, al treilea dintr-un foarte inegal ciclu epico-novelar cu *F* în 1969, continuat cu *Cei doi din dreptul Tebeii* în 1973, *O bere pentru calul meu* în 1974 și *Împăratul norilor* în 1976, și probabil încheiat cu *Ploile de dincolo de vreme* în același an. După cum ne putem da seama, pasajul este perfect inteligibil, chiar și dacă-l scoatem din context. Romanele ciclului se compun, de altfel, dintr-o serie de scene relativ independente, întrecându-se stabilește mai degrabă o legătură atmosferică (oameni și locuri) decât de subiect.

Subiectul este dezlănat și haotic. S-a observat, de exemplu, că, sub raport temporal, acțiunea propriu-zisă din cele șase romane este cuprinsă între episodul secund din *F*, intitulat *Boul și vaca*, și episodul final din același roman, intitulat *Cele șapte ferestre ale labirintului*. Amintirile unor personaje ne duc adesea într-o epocă mai veche, dar, considerând că an-cheta lui Tică Dunărințu oferă de fapt prilejul principalelor evocări, și că procurorul este, într-un fel, personajul central, subiectul poate fi limitat, la un capăt, de adolescența eroului, iar la celălalt, de moartea lui. A face ordine în succesiunea epizoadelor nu este absolut indispensabil. Structura romanelor este voit aleatorie. Modelul epic încetează a mai fi acela închis, rotund, de la L. Rebreanu, bazat pe o clară simetrie a începutului cu sfârșitul, și reflectând, cum spune Mioara Apolzan în *Casa ficțiunii*, "stabilitatea lumii satului" de odinioară, cea "lume coerentă, ordonată de legi biologice sau sociale verificate de o tradiție îndelungată, în care raporturile dintre personaje (sau grupuri de personaje) stau sub semnul cauzalității, al motivațiilor psihologice, temperamentale, sociale etc". Din contra, în *F*, procedeele narative (ancheta, vocile, absența unei conștiințe integratoare) și arhitectura "devin modalități adecvate de pătrundere într-o lume derutată, scoasă din echilibrul său, o lume culpabilă sau culpabilizată, care-și vede pulverizate vechile valori; în această lume *pe dos*, semnele dislocării sunt concretizate prin suspendarea criteriilor valorice." 634

După ce am precizat aceste elemente de cadru, să ne întoarcem la pasajul din *Vânătoarea regală*. Unele lămuriri sunt și aici necesare. Martorul întâmplării este un copil, pe nume Nicanor, dar el o povestește după mulți ani procurorului, dându-i atunci și o interpretare personală. De această perspectivă dublă rezultă unele distorsiuni. Altele se datorează faptului că Nicanor își amintește plecarea matinală a vânătorilor în timp ce mănâncă, la prânz, și cu puțin timp înainte de înapoierea lor. Autorul mizează deliberat pe astfel de alternări (și confuzii) de planuri temporale, speculând uneori abuziv relativitatea timpului. Niciodată nu putem fi siguri de cronologia evenimentelor sau de raportul dintre producerea unui eveniment și relatarea lui.

Așadar, de dimineață, Nicanor a stat în poarta casei și a privit convoiul vesel al vânătorilor cum se scurge pe ulița mare a satului către pădure. E sezon pentru vulpi și lupi. Sub ochii copilului, se petrece o scenă cotidiană, obișnuită. Ea este completată de informații curente, așa zice tradiționale, care scot din umbră acea parte a întâmplării la care Nicanor n-a mai fost de față, și anume sfârșitul vânătorii. După ce au împușcat un lup, vânătorii s-au așezat la mâncare și băutură în marginea pădurii. Și-au alungat câinii, deveniți netrebuincioși, și au chefuit până seara, când Nicanor îi vede intrând în sat, ca o bandă dezordonată de bărbați mulțumiți de ziua lor. Sunt la fel de beți ca și câinii lor care le ies în întâmpinare și pe care-i alungă cu lovituri de picior. Pră-pădindu-se de râs, îi miros în bot ca să ghicească cu ce s-au îmbătat. Din câinele lui Ciocănelea, cu nume la fel de caraghios ca și ai altora, nume împărătesc, își fac minge, până când animalul cade răpus de oboseală, cu gura în spume și ochii roșii. E momentul în care Lereu, un țigan din sat, le bagă în cap că Franz Iosif a turbat. Și atunci, speriați, îl împușcă pe majestatea sa fără să stea pe gânduri.

Sigur că, rezumată astfel, vânătoarea pierde ceva din detaliile care fac atmosfera, dar probabil că acest rezumat rămâne satisfăcător pentru majoritatea cititorilor. Un realism cu elemente glumețe și cu altele

pline de cruzime pare să definească viziunea scriitorului. Numele date câinilor constituie o probă pentru inventivitatea fudulă a țăranilor, niciodată, s-ar zice, lipsiți de umor. Le place să se joace și nu întrec marginile jocului. Pe Franz Iosif, azvârlindu-l de la unul la altul, se feresc să-l lovească. Sunt prea beți însă ca să mai descifreze în spusele

635

lui Lereu adevărul și omoară câinele ca să nu se molipsească și ei de turbare.

Să mergem mai departe. Pasajul este alcătuit din două episoade distincte și evident simetrice: plecarea la vânatoare și întoarcerea de la vânatoare. Fără să le corespundă două maniere deosebite de prezentare, între episoade există un număr de diferențe semnificative care creează impresia că tabloul întoarcerii este "răsturnat" în raport cu acela al plecării. Dacă privim cu atenție această răsturnare, ne dăm seama că natura adevărată a relațiilor dintre protagoniști e departe de a fi aceea de stupidă voioșie vânătorească pe care am semnalat-o. Atmosfera nu e destinsă, ci încordată, iar uciderea lui Franz Iosif, în final, seamănă mai puțin cu un accident decât cu rezultatul unei stări mai vechi de teamă care iese deodată la suprafață. Putem citi pasajul și într-un cu totul alt mod.

Primul lucru pe care-l observă Nicanor, la plecarea vânătorilor, este, înscrisă pe chipurile oamenilor, plăcerea cu care-și duc câinii de zgardă. O plăcere sfidătoare de stăpâni ai câinilor lor. Ca și alte sentimente ale oamenilor din sat, și aceasta e fățișă și oarecum nerușinată. Și-au botezat câinii cu nume de regi și de potențați politici. Nu numai dintr-o bizară înclinație onomastică (deși nici ea nu e de neglijat, dovadă numele eroilor înșiși, porecle cele mai multe), dar și pentru a marca bine un anumit raport: acela dintre oameni și câinii lor. Este un raport tipic de putere, pe care copilul îl sesizează iar adultul îl explică mai târziu. "Vânătorii treceau țațoși ca niște copii, grași că puteau să • comande unor javre cu nume de regi". Și adaugă: "Măcar așa poate ei se simțeau deasupra istoriei."

Câineenuepjrilenul acestor oameni, ci sluga lor. Numele date animalelor sporesc stăpânilor sentimentul de stăpâni. Comandă fiecare asupra cui poate; dar iluzia că nu comandă unui fitecine este absolut necesară. Mai ales fiind vorba de niște stăpâni noi, nelegitimați ca atare: numele regești ale slugilor le întrețin beția puterii. În finalul primului episod, al plecării la vânatoare, apare cu limpezime atât faptul că relația dintre vânători și câini deghizează o relație de putere, o relație între stăpâni și slugi, cât și faptul că aceasta dă naștere unei ierarhii precise în interiorul grupului: ce este Gală-tioan, singurul călare și singurul fără câine, decât seniorul feudal, aflat cu un cap mai sus decât vasalii care-l înconjoară, și care, ei, sunt câinii lui? Plecarea la vânatoare înfățișează deci un grup organizat de oa-

636
meni, făloși și țepeni din încredințarea importanței lor. Ei trec prin praful dimineții, cu puștile pe umăr și cu câinii-slugi în zgardă, împresurând veseli pe Gălătioan, mai marele peste toți.

Spectacolul întoarcerii, seara, este mult diferit. Ordinea inițială s-a spart. Vânătorii sunt beți, răzleți unii de alții, murdari și gălăgioși. Seamănă cu o armată ce se înapoiază victorioasă și obosită. Pe calul șefului, e purtat leșul dușmanului învins. Câinii-slugi s-au împrăștiat de mult. Le ies acum în cale stăpânilor, beți și ei, frecându-și botul de cizme, lingușitori, parcă, și cu acea familiaritate care apropie pe stăpâni și pe slugi în momentele de relaxare. Stăpânii îi alungă și îi lovesc, glumind, cu piciorul în burtă. O neglijență voioasă șterge granițele dintre clase. Mai marele însuși al grupului își târăște picioarele grele pe lângă cal. Ordinele nu mai sunt ascultate. Pentru o vreme, regulile au fost suspendate. În acest început de anomie care domnește în colectivitatea vânătorilor, câinii-slugi fac pe măscăricii: nimeresc în picioarele calului, se împleticesc, cad în bot în praful drumului și se șterg apoi omenește cu laba. Vânătorii-stăpâni, morți de răs, își pasează unui altuia un câine până ce acesta se prăbușește de beție și de epuizare. E de-ajuns ca cineva să spună că e un câine turbat: jocul se rupe brusc. Râsul moare pe buze. Frica pune stăpânire pe stăpâni, în ochii cărora sluga batjocorită, măscăriciul de adineauri, neputincios să muște, mingea fără vlagă devine deodată o fiară turbată. O psihoză ciudată le ia vânătorilor-stăpâni mințile. Ei fac un pas înapoi, toți deodată, într-o ordine de clasă regăsită spontan, și descarcă în corpul câinelui armele ucigașe. Gestul denotă, pe de o parte, că relația de putere fusese suspendată provizoriu, nu lichidată, iar pe de alta, că nu există îngăduință adevărată a stăpânilor atunci când slugile încalcă regula jocului. Nici un sentiment de afecțiune nu apropie pe vânătorul-stăpân de câinele-sluga. Nu există decât frica unuia de altul. Ierarhia și ordinea sunt restabilite cu sânge rece.

Cele două lecturi pe care le-am schițat nu sunt pur și simplu complementare. Am putea vorbi, în

legătură cu pasajul analizat, dar și cu întreg romanul lui D. R. Popescu, de o *anmuitXmcertJtudinea Ieçtujiu* Ea se datorează, scurt spus, dificultății de a nimeri spontan planul în care evenimentele și personajele își capătă înțelesul adevărat și deplin. Plecarea și întoarcerea vânătorilor trebuie oare interpretate realist, ca un moment din viața cotidiană a unui sat românesc din anii '49-'50,

637

nu mult diferit de satul antebelic, plin de aceleași violențe și cruzimi, sau ele trebuie citite simbolic, ca o alegorie pentru o lume care a suferit o răsturnare brutală a vechilor valori și în care noi raporturi de putere tind să se statornicească pe fondul de arbitrar și de anomie caracteristic tuturor schimbărilor de acest fel?

Întrebarea rezumă destul de convingător o ezitare mai generală a criticii actuale în fața prozei lui D. R. Popescu. Cel puțin până la un punct, ezitarea este motivată. Realismul acestei proze a fost chiar de la început pus în cumpănă de un puternic simbolism poetic. S-a vorbit de vocația lirică a autorului povestirilor. Simbolul crescut din carnea imaginii realiste, ca mușchiul verde din scoarța copacului, se numără printre procedeele cele mai vechi ale prozei lui D. R. Popescu. Simbolul avea inițial două funcții, ușor de recunoscut: una ornamentală, decorativă, de încărcătură barocă; alta alegorică, de fixare, ca într-o emblema, a unui sens global, de obicei de ordin moral. Cele două funcții colaborau în majoritatea cazurilor. În scurta povestire intitulată *Somnul pământului*, de exemplu, după tabloul soldaților doborâți de oboseală, apariția mînzului alb care cutreieră nestingherit câmpul de luptă, peste linii vrăjmașe, poate fi interpretată ca un semn clar al dorinței de pace din visele soldaților. În același fel, în *Leul albastru*, motivul animalului, scăpat din cușcă și plimbându-se maiestuos pe străzile micului oraș poate primi un sens alegoric neîndoielnic. E mai greu de spus în ce măsură este ornament și în ce măsură este alegorie motivul macului roșu care crește din urechea deloc inocentului Milu, personaj principal în nuvela *Dor*, când, după uciderea cailor în ocol, el se culcă în plin câmp și doarme trei zile. Podoabe sau embleme, astfel de motive pot sugera sensuri secrete sau pot uimi prin frumusețea lor, fără să modifice totuși natura realistă a prozei. Povestirile lui D. R. Popescu sunt, cel puțin la început, opera unui realist care-și îngăduie luxul unor viziuni metaforice. Incertitudinea lecturii apare abia în cazul romanelor, în care planul realist și acela simbolic devin în fond inseparabile. Pasajul pe care l-am comentat nu poate fi citit *în două feluri* și, dacă am procedat așa, a fost dintr-o rațiune pur didactică. Nu e vorba în el nici numai de o veche și banală scenă de vânătoare, nici numai de alegoria unui nou și insolit raport de putere în lumea satului postbelic, întâmplarea are, ce e drept, două fețe, dar ele se impun simultan atenției noastre. Vânătoarea este și, în același timp, nu este o vânătoare:

638

nu-și pierde caracterul imediat, ca să rămână o alegorie abstractă, dar nici nu are înțeles deplin, dacă nu sesizăm planul simbolic. Între protagoniști, relația este, deopotrivă, aceea naturală dintre niște vânători și ogarii lor și aceea socială, vădit istorizată, dintre niște stăpâni și slugile lor. Vânători-stăpâni și câini-slugi: personaje cu două capete, ca în coșmarul lui Nicanor. Turbarea, la rândul ei, este și nu este turbare: va fi descrisă ca o boală a câinilor și ca o psihoză a oamenilor; la fel cum uciderea lui Franz Iosif izvorăște din panica momentană și prostească a unor bețivi și anunță totodată intrarea satului într-un anotimp al suspiciunii și terorii. Este la mijloc o ambiguitate, dacă ne raportăm la realism: iluzia realistă este promisă și, în același timp, compromisă. Realul pare a suferi de o anumită inconstanță, cum am văzut în pasajul analizat, ca o mînușă care poate fi în orice clipă întoarsă pe dos. Explicația constă în faptul că "motivația realistă", cum o numește B. Tomașevski, nu mai este suverană: în orice punct al textului, funcționează concomitent cel puțin încă un tip de motivație, și anume aceea pe care am putea-o numi "simbolică". Aplicate simultan acțiunilor sau comportamentelor personajelor, aceste forțe contrare produc impresia ciudată de inconsistență a imaginii realității, care se lasă citită în două moduri opuse. Vânătoarea este o expediție cinegetică adevărată, încununată de succes și sfârșită într-o mare beție și, exact în aceeași măsură, emblema unei "feudalități" sui-generis. Motivația realistă este indi-vidualizantă, aceea simbolică este generalizantă. În ordinea celei dintâi, personajele sunt realități "pline", "substanțiale", psihologic coerente, și nu se pot comporta altfel decât conform logicii aparente a ființelor umane; în a doua ordine, personajele nu sunt decât niște semne "goale", lipsite de psihologie și putând să ia orice înfățișare și orice nume, oricât de absurde. Împreună, aceste motivații diferite sunt puse în slujba unei mitologii foarte personale, guvernată de o cu totul altă convenție decât aceea realistă. Ciclul *F* aparține corinticului.

Critica a apărut conștientă numai pe jumătate de acest lucru. Ea a văzut de la început la D. R. Popescu

"inconsistența" realității, absența psihologicului, parodia și absurdul, dar a crezut a putea să-l atașeze pe mai departe tradiției romanului realist. Mirela Roznoveanu, care a scris o carte plină de observații noi și interesante despre D.R. Popescu, făcând câțiva pași mai departe decât restul comentatorilor în direcția recunoașterii adevăratei originalități a romanelor, conchide în legătură

639

cu problema care mă preocupă aici: "Există în ciclul Fun ton epopeic, de mare roman țărănesc. Simultan, procedeele moderne ale romanului își spun cuvântul. Așa cum, spiritual, această epică reflectă o epocă de tranziție, tot așa o găsim pe aceasta în arta romanească, cu toate caracterele ei" (*Dumitru Radu Popescu*). Romanele ar reflecta o trecere de la perioada "eufemizantă" din deceniul 7 la aceea "criticistă" din deceniul 8, având însușiri comune amândurora. Stilul "baroc", simbolismul, oniricul ar fi moștenite de la cea dintâi. Mi se pare că autoarea ezită aici să recunoască tocmai acele procedee prin care romanul lui D. R. Popescu inovează cel mai puternic: căci toată acea logica simbolică, suprapusă peste minuțioasa descriere realistă, nu este un procedeu eufemistic. Faptul că, în *Vocile nopții* al lui Aug. Buzura sau în *Cel mai iubit dintre pământeni* al lui Marin Preda, obiectivul social al criticii este fixat așa-zicând în pozitivitatea lui realistă, ca pretutindeni în romanul doric și ionic, și că, din contra, în *Vânătoarea regală*, același obiectiv apare "răsturnat", într-o negativitate de utopie satirică, nu înseamnă deloc că viziunea devine, în ultimul caz, mai puțin eficientă. Doricul și ionicul ne apar azi limitate de principiul cam sumar al verosimilității. Și ele au un acces mai dificil tocmai la absurdul pe care anomia perioadelor de tranziție îl instaurează de obicei, fiindcă vor să descrie suspendarea legii sociale și morale cu ajutorul respectului față de legea veche a narațiunii și a eroului psihologic. Eroul "anonim", sau care-și poartă numele ca pe o mască, instrument orb în mâna unei istorii oarbe, din romanele lui D. R. Popescu, este mult mai specific pentru o lume pe dos ca aceea din *F*. Setului de criterii tehnice întrebuițate de romancierii realiști îi corespundeau un anumit set de criterii de valorificare a realului. Cel puțin aceasta este teza pe care mi-am bazat analizele din *Arca lui Noe*. Când societatea sau omul încetează să mai fie percepute ca ansamblu relativ omogene și motivate, e firesc ca artiștii să caute alte mijloace decât acelea clasice de a descrie lumea, între Grecia arhaică și eposul homeric este o analogie structurală la fel de izbitoare ca între societatea americană postindustrială și romanele lui Thomas Pynchon. Am notat deja că satul lui Rebreanu și "forma" romanului *Ion* prezintă un pronunțat grad de similaritate. Mi se pare elementar ca, zugrăvind un sat care și-a pierdut milenarele structuri și nu și-a construit încă altele (fenomen ce se află în centrul romanelor din ciclul *F*), romancierul să inventeze o formă proprie, ca-

640

tabilă de a surprinde atât brutala năruire a vechilor valori cât și dezordinea socială și morală caracteristică instaurării celor noi. Paralelism nu absolut obligatoriu, dar care, când funcționează, produce specimene, de o modernă originalitate, pe când lipsa lui nu produce decât repetări (unele valabile în latură critică și chiar utile documentar), expresie a unei conștiințe estetice retardate. Pot furniza, pentru această discuție, absolut esențială, și o dovadă indirectă: legată de presupusul moralism din proza lui D. R. Popescu. Am susținut și eu, împreună cu quasi unanimitatea comentatorilor, moralismul ca însușire caracteristică, dată fiind tema justițiară din romane și din povestiri. Cred că am avut dreptate numai cu privire la cele din urmă, în care adevărul continua să fie asociat de bine. Găsirea culpabililor era încă posibilă, de exemplu în *Dor*, unde faptele lui Milu și ale mamei Lenei nu rămân nedezvăluite, chiar dacă pedeapsa se amână până după sfârșitul povestirii. Dar o crimă dovedită ne menține în domeniul unei justiții potențiale. Actul Anastasiei, pe de altă parte, din *Duios Anastasia trecea*, e înalt moral în absolut iar eroina, comparată de Vladimir Streinu cu Antigona, ascultă de o nescrisă lege veche și moare pentru ea. În romane însă nici un criminal nu mai e găsit, nici o pedeapsă nu se mai aplică iar căutarea adevărului (prin ancheta lui Tică, urmată de-a lungul întregului ciclu *F*) se dispensează în chip evident, chiar dacă nu și explicit, din principiile binelui și răului; devine, cu alte cuvinte, un fel de scop în sine. Și încă: în numele adevărului se pot comite uneori crime. Adevărul nu mai e criteriul binelui. Putința însăși a adevărului este astfel compromisă într-o lume fără justiție: crimele rămân etern inelucidate și judecata morală n-are nici un ecou. Crimă fără pedeapsă: acesta este universul moral din *F*. E o descindere în infern, nu o justiție. Mirela Roznoveanu are dreptate când afirmă că "în romanele lui D. R. Popescu nici un vinovat nu e pedepsit de justiția oficială, singurele forme ale pedepsei vin pe căi neoficiale, așa spune populare", dar nu și adăugând că "în sistemul de idei al lui D. R. Popescu justiția ocupă un loc central". Crima, nu

pedeapsa: așadar, nici justiția. Dovadă o altă constatare a autoarei înseși: "Lumea în care trăiește individualitatea poartă caracterele unei capcane. Individul poate fi amenințat, șantajat, calomniat, arestat, deposedat de bunuri și familie, împins la nebunie, dispariție, sinucidere". Și, în fine, această constatare inspirată de distincția lui Huizinga între

641

domeniul vieții sociale și acela al jocului: "Căutarea adevărului se face în sfera jocului și sărbătorii: tot ceea ce săvârșesc, Tică și Moise, personajele principale ale «misterului», se înscrie în datele unei imense «sărbători» baroce la care participă zeci și sute de personaje". Devine cât se poate de semnificativă "evoluția" de la povestiri la romane: în primele, ancheta nu avea doar obiect, ci și obiectiv moral; în ultimele, rămâne doar obiectul. E deosebirea dintre ancheta Lenei din *Dor* și a lui Tică din *Vânătoarea regală*. Ancheta ca scop în sine este, ea, expresia unui univers funciar amoral. Pedeapsa implică stabilirea imoralității, așadar o normă a crimei. Amoralitatea exclude pedeapsa, situându-se în afara criteriilor justiției. Lumea lui Moise, Ică sau Celce este amorală. Când, în *Cele șapte ferestre ale labirintului*, Nicolae vrea să ia asupra lui crimele celorlalți - oarecum spre a reintroduce lucrurile în limitele eticii, forțând pedeapsa - procurorul îi refuză vinovăția (existentă, de altfel, doar în capul eroului) și atunci Nicolae îl asasinează, în aceste condiții, noțiunile fundamentale de drept se confundă. Justiția intră într-un cerc vicios. Romancierul descrie labirintul ideilor de bine, justiție, crimă și pedeapsă, fără a mai putea lua vreo atitudine. Ce "moralism" este acesta? Nu e nici o urmă de dostoevskianism în *F*, dacă exceptăm pe Nicolae, singurul personaj ce poate fi gândit ca descinzând, până la un punct, din Karamazovi sau Mișkin. Să ne întoarcem de unde am plecat. Amoralitatea seamănă în romanele ciclului. Fcu un spectacol, cu o "sărbătoare" infernală, într-o lume care are ea însăși toate datele unui uriaș bâlci. Pictorul sabatului nu moralizează, ci înfățișează pur și simplu sarabanda groteștilor ființe, țopăind într-un danț buf cu reverențe și mecanice cadențe. Există neîndoielnic și un risc major și el a fost semnalat autorului: pierderea treptată a mizei, transformarea romanului în expresia unui simplu joc aberant și gratuit. Ultimele romane din ciclul *F* suferă de stereotipia situațiilor și personajelor, căzând fie în pură atrocitate, nu numai fără substrat etic, dar și fără substrat estetic, fie în sofistica pură a căutării adevărului, în delirul interpretativ abstract și relativist, fără vreun contact cu viața. Acolo unde acest lucru nu se întâmplă (în *F*, în *Vânătoarea regală* și în *Cei doi din dreptul Tebei*), D. R. Popescu este creatorul uneia din cele mai stranii, originale și violente viziuni epice din întreaga noastră literatură. 642

O trecere în revistă a universului romanesc rezultat din această atitudine este necesară. Voi începe cu două proze al căror aspect oarecum deosebit de al celorlalte a părut destul de curios majorității criticilor. E vorba de *Ninge la Ierusalim*, din *F*, și de *Marea Roșie*, din *Vânătoarea regală*, ambele de un fantastic caragialian sau eliadesc, fără mare originalitate la prima vedere: cu atât mai mult, cu cât D. R. Popescu n-a stăruit în direcția propriu-zis fantastică. La o considerare mai atentă, trebuie să renunțăm însă la ideea 'de fantastic. Cele două narațiuni nu urmăresc a sugera atât o atmosferă enigmatică sau terifiantă, cât a marca, prin toate mijloacele stilistice, într-un scop care abia acum se întrevide, *inconsistența* realității cotidiene. *Ninge la Ierusalim* se compune dintr-o colecție de întâmplări bizare și teribile, repetate ca într-un coșmar (unele sunt chiar vise, dar demarcația de realitate rămâne nesigură): un mărfar taie capul unei țărănci care încearcă să se strecoare printre roți; un general mongol pe nume Gen-ghis-han se află în sicriul din catedrala orașului, și se spune că a murit din cauza ciumei, toți cei care i-au privit cadavrul urmând să moară de ciumă la rândul lor; o babă cu o pisică neagră în brațe aține calea unui automobilist, pe un viscol cumplit, e călcată în chip inexplicabil, dusă de acesta la miliție, unde însă nu mai ajunge etc. "Nu știu dacă visele sunt mai oribile ca realitatea", spune povestitorul. Adevăratul sens este, în toate aceste întâmplări-vise, pierderea treptată a criteriilor de a aprecia soliditatea realului. Realitatea se mulează uneori după forma dorințelor secrete ale personajelor, care au puterea de a o modifica și retroactiv. În visul lui, povestitorul "sustrage" cadavrul lui Genghis-han din sicriu și dă evenimentelor alt curs decât cel nefast. În timp ce duce baba ucisă în mașină, el își amintește de un medic care a omorât în același fel o babă, pe care a dus-o acasă și a îngropat-o pe furiș noaptea în grădină, dar a fost denunțat de fata lui care, în loc să doarmă la ora aceea, citea un roman polițist despre un ucigaș care îngropa noaptea în grădina lui un cadavru. Cercul vicios fate inelucidabile întâmplările. Orice e cu putință să se fi întâmplat, evenimentele sunt reversibile sau se repetă după comanda dorințelor noastre, fie în viață, fie în vis, fie în cărți. Și în *Marea roșie*, găsim aceeași inconsistență a realității, cu deosebirea că la această impresie contribuie nu numai caracterul neverosimil și absurd al situațiilor, dar și ipotezele

suprapuse care încearcă să lămurească lucrurile. Povestitorul, rămas în pană
643

de automobil, noaptea, pe o șosea, e luat de o altă mașină, în care se află doua femei; conversația acestora se referă la niște cunoscuți ai lui, morți de mult, pe care-i evocă însă ca și cum ar mai fi în viață. Drumul se termină la o cafea, în apartamentul femeilor. Întors a doua zi, ca să-și recupereze tabachera uitată, povestitorul află că gazdele lui fuseseră ucise de nu se știe cine: dar, lucru bizar, fuseseră ucise cu câteva zile înainte ca el să le fi întâlnit. În acest punct se intră în cercul vicios. Impresia de irealitate, provocată și până acum de nenumărate amănunte, e sporită de ipotezele anchetatorilor: scenariile posibile ale crimei se înmulțesc ca ciupercile. Din nou, totul pare absurd, realul își pierde orice substanță, timpul curge în toate sensurile ca o apă prelinsă dintr-un vas.

Aceste două narațiuni sunt mai mult decât niște exerciții de virtuozitate (care nu le lipsește). Ne reține atenția și faptul că autorul le-a situat la începutul romanelor, ca și cum ar fi urmărit să provoace cititorului un anumit șoc. Aspectul lor fantasmagoric, mai curând decât fantastic, datorat elementelor onirice, metamorfozelor, călătoriilor. În timp, transgresării granițelor realului, pare un avertisment adresat iubitorului de situații clare și verosimile: realitatea e dependentă de modul de a o privi și relata; nimic nu e cert; totul e posibil. Un pas mai departe și sentimentul de nesiguranță face loc unei nete impresii că realitatea însăși este supusă deriziunii, devenită recipientul ideal pentru cele mai ciudate comportamente ale obiectelor fizice sau morale. Capitolul al doilea din Fse deschide cu prezentarea unui ciudat personaj care locuiește în vârful unui plop: "Era tot în vârful» plopului... și ținea într-o mână o umbrelă neagră, deschisă, și în alta receptorul telefonului ce și-l instalase pe pătuiașul pe care sta el cu picioarele sub el, turcește. Noaptea dormea acolo și își băga sub curea, în dreptul burții, ciocul mânerului de la umbrelă, ca în caz grav, de-l va da cumva vântul jos din plop, să nu moară, să coboare lin, cum ar coborî cu o parașută". Cum să nu te gândești la Urmuz? Extravaganța e înregistrată cu aerul cel mai firesc din lume. Nici o clipă naratorul nu pare să găsească absurdă conduita personajului, pe care o comentează într-un sens capabil mai curând să-i sublinieze normalitatea decât aberația: "Nimeni nu credea că s-ar mai alege de el vreo păzdarie de-ar cădea (putea să aibă și o suta de umbre!) se pare că și el știa asta și seara, înainte de a se culca, se lega cu frânghii de trunchiul plopului. Nu era

644

nebun, îl știam de mult și zilnic aproape vorbeam cu el, era în drumul meu spre școală și spre chioșcul de ziare". După părerea unui consătean, locuitorul plopului nu e deloc nebun: "E ca noi toți. Dacă suntem cumva și noi toți întregi. Dacă nu suntem și noi toți nebuni". Aici mecanismul deriziunii se clarifică. Într-o lume *pe dos*, anormalitatea trece drept normală; povestită din interior, o lume *pe dos* nu apare ca răsturnată. Insolitul, enormul, bizarul devin locuri comune. Dacă există parodie, ea este evidentă doar prin referința la imagini similare din alte romane; omului din plop i se face de exemplu lectura ziarului; ca în scena memorabilă din *Moromeții*: "Dimie, în plop, culcat pe spate, cu o lumânare aprinsă pe piept, ca la morți, se odihnea ascultând. Îl pusese pe fiu-său Lucian să-i citească ziarul. Lucian, la lumina felinarului, stând ciucit, citea cu voce tare despre Congo și despre Ciombe". Portretul altui personaj, un preot, e parodic de asemenea în raport cu portretele realiste. Avem aici un personaj uman "redus" la un obiect vestimentar, aproape reificat, după procedeul urmuzian: "Tot sufletul popii era în nedespărțita lui pălărie neagră care îl deosebea de tot satul și pe care o saluta, ridicându-și pălăriile, tot satul... Pălăria făcea parte din el, cum făceau și picioarele, și mâinile, și nasul, și gura. Fără ea și-ar fi pierdut o parte din întregul care era el, omul de carne și oase care era, și ideea ce o purta și-ar fi pierdut măreția, diadema".

N-are rost să înmulțesc exemplele. Până la urmă, din acest mod de a observa oamenii și viața lor, se naște senzația de spectacol burlesc, de *grand guignol*, pe care am putut-o simți și citind pasajul analizat la început. Această latură a prozei lui D. R. Popescu n-a fost îndeajuns analizată și explicația o găsim în prejudecata că un roman nu poate, în același timp, să dezvăluie o realitate tragică, și să fie înțesat de elemente de comedie și farsă. Însă Maurice Regnault, citat de Mioara Apolzan în legătură tocmai, cu acest aspect, a observat mai de mult că "din absența tragediei într-o lume tragică se naște comicul". În Fsau celelalte, comicul este expresia tragicului inconștient din lucruri, care se ignoră ca atare: și ține de spiritul spectacular, câteodată carnavalesc, în care sunt privite cele mai multe evenimente, oricât de îngrozitoare, "în lumea shakespeariană - scrie, Jan Kott - există o contradicție între ordinea faptelor și ordinea morală". Putem afirma același lucru despre o parte a literaturii

moderne, despre romanul corintic al lui D. R. Popescu sau N. Breban. Absența oricărei transcendențe, fie

645

ea soarta, natura sau divinitatea, transformă spectacolele ce se joacă pe scena lumii moderne într-un teatru în care, cum spune Kott, nu există decât actori și unde nimeni nu privește spectacolul din afară. Istoria, care ia în tragediile moderne locul destinului, este, spre deosebire de acesta, o forță cu un caracter imanent: la fel de oarbă, dar nu și de străină față de viața oamenilor cuprinsă în ea. Sacerdoșii tragediei clasice ies din scenă, pe care o cedează mășcărilor tragicomediei moderne, își încheie Kott ideea. Nu e greu să observăm că aceasta e caracteristica multor opere de azi, a multor romane, în care teatrul istoriei e plin de mășcări și de gesturile deriziunii lor, în care viața, moartea, nedreptatea, lașitatea sau crima își pierd sensul "înalt" sau "nobil" de odinioară și, în loc să fie tragice, sunt burlești sau grotești. Să nu ne grăbim: ele nu sunt din acest motiv mai puțin terifiante. Adesea, din contra. În orice caz, amestecul permanent de nobil și de josnic, de gravitate și de comicărie creează în noi o stupefacție ce poate juca rolul clasicului catharsis. Ne reîntâlnim, pe acest plan, cu amintita incertitudine a lecturii. Cititorul vechii literaturi n-o cunoștea: el știa că sentimentele regilor sunt totdeauna regale și că o vânătoare regală trebuie să aibă maiestate. Iată însă spulberată această securitate într-o proză în care maiestuosul e îngenunchiat, în care suferința nu mai produce pur și simplu milă și râdem de ce ar fi meritat mai degrabă plânsul nostru.

Boul și vaca, partea mediană din *F*, este un nesfârșit priveghi, început înainte de moartea mătușii Măria și sfârșit cu înmormântarea ei. Asistă aproape tot satul. Oamenii stau în drum, în poartă, în bătătură,, în camera unde bătrâna țarancă își dă sufletul. Motivul e de tragedie țărănească, la fel cu moartea lui Ilie Moromete, dar tonul e mai curând de farsă. Cu Măria piere un simbol al satului tradițional. Femeia aceasta e un soi de animal mitic al satului (un personaj o consideră, fără ironie, Marea Vacă), îndurând toate umilințele unei istorii necruțătoare și ieșind moralmente triumfătoare din ele. Dar e cil neputință să trăiești în grotesc și să fii liber de el. Viziunea lui D. R. Popescu e mai crudă decât a lui Marin Preda, și în orice caz mai puțin nostalgică. Chiar și la Preda există în germene elementul de deriziune: bătrânul țaran voind să mai fie scos o dată la plimbare în satul lui, e purtat într-o roabă, din care privește semeț în jur, ca un împărat. La D. R. Popescu deriziunea e totală. Oamenii vin la priveghiul sfintei țaranci ca la tea-

646

tru. Unii se urcă pe scăunele ca să vadă mai bine, alții se cocoată pe gard și pe canaturile ferestrelor. Lume ca la "panaramă", cum ar fi spus personajul caragialean. În marele spectacol al morții, e loc, apoi, și pentru spectacole mai mici, pe scene învecinate. O muiere beata bocește pe cine nu trebuie, neștiind la cine s-a strâns lumea. O fată a Măriei târnuie prin bătătură pe o femeie din sat. Când bătrâna moare, după lunga așteptare, două femei, rămase la căpățaiul ei, se pun pe mâncare și pe băutură. Ca într-o nuvelă boccacciană, ele se îmbată și nu mai nimeresc camera moartei, jelind într-una alăturată, pe o fată a ei care dormea. Fata se trezește în bocete și țipă crezând că își visează moartea. Bocitoarele își închipuie, ele, că a înviat moarta și o iau la goană, împiedicându-se și căzând grămadă. Într-o scenă ulterioară, convoiul funerar al Măriei se întâlnește cu acela de nuntă al unei tinere din sat. Carul mortuar e tras de un bou și de o vacă. Pe drum și la cimitir, lăutarii cântă, câțiva țărani ascultă la tranzistoare un meci de fotbal, un profesor cam trăsniț salută vitele ce se întorc de la pășune iar directorul școlii, se prăvălește în noroi. Peste toată această viermuiala grotescă, începe să plouă: un țaran, pe nume Noe, țopăie de fericire că a venit potopul. Nimic sfânt nu scapă nebatjocorit» Lumea din *Fn*-are acces la noblețea suferinței și a morții, ci numai la caricatura lor. Nu există nici călăi nici martiri: doar bufoni.

Și iubirea se află uneori în miezul Unor astfel de spectacole grotești. Ileana s-a măritat, silită, cu Celce și-l înșală cu cine poate. Se culcă cu toți bărbații din sat în afară de el. Satul vorbește că grădina lui Celce e fermecată și că nu degeaba stăpânul a botezat-o grădina raiului. Noaptea se aude cum râd florile și poamele. Răsetele sunt ciudate, neomenești. Splendidul pasaj pare la început desprins dintr-un basm popular: "Se auzeau și când grădina părea pustie, de parcă erau oameni cei care râdeau, ci chiar grădina râdea, florile și frunzele ei erau cuprinse din când în când de un murmur, poate când bătea vântul, sau când nu bătea deloc, de un murmur omenesc. Și cei care îndrăzniră să afle cine a râdea, nevenindu-le să creadă în minunea grădinii care râde, se convinseseră de o minune și mai mare și spuseră la toți, jurând că auziseră cu urechile lor cum râd florile de cireș și de gutui, de măr, și cum râd și cireșele coapte, și prunele coapte și nucile, și frunzele și crengile". În centrul minunii se află

Ileana, care schimbă, ca o vrăjitoare, pe toți cei care îi calcă grădina: "Bătrânii trecând prin

647

grădina împărătesei Ileana deveneau tineri, iar tinerii necopti deveneau, unii după un acces de furie sau tembelism, maturi. Asta era minunea și unii se temeau să întinerească sau să se lepede mai repede de tinerețea lor plină de coșuri și de vise nesfârșite în timpul nopții și nu treceau gardul grădinii lui Celce. Dar cei mai mulți îl treceau." Mirificul spectacol al tinereții fără bătrânețe își arată însă deodată reversul grotesc: "Și într-o zi Ileana, după ce bărbatu-său veni la prânz acasă și după ce mânca și o întrebă: ce mai faci, împărăteaso și vru sa se culce, îi dădu, din față, nu pe la spate, cu mestecăul în cap și-l doborî sub masă. Și cât timp el stătu leșinat ca un butuc ea îl legă zdravăn de mâini și de picioare cu o frânghie și-l cară în spinare până în fața fântânii, de unde începea grădina și unde se afla sub un dud, la umbră, o butie scoasă cu o zi înainte ca să fie spălată, și-l împinse cu picioarele înainte, prin gura butiei, în butie, și după aceea puse în gura butiei bucata de doagă care o astupa și trase cepul ca să aibă Celce aer destul și plecă printre pruni și fluiere din degete de trei ori. Apoi se întoarse lângă butie și când simți că el se trezise din leșin, îi spuse doar să stea liniștit acolo, că tot nu poate ieși până nu vrea ea, și să asculte. Și el o vreme ascultă, neștiind unde se află, apoi dându-și seama, ascultă, neavând ce face, și la un moment dat se întări pielea pe el: se auzea un râset ciudat, pe care nu-l auzise și nu voise să creadă că există. Ea îl închisese, drept pedeapsă pentru necredința sa în puterea grădinii, își zise o clipă, apoi își dădu seama ce fel de minune se petrecea dincolo de doagele de stejar în care se afla".

Personajul cel mai uimitor și actorul cel mai desăvârșit al marelui circ este Moise. îl întâlnim în aproape toate romanele ciclului *F*. E un fel de geniu malefic al locului, cum era Cămui în nuvela *Ploaia albă*, autor de farse sinistre și vinovat moral sau fizic de dispariția ori de moartea câtorva oameni din sat. Nu poate fi niciodată prins. Nici o dovadă nu-l arată pe el. E un manipulator de conștiințe, în stare să convingă pe oricine de orice. Rareori un duh al răului s-a întrupat într-un actor atât de insesizabil ca Moise, mășcărici și *raisonneur*, comediant și tragedian, ucigaș și anchetator. Cum toate drumurile romanelor se intersectează în Moise (și în Tică, dar acesta n-are nici pe departe consistența literară a celuilalt), a-l descrie pe Moise e totuna cu a descrie romanele. Am vorbit deja despre caracterul de farsă sinistru al prozei din ciclul *F*, ca revers al tragediei ce și-a pierdut demnitatea tragică.

648

Voi exemplifica prin Moise o astfel de răsturnare a lucrurilor, într-una din marile înscenări la care se dedă personajul. În *Cele șapte ferestre ale labirintului*, Nicolae, cel care va pretinde că l-a omorât pe Moise, povestește cum se afla el odată ascuns sub pat în casa lui Moise, pe vremea când era omul acestuia, fidelul și instrumentul lui, ceea ce nu-l împiedica să-l urască în taină și să-l bănuiască a-i fi luat nevasta. La Moise se află însă Adolfită, nevasta unui morar, pe care ticălosul l-a convins să i-o cedeze amenințându-l că-i va rechiziționa moara. Bătând cineva la ușă, Adolfită crede că e bărbatul ei, de care încă se teme, și sare pe geam, dar rămâne atârnată în prunul de dedesubt, cu capul în jos și cu poalele rochiei acoperindu-i capul în loc să-i acopere ce trebuie. De venit însă vin Bradescu și Leopoldina, un cuplu din sat, cu care directorul bea și se distrează. Găsesc în camera alăturată niște coroane, bărbi, cai de lemn și săbii de vicleim și toți trei se costumează și se joacă o vreme. Profitând apoi de lipsa scurtă a lui Bradescu, Moise se culcă cu Leopoldina, care e cam arierată, chiar pe patul sub care pândea Nicolae. Reîntors, bărbatul bănuiește ceva, iese încăierare și Leopoldina moare lovindu-se cu capul de colțul patului. Comedia de până aici ar putea să ia o întorsătură tragică. Toate farsele sfârșesc macabru în proza lui D. R. Popescu. Vinovat de ucidere involuntară este Moise, dar el convinge pe Bradescu să ia asupra-i crima, răsucin-du-l după poftă pe prostănac, la fel cum a mai făcut-o și cu alții. Nu e vorba doar de o bufonadă sinistru, ci de ceva mai mult. Această nuvelă de Renaștere, pe care am rezumat-o, implică o filosofie a istoriei exprimată clar de Moise însuși, și din care ne dăm seama, din nou, ca și în cazul episodului vânătorii, că nu putem citi într-o singură gamă întâmplările din *F*: "Ce înseamnă istoria? Asta a fost prima întrebare pe care profesorul de istorie mi-a pus-o în prima clasă de liceu... Am căutat de-a lungul anilor să dau singur un răspuns. Și l-am găsit într-o noapte la un bal. Istoria, simplu ca bună ziua, e un joc, un tangou, sau un vals, o direcție a pașilor, un ritm - care poate fi unul sau altul. Stăteam pe podiumul țiganilor, cum ne porecleam noi singuri, în glumă, și toată lumea dansa... Și eu, cu șleahta mea de cântăreți, topeam băutura... Și-am început să leucid picioarele dansatorilor, să le cânt tangouri interminabile, legate, unele de altele, până le sleiam puterea pulpelor. Până le tremurau genunchii. Ei cădeau pe scaune sleiți de plăcerea ca

dansaseră, și habar n-aveau că erau victima bătăii
649

mele de joc. A bunei mele dispoziții. Ii făceam să creadă că ei dansează ce vor și cât vor și petrec teribil. Și de fapt nu era așa. Ei erau victima mea, care eram beat ca un porc. Și aceasta e descoperirea fundamentală: ei dansau, executau ce buna mea plăcere le dicta, liberul meu arbitru... Mă rugau, va să zică, să-mi bat joc de ei. Și mă plăteau. Am descoperit această plăcere singur. Acest joc. Această dependență a lor de mine". Aici este esențialul: istoria ca farsă.

O parte din motivele romanelor "obsedantului deceniu" scrise de Marin Preda, Aug. Buzura și alții, apar și la D. R. Popescu, dar într-o perspectivă tragi-comică, în care istoria seamănă cu un joc, ce e drept distrugător. În *Vânătoarea regală*, un țăran se însoară și nevasta, fată de plăpumar cu oarecare bani, îi aduce ca zestre o șaretă cu un cal, cu care tânăra pereche face dese plimbări de agrement. Președintele gospodăriei din sat pune ochii pe șaretă și o cere proprietarului, ca să se plimbe și el. Cum acesta i-o refuză, președintele face ce face și îl scoate peste noapte chiabur. Ca să plătească cotele, tânărul însurățel e nevoit să vândă calul. Totul pare o glumă, dar nu e. Neîncetând să se joace, același țăran leagă într-o zi o conservă goală de coada câinelui său care se nimerește s-o zdrăngăne pe ulițe tocmai când era înmormântat un mic potentat local. Președintele anchetează și descoperă cui aparține câinele. Ancheta merită să fie reprodușă pentru umorul ei negru: "Și Decu Crângașu a început să întrebe a cui era javra, să afle cine era banditul care-și bătuse joc de Guguștiuc. Nu știa nimeni, adică nu voia să știe. Doar înfloreau: că de cutie era și-un batic negru legat, că avusese doliu în coadă etc. Decu a făcut până seara recensământul câinilor, din casă în casă, să descopere al cui era câinele. Avea semnalmente: culoare neagră; sexul - masculin, după mărime; urechile, botul etc. - așa cum îl văzuse el din turla bisericii. Și-a ajuns la Vasile. Frati-meu, la poartă. «Unde e Napoleon al tău?» «Doarme.» «De ce doarme, Vasile?» «E obosit, Decule.» «Mă, vere, spune adevărul: de ce doarme?» «Vere, ăsta e adevărul: e obosit de alergătură.» «Aha, care va să zică el fu cu obiectul în coadă.» «El?» «Napoleon?» «Napoleon.» «Care va să zică, asta e situația, vere?» «Asta, vere.» «Bine, noroc.» «Noroc.» Și s-a dus Decu Crângașu și nimeni nici nu și-a pus o asemenea întrebare: dacă Vasile a făcut-o ca să se distreze? Ori din prostie? Decu a zis c-a făcut-o din dușmănie și așa a rămas. Și pe lângă asta s-a adăugat și problema cu șareta și Irod, și problema,

650

cum îi zicea Decu Crângașu, cu situația plăpumarului. Și a intrat Vasile la mititica și-a stat câțiva ani pentru o cutie goală." Rareori o bufonerie (și lingvistică) a camuflat o întâmplare mai crudă. Conflictul dintre Vasile și Decu pare (și este) derizoriu, dar împrejurările îl transformă în altceva. La D. R. Popescu istoria are peste tot această înfățișare de farsă sub care se ascund mari violențe. În *Cei doi din dreptul Tebei*, câțiva adolescenți pun stăpânire pe un sat, în absența bărbaților, duși pe front. Ei inventează niște jocuri nemaiauzite. Doi preoți sunt crucificați și umflați cu pompa de la bicicletă. Un alt personaj este plimbat călare pe măgar, cu lăutari de pe margine, batjocorit și scuipat de torționarii adolescenți. Precocitatea criminală amintește de proza lui Capote și Salinger. În *F*, pe lângă multe alte spectacole ale crimei, există și acela al umilirii unei femei de către reprezentanții abuzivi ai autorității, care vor s-o silească să spună unde a ascuns fiul ei o armă. Femeia e chiar mătușa Măria și totul e o monstruoasă înscenare: "Să nu pomenesc decât de noaptea când au luat-o din casă și au urcat-o într-o sanie și-au dus-o spre Turnu-vechi întrebând-o unde este ascuns revolverul lui Păun. Nu știu de nici un pistol, zicea ea, dar ei, împreună cu Cicerone Stoica (rămas în sat, schimbându-și doar hainele de când era jandarm) o tot înghionteau între coaste, pe la spate, cu codăriștea biciuștii, să creadă ea că e țeava de pușcă și să recunoască. Și la marginea pădurii Teiș au dat-o jos din sanie și i-au spus să meargă prin nămeți înaintea cailor și să-și facă rugăciunea dacă nu spune unde se află arma... Unde e pistolul? întrebau. Nu știu, răspundea ea. Hai s-o împușcăm, vorbeau ei între ei. Nu aici, mai lângă mijlocul pădurii, vorbeau ei între ei, intrând în pădurea de tei. Au oprit sania și au țăcănit armele, încercându-le și i-au spus s-o ia printre copaci și ea a pornit printre teii înzăpeziți... Și ei o împingeau de la spate cu țeava puștilor, să le simtă mereu în spate. Hai s-o împușcăm, tot ziceau ei între ei. Și atunci unul dintre ei a tras. Și ea a căzut înainte, cu fața în zăpadă, și-a rămas nemișcată. Și doar nu trăsese în ea, trăsese în aer, n-o împușcase. Au ridicat-o și atunci au simțit un miros de om și au început să râdă, arătându-i cu degetele fusta udă. Și ea n-a înțeles din prima clipă ce se întâmplase, visa, ori de ce râdeau ei? Și când și-a dat seama a cupriasSrpsiağ îngrozitoare și a început să plângă ca o fată mare și în clipa aceea ar fi preferat să fie moartă decât să pățească asemeneașișine. Și-au tot răs ei, umilind-o, apoi i-au spus

să meargă mai departe, că nu scăpase dacă se scăpase pe ea. Și ea a mers și iarăși unul dintre ei a descărcat pușca în aer, însă mătușă-sa n-a mai căzut, a rămas în picioare. Și chiar de-ar fi tras în ea ar fi rămas în picioare." Dacă s-ar face un studiu de topologie a crimei în ciclul *F*, s-ar descoperi câte insolite locuri adăpostesc cadavre: scorbura copacului, unde e vârat un schelet ros de șoareci; butoaietele de vin din pivnița internatului; burta unui cal. Și așa mai departe. Inventivitatea istoriei este iarăși marginii.

Dar cine sunt protagoniștii și martorii acestor întâmplări? Majoritatea par ieșiți dintr-o imaginație a naturii nu mai puțin productivă decât aceea a istoriei. Voi începe cu martorii. Nicanor e un adolescent care merge numai pe catalige, așa cum Dimie stă cocoțat în plop. Dacă primul e un martor absolut inocent, al doilea e un fost torționar care vrea să fie considerat nebun și iertat. O dată cu păcatul, deriziunea cuprinde și ispășirea. Dimie e un stâlpnic de tip nou. Don Iliuță e un noncon-formist. Profesor de desen, alungat de la liceu pentru că umbla desculț, el se identifică cu Gauguin, profesând un fel de rousseauism. Pictează doar boi și vaci. Nici un om. Protagonisții, la rândul lor, sunt mult mai numeroși. Unii sunt marcați de semne fizice, ca Ghearăntoarsă, ale cărui degete pot apuca pe ambele părți ale mâinii, sau ca Țeavălungă, un pitic priapic, meritându-și, s-ar zice, porecla. Celce nu poate muri: putrezirea lui lentă umple de miasme satul de la un capăt la altul al ciclului *F*. Ică e un fost circar, făcând zidul morții pe motocicletă și descoperindu-și apoi vocația de șef politic. Florentina Firulescu e o Ileana bestială, sub o aparentă stăpânită. E singura femeie torționară din romanele lui D. R. Popescu. Cicerone Stoica sau Dimie sunt subalternii.

Despre ultimul, Moise spune: "Unul stă acum în plop ca dovadă că elementarul și-a ieșit din albia sa firească, au sărit siguranțele ce-l țineau pe om în formele sale veșnice, de existență pe pământ..." Este, neîndoielnic, caracterizarea cea mai exactă a acestei lumi ieșite din țâțâni. Noe, alt țaran, și-a construit o corabie, a umplut-o de animale și așteaptă liniștit potopul. Don Iliuță, pe lângă că desenează exclusiv animale, afirmă că șoricarul lui e superior oamenilor. "Dar nu-ți dai seama că prin asta arăți - și popa e convins - că șoricarul tău poate ce nu poate omul: să ucidă șobolanii. Ți dai seama ce jos situezi tu omul crezând că salvarea ne va veni de la câini?"

Oameni și câini: acesta pare leitmotivul întregului ciclu. Până la urmă, universul din Asemănă cu un bestiar. Moise însuși îi apare lui Nicolae, când acesta își pune în cap să-l ucidă, ca un om și, în același timp, ca un animal. La beție, Moise behăie căprește. El are și un corn, de taur. Uciderea lui imaginară seamănă cu aceea mitică a balaurului de către sfântul Gheorghe: "L-am lovit pe Moise de. trei ori: nici nu mai respira acum, nici nu mai gemea, nici nu se mai mișca. Devenise ce nu fusese niciodată. Nu zbură. Nu behăia. Era cu fața în sus. îmi vedeam umbra lângă el, tăindu-l în două... Și am putut să-mi pipăi atunci lumina din degetele care strângeau piatra. Și-am strigat: sunt, sunt aici! Și l-am pipăit și pe Moise, mai ales cornul l-am pipăit și am simțit că el există și asta însemna că și fapta mea exista și puteam s-o pipăi. Cum pipăiam și piatra cu care; pac, pac pac!" Nicanor are coș-mare cu ființe zoomorfe, cu oameni cu capete de câini: "Țeavălungă avea două capete, dinainte avea un cap de om și dindărăt avea cap de câine și lătra. Și gâtul lui Ciocănelea ținea două capete. Și Crăișorii amândoi lătrau câinește. Și Bița avea în gura de om dinți de câine și în gura de cățea dinți de om auriți. Cu un cap vorbeau și cu altul mârâiau, cântau și schelălăiau în același timp și se dădeau peste cap, ori jucau capra și când le era foame veneau și mâncau un soldat ce ieșea din apă viu și gol". În acest *mondo cane* se răspândește la un moment dat turbarea. Câinii sunt uciși unul după altul. Dar adevărata boală nu este a câinilor, ci a oamenilor. O psihoză ucigașă pune stăpânire pe sat. Originea ei am analizat-o în pasajul de la care am pornit. La o nuntă, tatăl miresei turbează și e închis într-o cușcă și ținut acolo până când îi rupe gratiile cu dinții și, reușind să evadeze, se aruncă în fântână. Satul e cuprins de panică. Găinile, găștele și oile sunt omorâte unele după altele. Atmosfera este inchizitorială. O babă schimbă numele oamenilor ca să nu-i găsească turbarea. Ca în *Rinocerii* lui Eugen Ionescu, teroarea cucerește treptat toate pozițiile de rezistență. Țăranii organizați în comandouri dau foc uscăturilor și putregaiurilor din pădure, împușcând animalele nevinovate. Ultima victimă este doctorul Dănila, jin fel de Beranger, cel care constatase primul caz de turbare. Cercul infernal se închide. Ademenit de Florentina, pe care o iubea, în pădure, e hăituit apoi ca un câine turbat. Totul se amestecă, oameni și câini, într-o viziune macabră a nașterii unei specii noi și îngrozitoare: "Au tras cu armele în vânt, umplând aerul cu miros de pulbere arsă și câinii

încălziți și sleiți și ei de vlagă l-au împins până în Dunăre și el a început să se apere azvârlindu-le apă în ochi și ei au năvălit pe el și l-au doborât la mal în apă și nu se mai vedea între valuri om de eăine, erau unul peste altul, ca un alt soi de animal: făcut din capete de câine și din trupuri de câine și având și un cap de om și mâini și picioare de om."

DEMONUL JOVIAL

"în ultima vreme Antipa lucra la starea civilă. Erau două birouri, într-unui se oficiau căsătoriile, în celălalt se înregistrau decesele. Antipa nu era chiar *ofițerul*, omul acela important și solemn care întrebă dacă o iei de nevastă sau te ia de bărbat, dar ceva învârtea pe acolo și, sigur, era funcționarul din cealaltă odaie unde primeai scris negru pe alb că mama, fiul, tata, unchiul sunt morți, au murit și nu se mai întorc, au fost scoși din *scripte*, nimeni și nimic nu-i mai poate întoarce, el era omul care-ți *elibera dovada* că celălalt nu mai există. Antipa era funcționarul neantului.

Oho, dar din asta a ieșit gluma. Orașul era mic, toată lumea cunoștea pe toată lumea. La cârciumă și la primărie vin toți. Într-o seară a trecut pe lângă masa noastră Biducă, paznicul de la baia comunală. Unul care abia se vedea din conopida uriașă a tiroidei lui, un colos nu mai înalt de un metru și șaizeci și cinci, nasul se putea ghici pe fața lui, ochii însă nu, gura ca o ploșniță mare roșie, umedă, lucioasă, asta se vedea, și urechile ca două foi de varză fâlfâiau atunci când capul încerca să se rotească pe umeri, înfipt chiar în mijlocul spinării unui cașalot și apoi picioarele chiar din subsuori coborând cu tot cu burtă până jos la tălpi. Țsta era Biducă... Biducă își făcea cu greu loc printre mese. îl vezi? a spus pe neașteptate Antipa, joi moare! Era luni. De fapt, nu l-am auzit decât când a spus a doua oară: joi moare. Cine? a întrebat doctorul Pușlenghea. Biducă. Unde-i Biducă? a întrebat profesorul Lăduncă. Ne-am uitat în jur, erau puține mese ocupate, început de săptămână, *relache* la orchestră, același lucru ca și în marile restaurante din marile orașe. Dar Biducă nu mai era acolo, ne-am a-

655

mințit că trecuse pe lângă noi, iar Antipa a spus: a trecut pe aici. Hi, hi, a răs Pușlenghea, și de ce să moară? Moare, a răs și Antipa și am început toți să râdem. Fără să arătăm asta, eram bucuroși că Antipa rămăsese în seara asta cu noi, nu plecase acasă la Albala. Ești dat dra-cu, sughiță Druică și se îneca de răs. Am și certificatul, a spus Antipa. A băgat mâna în buzunarul hainei și a scos o foaie împăturită. A desfăcut-o încet, a netezit-o pe masă. Era într-adevăr certificatul de deces al lui Biducă, completat de Antipa, data era aceea anunțată de el, joi, știu bine, joi, nu țin minte data exactă, dar era iarnă, cam un an jumătate înainte de moartea preotului Zota. Hârtia a trecut prin mâinile fiecăruia, aș putea spune fără să greșesc prea mult, ca și scrisoarea unui prieten comun sau textul vreunei bine cunoscute parodii după Coșbuc sau Topîrceanu. Nu mai râdea nimeni, dar nu putea fi vorba de teamă atunci, încă nu. Curiozitate și neîncredere, dar în felul ăsta priveam o mie de lucruri. Ești un potlogar, a spus în cele din urmă Pușlenghea, un mare șmecher care se plictisește mai al naibii decât noi toți, dar știu de unde ai luat asta, era în spatele meu alaltăieri la cabinet, veniseși pentru ipohondria ta... erai acolo, spunea doctorul, a-meniințându-l cu coada unei furculițe și ai văzut când l-am consultat pe nenorocitul ăsta, i-ai citit fișa și cine știe ce-ai înțeles! Antipa, mă băiatule, poate ai citit *Medicina la domiciliu*, sau ascuți dimineața *Sfatul medicului*, poate că ai priceput că nu stau bine lucrurile cu grasul ăsta, poate, dar până să moară cine-o mai știe pe asta și chiar ziua? Joi, a spus Antipa. Fața lui era senină, zâmbitoare, dar, mi-amintesc bine, atunci am trecut peste asta, părea un străin, avea aerul unui călător atunci sosit care spune localnicilor lucruri noi. Păi de ce joi, mă băiatule? a răs Pușlenghea. Facem pariu? (dar cine, cine a spus întâi: *facem pariu?*...) asta ne-a electrizat, a readus printre noi buna dispoziție, da, vrem, am urlat unanim, am ciocnit paharele, și, ca unul mai în vârstă, arbitru sever și imparțial, Costache Onu a *tăiat* pariul: o ladă de sticle cu bere! Ei, da, joi Biducă nu a murit. Antipa a plătit berea. De unde să știu eu că joi, a spus el senin. Ce sunt eu?! Am răs de el, beam cu un fel de ușurare la care nu ne gândeam atunci. Tupeu la băiatu, râdea Druică. Biducă a murit luna următoare. Am făcut o horă în jurul lui Antipa, mă scap pe mine dă atâta răs, spunea Druică, țopăiam pe lângă Antipa n-ai ghicit, n-ai ghicit, mincinosule, lăudărosule, n-ai ghicit. Iar el se apăra senin, așa ca la ziua onomastică, toți se reped la

656

tine cu strigăte scurte și prietenoase și tu încerci să scapi în același fel, ce aveți dom'le, gata, ajunge." Primul lucru interesant în acest fragment din romanul lui George Bălăiță *Lumea în două zile* (1975) este caracterul de *enormitate* al întâmplării relatate. Cei cinci bărbați (vor fi, de obicei, doisprezece) strânși în cârciuma lui Moiselini din orașelul Dealu Ocna sunt smulși cu bruschețe din plictiseala lor cotidiană de profeția unuia dintre ei. Profetul, doar pe jumătate mincinos, este Antipa, un funcționar mărunț la biroul de decese al primăriei. El le propune un pariu nemaiauzit. Totul seamănă cu un joc sau cu o farsă cam sinistră. Biducă, paznicul, nu moare exact în ziua anunțată, moare totuși curând după aceea. Următoarele profeții nu vor mai da greș, nici măcar în acest fel relativ; ca și cum certificatele de deces, completate dinainte, ar atrage în chip inexplicabil moartea titularilor. Antipa își va onora numele de "funcționar al neantului", pe care i-l dă povestitorul.

Straniile decese (în legătură cu care autoritățile vor deschide o anchetă) se produc oarecum pe neașteptate, într-o lume ce pare complet nepregătită pentru miracol. Personajele sunt recrutate în majoritate din mica intelectualitate locală, la care se adaugă lumpenii și alte categorii de târgoveți. Întâiul mort fiind paznicul oligofren al băii comunale, ceilalți vor fi șeful gării și un preot bețiv. Relieful uman al convivilor de la cârciuma lui Moiselini este minim. Lucrul cel mai important pe care îl știm despre ei este că le place să mănânce și să bea și că-i amuză glumele grosolane. I-am putea bănui de o carență profundă de ordin existențial. Sunt ființe larvare, vegetative: am putea spune, la rigoare, că sunt niște morți potențiali, încât nu-i vine greu lui Antipa să le treacă numele, unul câte unul, pe certificatele lui. Lumea de la cârciumă reprezintă în eșantion lumea întregului roman: inși mediocrii, vulgari, primitivi. Distracțiile le sunt pe măsură. Biducă, piticul monstruos, arghezian și arcimboldesc (pierdut în conopida uriașă a tiroidei lui, cu gura ca o ploșniță și urechile asemeni unor foi de varză), îi rezumă în formă caricaturală. E simbolul și măscăriciul lor: le seamănă mult mai bine decât își închipuie, când îl iau în râs. Stupiditatea e o primă trăsătură. A doua o constituie lipsa complexității morale: suflete obediente și deopotrivă agresive, umile și de o familiaritate grobiană. În intimitatea nemărturisită a vieții lor, toți sunt specii de Biducă. N-au nimic sfânt: acesta e terenul pe care cade provocarea lui Antipa. Pariul

657

cu moartea *altuia* e o joacă abjectă. Nici o emoție adevărată nu încap aici, poate mai puțin aceea de stupoare în fața unui hazard ce se arată previzibil. Spaima lor, câtă e, e viscerală, lipsită de sens etic. Nici o înfiorare metafizică nu mișcă apa stătută a acestor *suflete moarte*. În absența spiritului moral, accesul la tragic le este închis. S-ar părea, mai curând, că avem de-a face cu niște eroi comici. Miza jocului în care se pomenesc antrenanți fiind însă moartea, categoria (și stilistică) cea mai potrivită este aceea a grotescului.

Aceste lucruri devin evidente când analizăm romanul. El este compus din două mari părți, de egală întindere, corespunzând celor două zile în care se petrec întâmplările: solstițiul de iarnă și solstițiul de vară. O anume simetrie a părților e anunțată de la început. "Schimbarea petrecută cu câteva zile în urmă capătă în dimineața de 21 decembrie d intensitate neobișnuită. Peste ținutul acoperit cu mari zăpezi începuse să bată un vânt cald..." Cu aceste fraze se deschide partea întâi a romanului. Partea a doua este introdusă tot prin indicații meteorologice: "Nimic în cerul dimineții de 21 iunie nu pare să prevestească grindina". Un decembrie canicular și un iunie furtunos: solstițiile sunt tulburate. Prima parte începe cu trezirea din somn a lui Antipa și a soției lui, Felicia, și se încheie, în aceeași noapte, cu o petrecere de familie. De mai mulți ani, soții Antipa sărbătoresc ajunul Crăciunului în seara de 21 decembrie. A doua parte ni-l arată pe Antipa în afara casei de la Albala, în orașul Dealu Ocna, unde face zilnic naveta. Și această zi se încheie cu o petrecere rituală: la cârciuma lui Moiselini. E și ultima zi (agitată, plină de mișcare, cu întâlniri neprevăzute) din viața personajului care, în aceeași seară, e omorât de un nebun.

Deosebirea dintre cele două părți ține, înainte de orice, de atmosferă. Totul desparte, în fond, solstițiul de iarnă, în care zăpezile se topesc brusc sub valul de căldură, de solstițiul de vară, în care cade o

grindină de sfârșit de lume. Paradisului domestic din partea inaugurală

Conșiderații meteorologice găsim și la începutul *Omului fără însușiri*, marele roman al lui Robert Musil: "Se semnală o depresiune deasupra Atlanticului; ea se deplasa de la vest la est în direcția unui anticiclone situat deasupra Rusiei etc." Și, după un sfert de pagină în acest stil profesional: "Altfel spus, dacă nu ne temeam să recurgem la o formulă demodată, dar perfect judicioasă: era o frumoasă zi de august 1913." Procedeul este, la Musil, ironic.

658

Îi corespunde, în următoarea, un infern, din care nu lipsesc un pariu cu moartea și o crimă. Ideea opoziției o descoperim formulată explicit în conversația dintre doi câini, Argus și Eromanga. Argus se laudă iubitei lui Eromanga cu scrierea unui poem filosofic: "Poemul filosofic intitulat *Mondo cane* cuprinde, cum ți-am mai spus, două părți: prima parte, numită *Domestica*, se ocupă de lucrurile calme, sigure, caraghioase, dar lipsite de primejdie, pe care câinele le caută cu înfrigurare și spre care ultimul vagabond ca și marele conducător de oști aspiră mărturisit sau nu, spaima de provizorat ne mână într-acolo. Dar ce facem o dată ajunși acolo? Dacă ajungem! Aici începe partea a doua a poemului meu: *Infernală*. Ea se ocupă cu lucrurile tulburi, întunecate, iraționale. Nu vreau să te conving că noi câinii facem pe dracu în patru să ne găsim un coteț cald, o strachină cu lături și un stăpân mai de doamne-ajută numai și numai pentru a ne putea pregăti saltul în marele spațiu neluminat al imprevizibilului. Vreau doar să arăt cum într-o singură ființă aceste două stări sunt active și într-un echilibru relativ, care face tocmai farmecul speței..." Acest pasaj conține întreg romanul, ca o emblemă. Lumea în două zile este lumea cu două fețe: domestică și infernală. Trăite pe rând de Antipa, ele sunt în fond inseparabile. Romanul se bazează pe această parabolă a sufletului uman, dublu și contradictoriu: banal și extraordinar, supus și revoltat, lumesc și diavolesc.

Eroul principal fiind Antipa, existența lui - aceea domestică și deopotrivă aceea infernală - este surprinsă în două zile de sărbătoare. Sărbătoarea reprezintă un element capital pentru înțelegerea romanului. Cea dintâi, petrecută în familie, își are ritualul neschimbat de câțiva ani. În ziua respectivă, Antipa stă acasă, ca și cum ar fi bolnav, și se complăce în a fi îngrijit, tratat, răsfățat de Felicia. E total inactiv, dormitând în fotoliu și așteptând să se facă seară. Când e trimis după niște cumpărături urgente, se îmbracă gros, încotoșmănit, cu șal și șoșoni

în proză, câinii au mai jucat acest rol de personaje familiare și vorbitoare, de exemplu în celebra nuvelă a lui Cervantes, *Colocviul câinilor*, care a creat un adevărat gen. Verosimilitatea romanului realist a întrerupt o vreme astfel de năzdrăvanii. George Bălăiță pare a se fi inspirat din gogolienele *Însemnări ale unui nebun*, nuvelă menționată în două rânduri în *Lumea în două zile*, și unde câinii Maggy și Fidele se conversează batjocoritor despre stăpânii lor.

659

bătrânești, ca Belikov, omul în carapace din nuvela lui Cehov, deși vremea e călduroasă iar el, un om tânăr și sănătos. Pe străzi pare nelalocul lui, stingher și rătăcit. Joacă într-un fel rolul bărbatului din epoca matriarhatului. Femeia, Felicia, e, din contra, spiritul activ și dominator. Sculată foarte devreme, târguiește, gătește, robotește, prepară sărbătoarea casei. O sărbătoare care nu coincide cu aceea oficială: își are atât timpul (altul decât Ajunul de Crăciun al creștinilor), cât și spațiul ei propriu (casa, domesticitatea).

Rareori un romancier a zăgrăvit cu mai mult talent atmosfera și bucuriile domesticității decât George Bălăiță în primele două sute de pagini ale *Lumii în două zile*. Câțiva ani după acest roman, Gtinter Grass a evocat în *Der Butt* istoria unui cuplu care traversează aceleași provincii încântătoare, stupide, pline de farmec și plictisitoare ale domesticității. Unele pagini sunt remarcabil de asemănătoare, până și în tonul aproape solemn în care se oficiază străvechiul cult al casei, al bărbatului și al femeii sale. Voi desprinde din *Lumea în două zile* trei pasaje caracteristice. Casa își are zeitatea, întruchipată de o femeie uriașă, cu brațe harnice care plămădesc simbolic aluatul: "Astăzi în casa lor se plămădește și se coace aluatul, se bagă la cuptor friptura și se fierb sarmalele. Dimineața în întuneric, o femeie mare cu fața lată și brațe uriașe pătrunde în bucătărie fără ca oamenii care dorm s-o simtă. Ochii ei sunt blânzi și încrezători ca ai acelor mamifere rumegătoare greoaie și ascultătoare, nedespărțite de om. S-ar spune că nici un șoarece nu ar mai avea loc în încăperea strâmtă după pătrunderea acestei femei, dar ea se mișcă ușor și, așa mare, se strecoară cu ușurință, lunecă, dacă ar exista horn ai spune că pe acolo a intrat." În același fel, toate micile îndeletniciri casnice sunt mitizate, oficiate solemn, încât lucrurile capătă un aer fantastic, ca și cum ar avea o viață a lor sau ca și cum în fiecare ar sălășlui un duh propriu: "Tăind o felie de pâine, Antipa lovește cu cotul toarta unei cratiți, cratița dă peste un ibric plin cu ceva cafeniu, vâscos. Ibricul nimereste în același timp două pahare, Antipa sare să le prindă, nu reușește, dar, în salt, atinge cu capul polița cu vase goale, vasele se rostogolesc, țopăie cu mare veselie, așa că nimeni nu mai aude cum se sparg paharele, deodată e liniște, se vede orezul cum se scurge dintr-o farfurie răsturnată, un norișor de făină plutește sub tavan, ca un cântec de greier se aude acum

pocnetul zmal-țului și vasele tăcute și numai Dumnezeu știe cum deodată frigiderul

660

izbucnește în flăcări pe semne din cauza unei cozi de pește afumat ajunsă în congelator." În această atmosferă se sfârșește ritul sacru al împreunării: "Bărbatul și femeia fac acum un cuplu străvechi. El o poartă pe umeri, ochii lui sunt orbi și senini, privesc lumea fără curiozitate și speranță, dar picioarele sunt zdravene, țin la drum lung. Ochii femeii purtate în cărcă sunt încă vii, pătrunzători, neliniștiți, veșnic la pândă, ei descoperă, cercetează, aleg. Picioarele ei sunt moi, măduva oaselor lungi este uscată, oasele rotunde sunt reci. Cuplul își caută un loc într-o încăpere care se lărgește peste măsură și cuprinde lumea."

Să notăm că evocările au uneori o notă comică. Bărbatul își părăsește din când în când fotoliul de stăpân al somnolării sale și pătrunde pe domeniul Femeii. Aici el se poartă stângaci, stârnind animația și ilaritatea obiectelor. Comicul în general este adeseori legat de stângăcia devastatoare, cu precizarea că dezastrul privește exclusiv obiectele: în mijlocul prăpădului material, omul rămâne, în chip miraculos, intact. Cinematograful ne-a dezvăluit această particularitate. Râsul nu distruge decât lucrurile, protejând oamenii. Domestică are, în romanul lui George Bălăiță, o latură solemnă (care reconstituie o viață mitică) și una comică (prin care mitul e tulburat de accidente hazlii). Pregătirea sărbătorii în casa Antipa le cuprinde în permanență pe amândouă. Bărbatul nimerește din greșală în templul Femeii, în bucătăria fabuloasă, plină de mirosuri, de culori, de obiecte utile și, deodată, ca și cum zeul serios al domesticității s-ar da peste cap și s-ar preface într-un duh hazliu, pus pe șotii, lucrurile și fenomenele casei își ies din rosturi: "Te iubesc, Felicia, vrea să spună Antipa, dar gura lui rămâne încheștată. Laptele, strigă el, laptele... El se repede spre oala roșie în care laptele (pus doar la încălzit pentru vreun aluat important) clocotește și urcă. Antipa nu ajunge. Spuma albă dă năvală. Inundă arzătorul. Stinge flacăra. Mirosul laptelui ars. Gustul laptelui *afumat* în bolta vastă a cerului gurii la umbra căruia Antipa, ca toți semenii lui, trăise o bună parte a vieții de până acum. Antipa vrea să întrerupă gazul, întinde mâna spre robinet (gazul fluieră nevăzut) dar se împiedică în șorțul în care singur se înfășurase. Cade. Vai ce neîndemânatic ești, spune Felicia, mă încurci, ar trebui să te duci la tine. Se aplecă să-l ajute, mâna stângă întinsă în timp ce cu dreapta face trei treburi deodată: așază cozonacul în tavă, împachetează sarmalele, închide robine-

661

tul gazului. Ușor, îl apucă pe Antipa de o aripă dar, din nebăgare de seamă, îl scapă în oala cu supă care fierbe la foc scăzut."

Ca un aluat care crește și dă pe dinafară, descrierea domesticității fabuloase și vesele atinge apogeul în cina, sărbătorească de la sfârșitul primei zile (în capitolele 30-33). Vin pe rând invitații, rude și prieteni ai casei, bătrânul Antipa, August pălărierul, Pașaliu, iar la urmă, doi intruși, inginerul Druică și doamna Stănciulescu, o vecină, de a căror prezență neașteptată se leagă unele perturbări ale ritualului. Scenele serioase și cele comice alternează. Pomul de Crăciun e împodobit, masa e plină de bunătați, vinul curge în pahare. Felicia - femeia casei, gingașă, stăruitoare, delicat-opresivă, iubitoare și geloasă - se teme pentru bărbatul ei - care rămâne, sub aparența cazanieră de moment, eternul aventurier, insesizabil și înșelător. Raporturile lor, adaptate sărbătorii, își vădesc în permanență natura conflictuală. Femeia e bănuitoare, Bărbatul, secret. Sărbătoarea casei e în bună măsură trucată și mincinoasă. Nu atât fiindcă ziua a fost schimbată, cât fiindcă nu reușește să fie o adevărată sărbătoare. Marele kief îndelung pregătit nu are loc. Oaspeții adorm de oboseală, Felicia se agită fără sens, Antipa se plictisește. Din amortire îi scoate sosirea lui Druică, străinul, limbutul. Nu pentru multă vreme. Trezirea e aparentă. Doamna Stănciulescu aduce la rândul ei vestea că o vecină e gata să nască și trebuie chemată salvarea. Întâmplările se precipită brusc, ca într-o comedie. Au loc tot felul de întâmplări și accidente hazlii care presară în evenimente o oarecare doză de neprevăzut. Nu se știe exact unde se află granița dintre ce se petrece realmente și colportajul la care se dedau personajele. Toată lumea aleargă s-o vadă pe femeia care naște. O mulțime imensă așteaptă în fața ușii ei cu sufletul la gură. Nu există sărbătoare fără miracol. Sufletul însetat de miracol este ca un pământ uscat care absoarbe apa. Miracolul e vânat, pândit, cu o curiozitate mic-burgheză și mahalagescă. Romanul lui George Bălăiță descrie, câtă vreme această nevoie rămâne nesatisfăcută, o falsă sărbătoare. Felicia e femeia stearpă (așa cel puțin crede ea) și sărbătoarea casei ei este la fel de stearpă. Crăciunul este ziua simbolică a nașterii. Miracolul neprodus în paradisul domestic va fi căutat în afară, cu un fel de furie. Gazde și oaspeți dau buzna la ușa fetei Măria, în dorința obscură de a fi martorii unui eveniment real și în același timp miraculos: "A născut, spune ea, un băiat voinic. Mulțimea scoate un geamăt, un

oftat
662

uriaz, fără grabă ea se desface în două mari șuvoaie tăcute și astfel, ocolind femeia mesager, mișcându-se de cealaltă parte a ușii, pătrunde în casa bătrânilor Mărei. În spatele oamenilor, umbra amenințătoare a scării urcând spre cerul îndepărtat. Dar cineva prinde sub talpă laba piciorului doamnei Stănciulescu. Ea urlă. În jurul ei trupurile oamenilor se agită pe neașteptate, într-o clipă ușa este astupată de năvala mulțimii..." Predilecția pentru astfel de spectacole colective o găseam și în romanele lui D. R. Popescu: acolo murea mătușa Măria, aici naște femeia Măria. Spectacolul ne apare, în același timp, esențial și derizoriu, grav și comic: "Ceva tot am văzut, spune Antipa. M-am urcat pe o măsuță răsturnată și-am văzut în fundul casei *locul*, fata cu ochii în jos, mâinile moi, cred că-și privea pruncul în poală. Eu nu vedeam decât capul ei și gâtul până la umeri, avea undeva în spatele ei o lumină mică și de jur împrejur capetele oamenilor". Simbolică transparentă: fata Măria cu pruncul repetă scena nașterii biblice. În acest fel, jumătate serios, jumătate parodic, sensul sărbătorii este, măcar în parte, recuperat.

Infernală conține un tablou diferit. Singurul element comun constă în coexistența tonului grav cu acela de farsă. Dar dacă *Domestica* e solemn-burlescă, *Infernală* e populată de imagini grotești. Eroii și întâmplările sunt surprinse, în această a doua zi, în *negativitatea* lor. Cu tot comicul, *Domestica* era o formă de sacralizare a vieții cotidiene, în *Infernală* stăpânește, după cum o arată și numele, un duh demoniac. Cea mai mare parte a personajelor își au dublul negativ, diavolesc. Pălărierului August, de exemplu, îi corespunde Anghel, șlefuitorul de oglinzi: întâiul este blând, tolerant și înțelept; al doilea, crud și fanatic. În Anghel sălășluiește răul pur. Se crede el însuși posesorul unui secret malefic și urmărește să facă din Antipa ("un funcționar umil care ascunde o forță uriașă") ucenicul său, dar fiindcă nu-l găsește la înălțime, îl ucide. Anghel detestă jocul, gluma - ca instrumente ale râsului pozitiv, sănătos, constructiv. Într-un monolog poate prea explicit, el se închipuie luntrașul lui Caron, ocazie în care întâlnește pe Cicikov, negustorul de suflete moarte. Nu-l iubește pe Cicikov, tranzacția acestuia părându-i-se neserioasă. Este și reproșul pe care-l face lui Antipa, în ale cărui pariuri vede o trădare a spiritului profund al răului. Anghel se simte înșelat în așteptările lui, care atribuiau funcționarului de la primărie onoarea de a fi reîncarnarea unui

663

misterios Su-Cio, un chinez ghicitor în ramuri și proprietar al unei oglinzi în care se poate citi viitorul. Simbolică aceasta, la care vor reveni, este pe alocuri excesivă și confuză. Deocamdată însă *Infernală* mă interesează ca versiune negativă a *Domesticii*. Opozițiile pot fi urmărite și în cazul altor personaje. Casnica Felicia își are dublul în Silvia Racliș, farmacistă de la Dealu Ocna. S-a atras atenția că numele acesteia din urmă are o conotație simbolică. Iubirea Feliciei este doar pătimașă și exclusivă. Silvia reprezintă sexualitatea ucigătoare. Prezența ei este un factor de sexualitate a universului înconjurător. În jurul Silviei se agită forțele diavolului. Laboratorul farmaciei e descris ca un loc al vrăjilor. Servitoarea, Achilina, la rândul ei, seamănă cu o ființă demonică. Împerecherea dintre Antipa și Silvia nu mai are farmecul sacru și maiestuos pe care-l avea - chiar dacă era lovită de sterilitate - iubirea cu Felicia: ea dezlănțuie elementele naturii într-o horă turbată. Singurul personaj care nu are dublu este Antipa: dar el, într-un fel, își conține dublul. În definitiv, există în aceeași identitate, doi Antipa. Primul este insul cazanier, cu aspect bătrânicos, înfofolit, friguros, vegetativ și neîndemânat din *Domestica*. Al doilea este un tânăr seducător, viril, energic, într-o continuă căutare, din *Infernală*. Fortând puțin comparația, am putea spune că Oblomov devine Cicikov. Întâia înfățișare pare, la sfârșit, un derizament de teatru menit a înșela bănuielile Feliciei: adevărata natură a Bărbatului se revelează în afara căminului. Viziunii matriarhale din *Domestica* îi trebuia un protagonist legat de casă, în jurul căruia să se consolideze familia: acesta este Felicia. În *Infernală*, locul protagonistului îl ocupă Antipa, bărbatul emancipat, informat de duhurile drăcești, cu care se joacă și care, în cele din urmă, îl vor pierde.

La toate acestea, trebuie să adăugăm că, în raport cu aceea din *Domestica*, sărbătoarea din *Infernală* apare răsturnată. Locul, știm deja, nu mai este căminul, casa, ci cârciuma. Preparativele și desfășurarea sărbătorii seamănă, atmosfera diferă. Poemul bucătăriei de exemplu își pierde orice lucire de poezie. Bucătăreasa, Pompilica, e o ființă vulgară și animalică, versiune batjocoritoare, sarcastică, a Feliciei: "Pompilica învârtește debreținii în tigaie pe aragaz, da, spune ea, cu o mână ține coada tigăii, în cealaltă are o furculiță, întoarce carnații, scurți, grași. Ceva o stingherește pe dedesubt. O bretea, o cusătură, fața ei spune că ar vrea să se scarpine, mâinile își văd înainte de

treabă, ochii caută un stâlp, un zjd, o ieșitură mai aspră, un colț, o muchie, nu găsește și atunci își lipește coatele de coaste, pieptul îi iese mult în afară, șanțul dintre țâțe se îngustează, se adâncește, pânza halatului se întinde, nasturii de sus sunt gata să iasă din cheutori, jos la poale halatul se despică până la primul nasture, un picior se îndoaie, se sprijină pe vârf, omoplații ei se strâng unul într-altul, se freacă între ei sub pânză, ceafa se înroșește și ea, umerii la fel. Subsuoarele ei exală un miros puternic care închide ca într-un clopot de sticlă toate mirosurile din bucătărie, un miros care se desprinde de la ea ca un animal ciudat venit din alte locuri, se târâie prin încăpere, urcă pe pereți". Parodia grotescă a domesticității e vizibilă mai ales în petrecerile de la cârciuma lui Moiselini. Am reprodus la începutul eseului un pasaj dintr-o astfel de scenă. Cea mai de seamă dintre toate o întâlnim în capitolele 13-15. Trebuie să privim mai îndeaproape la aceste petreceri, ca să citim totul pe chipul infernal al sărbătorii. Locul unde se pun la cale este o "odaie mică", o "cămăruță" din fundul cârciumii, așadar un *separe*. Spațiul, astfel delimitat, este și nu este acela public al cârciumii, întunecat de draperii din stofă groasă, trase pe înele ruginite și pătate de muște, interiorul este izolat într-un fel semnificativ de marele spațiu public. Nici petrecerea nu este una obișnuită: participanții sunt niște aleși, alcătuiesc o elită, care ține să se comporte ca atare, respectând un ritual și interzicând accesul intrușilor. Dominanta e sordidul. Căldură mare. Transpirație. Tensiune surdă între protagoniști în așteptarea festinului. Totul pare privit cu lupa, hipertrofiat și oarecum incongruent: legăturile nu devin manifeste de, la început: gesturi întâmplătoare, un scaun, o mână, o batistă udă, gulerul alb al halbei de bere, un obraz congestionat, o muscă pe fața de masă trăgându-și picioarele ca într-o mișcare de balet. Figurile care populează tabloul ies treptat la iveală din combinarea elementelor dispartate: niciodată însă până la punctul în care protagoniștii să se individualizeze deplin. Urmărim filmul lent al constituirii unei mase amorfe. Există aici (ca și în cazul cinei din casa Felicie) o semiotică a mâncării și ea e foarte importantă. Să raportăm întregul tablou la acela similar din *Fecioarele despletite*, pe care le-am descris în precedentul volum al cărții mele. În romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, eram invitați la un prânz *distins* și aristocratic, în pofida neglijenței de moment (care urmărea să sugereze o stare interioară de derută): indiciu de lume bună, rafinată și

pretențioasă; mijloc totodată de caracterizare psihologică. În *Fecioarele despletite* masa era un loc care, reunind personajele, le distinge unele de altele. Alcătuia o unitate vie, contradictorie, nu una amorfă. Fiecare participant avea raportul lui diferit cu masa (în ambele sensuri: cu masa ca loc al mâncării și cu masa ca ansamblu de persoane). Elementul definitoriu era de ordin calitativ: o calitate a sufletului fiecăruia reflectată de calitatea hranei și a modului de a mânca. Am putea vedea aici o însușire a romanului nostru antebelic, atât de burghez în această atitudine diferențiată calitativ. Scena corespunzătoare din *Lumea în două zile* stă, din capul locului, sub semnul opus, al cantității. Moiselini își face apariția purtând mâncarea pe o uriașă tavă - semn al amestecului, al îndistinctului, - pe care sfârâie apetisant mușchiul, se înfoaie, verde și gustoasă, salata și se fudulesc cu o anume nerușinare cartofii prăjiți. De data aceasta, hrana nu mai distinge, ci amestecă. Participanții la ospăț alcătuiesc o masă amorfă: cufundându-se în mâncare (o cufundare, putem spune, corporală: mâinile se înfîș în hrană, degetele se mânjesc de grăsime, bărbiile se coboară la nivelul farfuriilor, sosurile se preling țte haine), conviviile se confundă totodată între ei până la pierderea personalității. O asemănătoare corporalitate confuză ne întâmpină și în alt roman contemporan: mă gândesc la ospățul tri-malchian din noaptea Anului Nou cu care încep *Istoriile* lui Mircea Ciobanu. La originea literară a reprezentărilor îl găsim pe Arghezi din *Cimitirul* și celelalte. Deosebirea de finețea psihologică a prânzului din *Fecioarele despletite* trebuie încă o dată subliniată: în *Lumea în două zile* și în *Istoriile*, ospățul e o sărbătoare a simțurilor, o orgie culinară, un triumf al fiziologicului. Nu numai distincția dintre protagoniști e abolită, dar și aceea dintre locul producerii hranei și locul consumării ei. Spiritul bucătăriei pătrunde în sufragerie: "democratizare" care e o formă a promiscuității. Higiена burgheză s-a demodat. "Clasele" se amestecă. Neacșu, lăutarul, și piticul Magot, chemați să înveselească adunarea, sunt anulați ei înșiși până la a nu-și mai putea juca rolul, îngurgitați parcă, de gătlejul colectiv. Dezindividualizarea e deplină: "Mâinile apucă, gurile înfulecă. Plescăitul limbilor, trosnetul fălcilor... Poți vedea doar un braț, cotul sau degetele și podul palmei și din încheietură doar jumătate sau părul ud încălțit pe frunte, un ochi clipind sau șanțul de sub nas acoperit cu broboane mărunte de sudoare, o gambă strâmbă și păroasă, o ureche mișcându-se în ritmul fălci-

lor. Mărul lui Adam plutind, săltând la întâmplare. Și tușea, răgâitul făcând goluri și umflături în ceața mirosului, bășici spărgându-se sau pânză de corabie în vânt." La masa din cârciuma lui Moiselini nu mai există decât organe și funcții.

Să facem un pas mai departe și să remarcăm că, dacă *Domestica* se sfârșește cu nașterea (sărbătoare, totuși, parțial recuperată), *Infernal* se sfârșește (sau ar trebui să se sfârșească, dacă autorul n-ar adăuga un epilog-neașteptat) cu moartea (orice sens al sărbătorii fiind distrus), în locul fecioarei cu pruncul din prima parte a romanului, avem în cea de a doua, versiunea grotescă și parodică a unei cine de taină (locul secret, aleșii). În mijloc, Antipa, informat de știința diavolească a prezicerii viitorului, în jur doispzece petrecăreți (punând la socoteală și câinele care înfulecă sub masă, lovit cu picioarele de frații lui care au apucat un loc la masă). Veselia și orgiasticul ospăț par să dureze la nesfârșit. Când, deodată, unul din cei prezenți își amintește de un eve-• niment îngrozitor, care-i privește pe toți, petrecut în aceeași zi, și de care uitase. "Puah, cum am uitat, spune procurorul Viziru, unde mi-o fi fost mintea?! Stăm aici și bem și mâncăm și nimeni nu întreabă de el, parcă nu de atâtea ori am combătut noi aici. Onu! A murit azi-di-mineață". La aflarea veștii, în preotul Zota se trezește păstorul de oameni. îi arată cu degetul, îi mustră pe tovarășii de chef, pe Antipa îndeosebi pentru pretenția lui de a prezice moartea (certificatul de deces al lui Onu, completat dinainte, fusese arătat tuturor): "He, he, Antipa, preafericitul, ai auzit tu trâmbițele din cer și ți-a vorbit ție porumbelul? Ai ținut mielul în brațe? Ai făcut tu pe orb să vadă și ai ridicat un olog din așternutul lui? Crezi că știi în adevăr ce știi?" Și încă: "Dacă este așa, te întreb, caraghiosule, eu, eu cât mai am de trăit și când voi trece eu râul cel întunecat?" Antipa nu e Christos, e parodia lui, e Diavolul, dar știe: "Foarte curând, spuse Antipa, azi chiar." Și oribila profeție se adevărește fulgerător: Zota se prăbușește, câteva clipe mai târziu, în mijlocul scaunelor răsturnate, al paharelor sparte,

Romanul nu se încheie cu uciderea lui Antipa. Autorul adaugă un epilog din care aflăm că stearpa Felicia a dat naștere unui băiat etc. Această simbolică optimistă. ne deconectează. Nimic în logica romanului nu prezicea al doilea final.

667

al scrumierelor negre de mucuri, ca o vietate mare ce cade în somnul de veci.

O constatare utilă care se poate extrage de aici este aceea că lumea romanului lui George Bălăiță, pusă sub semnul cantității și al amorfului, este o lume nediferențiată (social, psihologic), de o promiscuitate vitală, primară și grotescă. Este mai în general lumea și a altor romane contemporane, de n-ar fi să numesc decât *Vânătoarea regală*. Eroul a încetat să mai fie propriu vorbind individul, deși protagoniștii nu lipsesc: eroul a devenit masa. Aproape fără excepție scenele memorabile au în centra o colectivitate care își înecă indivizii componenți. Într-un fel, o parte a romanelor postbelice reînnoadă cu o tradiție a colectivismului pe care ionicul, mult mai interesat de individualități, o suprimase temporar. *Delirul* sau *Apa* sunt, de la titlu, asemenea romane în care psihoza contează mai mult decât psihologia și al căror erou colectiv provine adesea din subsolurile sociale. *Moromeții* era încă atașat viziunii dorice în care grupul uman mai păstra un sens al ordinei, de exemplu ordinea familială. Tot așa, *Groapa* descria un mediu anumit, existent separat de restul societății sau, mai exact, în marginea ei, de unde o agresa. În *Lumea în două zile* sau în *Vânătoarea regală* ne aflăm într-un moment final al acestei agresiuni, când anonimizarea eroilor a fost desăvârșită de acțiunea corozivă a anomiei sociale. Oricât am dori, nu putem cu adevărat identifica eroi memorabili în astfel de romane în care domnia colectivității pare tiranică, absolută.

Acestui proces, în planul temei, îi corespunde o estetică implicită și ea nu mai este aceea a realismului doric (din *Răscoala* și din altele). Acolo exista un narator situat la oarecare distanță de niște evenimente considerate în obiectivitatea lor cea mai perfectă: cum am observat și altă dată, pentru demiurgul omniscient din romanele dorice, lumea reală există. În ionic, distanța dispărea iar naratorul adopta privirea unui simplu om, incapabil să depășească limitele experienței lui umane. Corinticul, la rândul lui, reface distanța și demiurgia: cu deosebirea că naratorul are în vedere o lume care nu mai e obiectivă și care se supune pe de-a-ntregul voinței lui. Altfel spus, face ce vrea cu eroii povestirii sale, pe care-i lipsește de personalitate, transformându-i în manechine, marionete, păpuși. Obține de la ei ce vrea, îi manipulează nestingherit. El însuși seamănă cu un scamator sau cu un prestidigitator, cu un demiurg jucăuș și infantil, iubind surprizele, farsele, bâlcuL

668

caricatura, arta simplă și grosolană, culorile țipătoare. În romanul corintic, pe de altă parte, protagonistul nu mai este eroul individual, ci acela "tipic", "arhetipic", simbolic ori mitic: situat într-un

raport specific cu colectivitatea. Nu este Petre Petre sau alt țăran din *Răscoala*, adică o parte alcătuitoare și nememorabilă a unui întreg. Eroul corinticului simbolizează întregul în loc să se cuprindă în el. Doricul, exprimând o concepție în linii mari democratică despre om, corinticului exprimă una autoritară, rigidă, opresivă. Dar, trebuie precizat, o concepție în care înclinațiile dictatoriale și arbitrarie, traduse în limbajul so-lemn-uniformizant al mitului, sunt permanent subminate de înclinația spre parodie, farsă și joc. Aceste laturi opuse sunt inseparabile. Din această cauză, romanele corintice sunt niște romane eroi-comice și (sau) satirice. În *Cartea Milionarului*, ca să alegem un exemplu știut, elementul comic era discret și imperceptibil, infiltrat în inima mitului, periclitând seriozitatea, fără totuși a o transforma în contrariul ei. În *Lumea în două zile* comicul este de alt calibra și poate și de o altă natură: este rezultatul râsului gros, răsunător, popular. Comparând pe Gogol cu Rabelais, într-un mic studiu care nu a intrat până la urmă în cartea despre cel din urmă, M. Bahtin făcea o observație, de multe ori reluată de atunci și plină de consecințe, și anume că la amândoi scriitorii râsul exprimă o opoziție la morala culturii oficiale. Ceea ce criticul sovietic a numit "cultură populară a râsului" nu este decât protestul unei întregi literaturi față de cultura "înalță" a epocii, pe care a dublat-o și a parodiat-o printr-o lume proprie de reprezentări, personaje sau forme. O lume care-și are eroii, obiceiurile, sărbătorile izvorâte din nevoia de eliberare de sub apăsarea normelor celeilalte culturi, "superioare", admise sau care se consideră ca atare. "Râsul gogolian este râsul autentic al petrecerilor populare", spune M. Bahtin, combătând pe cei care vedeau în el doar satira uscată și austeră. "Acest râs, incompatibil cu râsul satiricului, definește trăsătura principală a creației lui Gogol. Se poate spune că natura sa interioară îl îmboldea să rădă «ca zeii», dar el a socotit necesar să-și justifice râsul prin limitele moralei umane din vremea sa". Și mai departe: "Numai datorită culturii populare contemporaneitatea lui Gogol intră în «marele timp». Ea dă profunzime și asigură legătura figurilor carnavalesci ale unor colectivități: bulevardul Nevski, funcționăria, cancelaria, departamentul (începutul din *Mantaua*, invectiva: «departamentul mârșăviilor și flea-

669

curilor» etc). Numai cultura populară face posibilă înțelegerea *morții vesele* la Gogol: Bulba care și-a pierdut luleaua, eroismul vesel, metamorfoza lui Akaki Akakievici în clipa dinaintea morții (delirul muribundului care înjură revoltat), peripețiile sale de după moarte. De fapt, colectivitățile carnavalesci sunt extrase de râsul popular din viața «a-devărată», «serioasă», «corectă». Nimic serios nu poate fi opus râsului. Râsul este «singurul personaj pozitiv». Am citat pe larg părerea autorului *Problemelor de literatură și estetică* (trad. Nicolae Iliescu), fiindcă roi se pare că, pe de o parte, ea explică admirabil natura dublă, eroi-comică (mitul și parodia, seriosul și farsa) care caracterizează corinticului, în general, iar pe de alta definește un anume tip de jovialitate existentă în *Lumea în două zile* (și, în măsură mai mică, în *Ucenicul neascultător*) care înrudește viziunea romancierului român cu aceea a lui Gogol (și, prin el, cu a lui Rabelais și Steme), binecunoscută de altfel lui George Bălăiță, care se referă de câteva ori în romanul său la *Suflete moarte* și alte scrieri gogoliene.

Acest raport se cuvine să ne rețină o clipă. Știm deja că Anghel se întâlnește cu Cicikov pe malul Styxului iar Antipa îi pomenește lui Pașaliu de Axentii Ivanovici Poprișcin. Eroul *însemnărilor unui nebun* ilustrează ca și Cicikov o temă foarte răspândită în literatura rusă (de la Gogol la Sologub și Andreev), aceea a nebuniei. Din acest punct de vedere, cel mai "rusesc" personaj din *Lumea în două zile* este Anghel. În literatura noastră tema nebuniei și nebunul nu sunt organice, dacă exceptăm cazurile de demență erotică (eroul *Ciuleandrei* lui Rebreanu ori acela al *Vedeniei* lui Gib Mihăescu, Aneta Pascu din *Rădăcinile Hortensiei* Papadad-Bengescu etc). În tot cazul, nu există marii nebuni care populează romanul rusesc, cu utopiile lor mărețe și absurde. Anghel ar fi putut fi unul din aceștia, însă personajul, copleșit de simbolistica al cărei purtător este, mi se pare neviabil, confecționat. E de observat și că Anghel este singurul personaj privit printr-o altă prismă decât aceea carnavalescă și grotescă, generală în roman. Este, cu alte cuvinte, un personaj "serios" și cu o demență ce ia o formă prea clinică. Faptul că el întrușchipează refuzul glumei nu constituie un motiv. Autorul își abandonează nejustificat modalitatea ironic-jovială în care-și privește de obicei personajele.

Revenind la firul demonstrației, să spun că, până acum, am făcut abstracție de formula romanului, care e originală tocmai în măsura în

670

care sprijină viziunea. Formula este oarecum paradoxală, deși nu străină de procedeele la modă în anii 60. O metodă pozitivă (ancheta unui jurist, pagini de jurnal medical etc.) se aplică unui caz de iraționalitate flagrantă. În cea mai mare parte, romanul se compune din notele luate de judecătorul Viziru

(care face parte din grupul petrecăreților de la Dealu Ocna), după închiderea dosarului oficial și când cazul i-a fost retras ca să fie clasat. Din punct de vedere legal, cercetările nu au condus (și nu puteau conduce) la nici un rezultat. Viziru continuă cercetarea pe cont propriu, adunând date despre Antipa. Ancheta lui este în fond o pseudo-anchetă: își păstrează aparența pozitivă, științifică, dar se referă mai puțin la crimă (și la antecedentele ei: ciudatele pariuri) și mai mult la existența însăși a personajului... Viziru strânge cu enormă răbdare date despre Antipa, așezând cap la cap înregistrarea pe bandă a unor conversații (cu August pălărierul, cu Pașaliu etc), amintiri și însemnări personale, precum și tot soiul de documente. Ancheta lui sfârșește prin a fi un scop în sine. Meticulozitatea nu numai nu reușește să desfacă nodul de contradicții, în mijlocul căruia se află Antipa, dar alimentează mereu alte contradicții și sporește gradul de incertitudine. "Da, eu adun probe, scrie judecătorul Viziru (caietul cu scoarțe galbene, cifra 3, pe prima pagină albă, restul acoperit cu litere mărunte, grăbite). Prea multe fapte, sunt strivit de fapte, dar nu mă pot opri." Anchetatorul se transformă într-un maniac al faptelor, dincolo de care înțelesul se estompează și dispare: "Dar ce se întâmplă? Văd litere, cuvinte, rânduri. Nu văd însă nici un înțeles. Nimic nu se leagă..." Remarcăm numaidecât că acest mod de a conduce cercetarea conține o metaforă a scriiturii literare: fostul procuror de la Dealu Ocna se comportă ca un scriitor, în mâna căruia totul devine cuvânt, scriere: "Și iată, scriind asta, o poftă caraghioasă și greu de stăpânit mă face să vreau să spun totul despre casă, o simt, o văd, despre cei care au stat și vor sta în ea, despre mirosurile și zidurile ei." Realitatea e acoperită treptat de scriitură, ca peretele interior al piramelor de hieroglifă, devorată de ea. Anchetatorul-scriitor produce un nou obiect care este alcătuit din cuvinte: "Mă gândesc: să poți scrie ce-ți trece prin cap, să nu cenzurezi nimic, să faci un colos de cuvinte, ceva ca Sfînxul sau Golem, pe care nici vântul deșertului, nici vreo formulă magică să nu le poată distruge."

671

întâia consecință importantă a tezei (și a procedului) este aspectul hiperrealist (termenul a fost folosit) al prozei lui George Bălăiță. Un tânăr critic a vorbit de "ciornă a realului". Realitatea a transcrisă fotografic și neretușată, interzicând o selecție a evenimentelor. Vechea dorință a lui Camil Petrescu atinge aici o limită. Selecției și ierarhizării evenimentelor din romanul doric le este preferată acumularea lor aproape aleatorie. Stilul e poros, lăsând să se vadă cratere, fisuri, neregularități de relief. Imaginația se dezvoltă în detalii, ocolind tiparul mare și clar. Acest tip de scriitură a fost introdus în romanul modern de James Joyce. Realitatea e văzută din imediata apropiere, mărită de câteva ori, până la a obține imaginea halucinantă a fotografiei microscopice: planul obiectiv și cel subiectiv, realitatea și observatorul, obiectele și fluxul de impresii subiective care se revarsă asupra lor formează o țesătură de nedestrămat.

O separare a "vociilor" narațiunii, bunăoară, devine posibilă doar prin analiză. În concretul paginii, ele alcătuiesc o polifonie derutantă. Există, în primul rând, o voce a autorului, al cărei rol e foarte limitat în textul propriu-zis, dar care se traduce prin câteva intervenții curioase: din loc în loc, textul e întrerupt de niște *Fișe de lucru* sau pagini din *Jurnalul romanului*. Rolul acestora este contrapunctic. Autorul a transcris fidel articole din ziar, întocmind o colecție de clișee: limbaj dat în situații date. Bănuim un dedesubt polemic, căci procedul însuși al înregistrării realității este pus în acest mod în discuție: nu există realitate în afara limbajului. Fiecare situație socială concretă ne este oferită gata exprimată în cuvinte. Orice epocă își are limbajul propriu, "ideologia" verbalizată. A o "decortica" înseamnă a o anula. Dincolo de cuvinte, de fraze, de clișeele de limbaj, nu există realitatea în stare pură, ci neantul. Vocea autorului nu trebuie, apoi, confundată cu vocea naratorului. Acesta e un povestitor nepersonal, situat în afara evenimentelor, care apreciază distanțele și stabilește legăturile sau "trecherile". Luăm act de ea și în câteva pasaje de anticipare. Capitolul 5 din partea întâi rupe, astfel, evocarea domesticității cu numeroase precizări menite să situeze faptele în raport de instanța narativă. Cea mai substanțială voce (și ca întindere) aparține lui Viziru din însemnările despre Antipa. O putem numi voce *purătoare*, ca s-o deosebim de vocile *raportate* de ea (a lui Pașaliu, a lui August, a câinilor, a lui Antipa însuși). 672

Această structură implică și existența unui metaroman. Există o particularitate a romanelor corintice pe care am semnalat-o mai de mult. Ele sunt, așa-zicând, *polarizante*: la un capăt, hiperrealismul, descrierea abundentă, inventarul, fotografia; la celălalt, un plan abstract, livresc, ca un depozit de simboluri și semnificații. Un roman corintic nu e niciodată pur evenimential. Evenimentele au totdeauna corespondențe simbolice. Sistemul întreg de opoziții și simetrii din *Lumea în două zile* aparține acestui plan secund. Tot aici găsim și meta-romanul virtual, adică "romanul romanului". El

conține tezele estetice ale autorului (puse de obicei în gura unui personaj: în cazul de față Viziru) și referințele eventuale la modele. Cicikov își face apariția în confesiunea lui Angliei: "Ațipisem și când am deschis ochii am văzut pe mal un omuleț *nici urât și nici frumos la înfățișare, nici prea zvelt*. Era îmbrăcat cu un frac de culoarea afinei, pieptarul scrobiteț lăsa în lumina plumburie de pe malul râului." Referința este aici textuală: cuvintele subliniate de autor sunt din *Suflete moarte*. Referințele acoperă o sferă întinsă, totuși limitată la o categorie literară precisă: povestiri cu diavoli (*Stan Pășitul*) sau numai fantastice (*însemnările motanului Murr*), romane corintice clasice (*Guliver*), ca să nu vorbesc de Gogol, nelipsit, și de altele, între care legătura e relativ ușor de văzut.

Lumea în două zile are, așadar, o formulă hibridă, de bric-à-brac, care a deconcertat o parte a criticii iubitoare de structuri unitare și liniare: "De atâtea ocoluri, atâtea paranteze, atâtea descriptivism, atâtea povești ale cătelei vorbitoare Eromanga, atâtea istorii întrerupte și reluate, amestecate, inextricabil, de ce, peste toate acestea, fragmente de articole de gazetă fără nici o legătură cu problematica romanului?" -se întrebă D. Micu în cronică din *Contemporanul* (12 dec. 1975), el, *nota bene*, numărându-se printre comentarii favorabili ai cărții. Se întâmplă însă că reproșul cronicarului este o bună definiție a *l'aversa*. acestui roman "neeuclidian." Să ne reamintim că N. Bahtin socotea caracteristice pentru proza carnavalescă a lui Rabelais, Sterne și Gogol tocmai digresiunea, episodul, parantezele și celelalte mijloace prin care spectacolul comic popular informa romanul cult. Criticul explică foarte convingător rațiunea acestui roman hibrid ca formulă și plin de

în paranteză fie zis, Argus e povestitorul iar Eromanga mai mult ascultă.

673
atâtea năzdrăvăni, "diablerii", spectacole de bălci și de iarmaroc: "Prin urmare, grotescul lui Gogol nu este o simplă încălcare a normei, ci negarea oricăror norme abstracte, închistate, ca pretenție de absolut și de veșnicie. El neagă evidența și lumea «de la sine înțeleasă» în numele adevărului neașteptat și inepuizabil." Cel mai frapant lucru la George Bălăiță este tocmai luarea în derâdere a normelor (nu în ultimul rând, și literare), latura de bufonerie estetico-morală, care își are reflexul în structura însăși a romanelor sale. Are dreptate Ioan Buduca (*Labirint și iarmaroc*, în *România literară*, 23 aprilie 1981) de la care am împrumutat sugestia pentru titlul capitolului meu: "Ochiul ce privește lumea este al unui *demon jovial* (doctor în vanitas vanitatum) mai degrabă decât al unei conștiințe morale, o privire iubitoare de forme și volume, de culori și senzații, într-o autotcuprinzătoare viziune a lumii ca aparență." Jovialitatea naratorului lui G. Bălăiță este expresia acestei lumi de aparențe, neînfrânată de ipocrizii moraliste și bucuroasă să se înfrupte din plăcerile vieții: o lume pusă pe șotii, pe "drăcovenii", râzând cu toată gura, care încearcă în felul acesta gustul libertății, rezistând opresiunii tragice. În cunoscutul roman al lui Solo-gub, mohorâtul Peredonov, care se crede persecutat de un "diavol meschin" și urăște pe toată lumea, primește replica Ludmilei Rutilov, care, îndrăgostită de un puști încântător și nevinovat, îi explică la un moment dat acestuia, copleșindu-l cu sărutări și mângâieri, în ce constă frumusețea vieții: în frumusețea corpului. Ea spune: "Se zice că există și suflet. Nu știu, nu l-am văzut. Și ce nevoie aș avea de el? Las' să dispar în neființă ca o rusalcă, să mă destram ca un nouaș sub soare. Îmi place corpul omenesc gol, vânjos, suplu, care e făcut să se bucure de viață" (trad. Nicolae D. Gane). Aparentul amoralism nu e decât o formă a revoltei, corpul triumfă asupra sufletului. Demonul jovial se revoltă contra demonului meschin. Flușturateca Ludmila refuză mohoreala și nebunia. În *Lumea în două zile*, punctul de vedere "serios" e apărut de Anghel: "Gluma ucide faptele omului. Dacă vrei să ajungi unde ți-ai propus trebuie să rămâi grav și incoruptibil." Însă romanul e scris din perspectiva opusă, a Ludmilei. Tonul e bogat senzorial, fellinian. Toate personajele se bucură din plin (o bucurie elementară) de viață. Lumea e un teatru, oamenii niște actori. O notă de histroinism nu e străină de această reprezentare a existenței. Cea mai bună definiție a romanului său o propune George Bălăiță însuși la

674
începutul *Ucenicului neascultător*, când vorbește de scriitor (dându-i numele de cronicar): "Ca un bun vânzător de istorii, cronicarul nu va lăsa să-i scape urma asta. Cronică, poveste, romanț sentimental cu aventuri și filosofie, baladă, farsă, epopee, ehei, frescă, mozaic, Kaa-ba, ehei, carte de învățătură, de joc, de visare, sigur, sigur, Bildungsroman, avatarurile unui tânăr în prima, a doua sau a treia tinerețe, câte nu poartă în lada căruței trupa noastră care cuprinde, firește, the best actors In the world, *cei mai buni actori din lume, fie în tragedie, fie în comedie, piese istorice, pastorale, pastorale comice, pastorale istorice, tragico-istorice, pastorale tragi-comico-istorice, piese ce respectă regulile, și poeme libere. Seneca nu poate fi prea greoi pentru ei, nici Plaut prea ușor. Sunt neîntrețuți atât în ce*

privește respectul celor scrise cât și în ușurința exprimării..."Kc e totul, ca într-un sac fără fund: spectacolul, misterul, farsa, tragedia, măștile, recuzita, reclama, pe scurt, bizarul amestec de specii și genuri, ca o ladă de căruță pentru actorii ambulănți, care reînvigorează singurul gen literar viu de astăzi (dacă e să dăm crezare lui M. Bahtin), tocmai fiindcă e singurul în stare să se hrănească cu toate celelalte: romanul, adevărat monstru genofag, gâtlej de Pantagruel. De sub capacul lăzii care e *Lumea în două zile*, azvârlindu-l în sus, dintre boarfele de tot felul, un demon jovial, îmbrăcat ca un măscărici, se scâlâmbăiește și ne face nerușinat cu ochiul.

METAMORFOZA

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt Deși metamorfoza protagonistului din *Bunavestire*, 1977, nu este atât de radicală ca aceea a personajului lui Kafka, ea a făcut să curgă destulă cerneală și s-a lovit de neînțelegerea unei mari părți a criticii.

Eroul romanului lui Nicolae Breban este un tânăr merceolog,- silit de meserie să colinde Provincia ardeleană (una din acele "lumi imaginare" tot mai des întâlnite în romanul nostru contemporan, la Șt. Bănulescu, D. R. Popescu, G. Bălăiță, Bujor Nedelcovici, Aug. Bu-zura sau Eugen Uricaru), cu alte cuvinte un fel de comis-voiajor care, pe la sfârșitul deceniului al șaselea, își recomandă pretutindeni eșanti-oanele în speranța că va face să prospere neînsemnata cooperativă meșteșugărească pe care o reprezintă. El are o meserie care a interesat și pe alți prozatori moderni. Comis-voiajori sunt, spre a-i numi pe cei mai celebri, și Gregor Samsa din *Metamorfoza* lui Kafka, și Alfredo Traps din *Pana de automobil* a lui Diirrenmatt. În primul capitol al romanului, un tinerel spilcuit și anost, pe nume Traian-Liviu Grobei, își consumă concediul legal pe străzile unei stațiuni de odihnă. Nu se desparte nici o clipă de tranzistorul care-i spânzură de umăr. Are un într-o bună dimineață, când Gregor Samsa se trezi în patul lui, după o noapte de vise zbuciumate, se pomeni metamorfozat într-o gănganie înspăimântătoare, (trad. Minai Isbășescu)

676

program cotidian perfect pus la punct: muzee, case memoriale, masa de prânz, filme, lecturi, masa de seară, audiții radiofonice cu Bach și Ora agronomului. E un individ cu pretenții intelectuale, serios, calculat și cam meschin ("făcu repede socoteala cât putea să-l coste cafeaua, biletul de tren, eventual îi va lua și ei unul? nici pomeneală, atât timp cât n-o invitate el"). Caută în totul "partea instructivă a lucrurilor" și disprețuiește pe "hândrălii ce mișună prin stațiuni" fără treabă. Are conștiința superiorității sale de om ordonat și grav, "cu timpul bine împărțit, cu un acut simț al demnității". Se teme, mai presus de orice, să nu se irosească. Nici un minut, nici un gest, nici o picătură de spermă nu trebuie risipite fără folos. Urăște pe "cei ajunși", pe "inșii aștia mereu relaxați" cu bani și relații. "Iată o lume din care el va fi exclus", gândește adesea, dar, cu instinctul unui parvenit superior, simte că ei, fumătorii de țigări străine, posesorii de automobil, ei, totdeauna eleganți și superficiali, nu valorează în fond cât el, Grobei, care... într-o zi... nu e așa... Cariera acestui individ șters începe de la întâlnirea cu frumoasa Lelia Crăiniceanu, - mesagerul "celeilalte lumi", al cărei acces lui îi este deocamdată închis, - felina, visătoarea Lelia, întinsă leneș pe canapea ca o prințesă de provincie somnoroasă și fermecătoare. Grobei o va seduce pe Lelia, dar după ce, mai întâi, se va sustrage grațiilor ei. E primul indiciu al unei "metode" de care se va sluji, conștient, Rogulski în romanul următor, *Don Juan*. Ca și cum stăpânirea de sine l-ar fi săltat în ochii celorlalți cu câțiva centimetri, Grobei devine sigur de el, grosolan cât trebuie, placid dominator cât e nevoie. În "slugă" se deșteaptă "stăpânul". Deschide la început doar un singur ochi. Ah, de-ar ști orgolioasa Lelia, care îl privește cu atâta miloasă desconsiderare pe descărnatul, prăpăditul, penibilul aspirant la mâna ei, că a și căzut ea, falnica și inaccesibila, în pânda țesută cu multă răbdare de insidiosul păianjen! Sedusă, fără s-o bănuiască încă, se joacă, provoacă, vrea să cucerească la rândul ei. Dar Grobei se dovedește o citadelă prea trufașă ca să se prăbușească atât de lesne. Prin tenacitate, își desăvârșește opera: lărgește cercul cuceririi, cuprinzând în el familia fetei, care, iată, capitulează, cu mic, cu mare, cu tată, mamă, soră, cumnat, motocicletă, columbar, cozonac și dulceață, cu albumele și cu amintirile ei scumpe de... familie, în fața plinului de tact (ce e tactul dacă nu inteligența locului comun?), a admirabilului Grobei. Care nu se oprește până când nu află la picioarele lui, seduse,

677

orașul întreg, Provincia însăși, marea familie în care trăiesc cu toții. Cucerirea este acum completă: Lelia a devenit logodnica oficială a solidului (moralmente, solidului) comis-voiajor, eșantionul lui cel mai de preț. Zburdălniciile tinereții s-au sfârșit. Spășită, umilită, ea s-a întors la Grobei, pe care a

început chiar să-l iubească, la început puțin, apoi de-a binelea. Cine ar fi crezut? Poate doar Grobei însuși. Dar, lovitură de teatru: vânătorul își abandonează prada, pe Lelia, pe iminenții socri, noile relații, pe toată lumea. Dispare pur și simplu, absorbit de o preocupare care a crescut în el, în tot acest răstimp, ca un cancer. Autorul însuși intra în scenă spre a celebra neașteptatul eveniment: "Totul pare finit, epuizat, din punctul nostru de vedere și al simpaticului lector, evident! Materia epică pare și este epuizată, dar... Doamne, viața, istoria, istoriografia, sunt pline de surprize, realmente totul e de cel mai prost gust: atunci când totul pare (și este!) finit, tocmai atunci apare... nu-i așa... apar tot felul de complicații..." Destinul lui Grobei ia o turnură ciudată. Merceologul a văzut într-un album al familiei Crăiniceanu o fotografie, de care a fost tulburat, fascinat, copleșit. Viața lui își schimbă brusc cursul. În micul Grobei mijeste o mare personalitate. Aceasta e *metamorfoza*.

Cel dintâi semn al ei îl avem în capitolul V: o după-amiază mic-burgheză, cu cafele și dulceața, petrecută împreună cu Lelia, în casa provincială a Crăinicenilor, în fața unui album de familie răsfoit pe îndelete și aproape cu plictiseală. Grobei își savurează logodna, deși ea merge cam târâș-grâpiș. Lelia a fost toată ziua la un iubit iar el, logodnicul a așteptat-o cuminte, a lăsat-o să-și facă siesta, ca un bărbat matur și înțelept, care se gândește la fericirea viitorului menaj și știe să închidă ochii la capriciile de moment ale îngerășului lui:

"Când ea se trezi îl găsi așezat la picioarele ei pe o pernă, cu albumele familiei în jurul lui. Părea mulțumit cu soarta și îi trimise un zâmbet cu totul provincial. O iubea. Lelia ieși să-i aducă o cafea și transmise invitația de a rămâne la cină. De obicei el refuza, se retrăgea la gazda sa (familia îi găsise o gazdă pentru sejururile sale, cvasi-previzibile), la socotelile sale. Acum acceptă, din pură distracție. Era, evident, absorbit de albume. Doamne, ce tinerel zăpăcit! Ea îl privea cu superioritatea caldă cu care îți privești o rudă descoperită de curând. Apoi, se așeză lângă el, cu o mână pe umărul lui, în timp ce Grobei, grav, își sorbea cafeaua.

678

Din când în când el îi mai cerea câte o informație, un amănunt biografic despre cutare sau cutare, viu sau mort...

Și asta? A, asta e unchiul Mihai, Mihi-bacsi... fratele mamei, cel care a fost în America... ți-am povestit despre el. Abia l-am cunoscut, abia de-l mai țin minte, a murit imediat după terminarea războiului, prin '47... ba nu, cred că prin '45-'46... Trebuie s-o întrebi pe mămica. Grobei dădu o pagină, încă una... ea, mereu cu mâna ei subțire pe umărul lui, îi sporovăia la ureche. În sângele ei, tot mai stins, tot mai amuzat, galopa încă trăpașul ei scump. Se însera încet, oh, foarte încet, doar jos de tot, jos de tot... sus, sus, pe sus, pluteau norii străvezii, de-un colorit insuportabil, ecuatorial. Era ora la care zeii... zeii nemuritori ieșeau să se plimbe în șaretele lor, trase de caii lor musculoși, ce asudau magnific în hamuri... în hamurile subțiri, bătute în argint și nichel... în platină. Peste norii stridentți, colorați strident, ca un evantai colosal din fildeș subțire, transparent, cu miniaturi din secolul XV... cu șaretele lor gonind printre statui de marmoră, fără un braț, fără o coapsă, ei, cei disprețuiți de muritorii atotștiutori, atei, suspect de siguri pe ei... ei, cei disprețuiți de viii care mișunau pe jos, în febrilitatea lor, lipsiți de religiozitate... vidați, goliți de religiozitate, tâmpi... inteligenți și tâmpi... zeii, frumoși în ghetoul lor, în păgânismul lor, ficși, nemișcați ca stelele, în aparența lor, din politețe luând înfățișarea zeilor, a supraoamenilor... acum, când pe cer se rescria istoria scurtă a lumii, când atâtea bătălii navale și aeriene se duceau, concomitent, printre norii strident colorați, când atâtea cavalerii, cavalcade coborau spre asfințit, când însuși Sextus Aemilianus... când fiecare dintre noi se reflectă acolo sus... și mai sus sau... puțin mai jos de foarte sus... de înalt... în două, trei copii... când unul din ei poate, nemuritor (din simplă obișnuință) se reflectă, o clipă, în trotuarul de dinaintea pașilor noștri nehotărâți... când vreunul dintre supra-oamenii aceia se apleacă, o secundă, intrigat de mâna Leliei, subțire și albă, rezemată de-o eternitate pe umărul celui al cărui cap, ceafă, nu se vede... pentru că ei au încă ochi buni și în infra-secunda care, în care e toată durata noastră, în infra-secunda care e istoria vieții pe planetă, ei pot deosebi luciul de marmoră al mâinii ei... al mâinii ei în după-amiaza aceea când, sătulă de amor, adormise în fața logodnicului ei ce-o vizita... pe care îl regăsise la trezirea din somnul abrupt, total, la picioarele ei, zâmbind amabil, răsfoind albumele cu filele groase de carton... poate... mai-mult-

679

ca-sigur, cum se spune în provincie, că unul din acei supra-oameni, roșcat sau negru, cu sprâncenele groase, negre, împreunate, se apleacă (s-a aplecat sau se va... timpurile, aici, sunt o goală formalitate, un fel de birocrăție) peste balustrada sa de nori, invidios, de-o invidie puerilă, ce cântă... privește

curios, de-o curiozitate goală, imbecilă, fila de album, peste pozele acelea care... și râde, râde total neplăcut, neinstruit, așa un... hă-hă-hă! și încă o dată, vulgar: - Hă-hă-ho-ho-hă-hă! și apoi plescăie din buze și din limbă, ca golani, sâmbătă după-amiaza în jurul cinematografelor din cartier, scuipând plictisiți, expert, pe sânii vreunei Claudia sau Sophia sau Gina sau... Raquel. Oh, zeii, supraoamenii iubesc provincia și își pilotează des cvadrigele lor peste străzile ei pestilențiale... peste oamenii ei naivi, puternici... cu râsul lor blând, cu râsul lor blând... cum spunea răposatul domn Henri Beyle: -La Paris nu e exclus să întâlnești oameni eleganți; dar în provincie ai să întâlnești caractere!... sau așa ceva, like something... și zeii, supraoamenii, ei înșiși, aspirau să ajungă caractere... sau indivizi eleganți, dracu mai știe! în provincia lor, hipercelestă... cu alei de pietriș, cu statuetele lor ciuntite care reprezentau vreun triton, vreun peștișor... vreun Bachus mărunț și burtoș, c-un zâmbet amabil, insidios... și, deodată, ce stupoare, unul îi scuipă lui Grobei, drept în pagină. Stupoare! Și pagina, fila aceea de carton îi sări din mână...

Grobei, distrat, dădu câteva file, două, înapoi. Lelia rămase un timp (mereu cu mâna albă pe umărul lui) pierdută, apatică. Cu privirea ei superb-somnoroasă, undeva, într-un punct, plina de gânduri posibile, plină de cuvinte pe jumătate formulate, cuvinte, fraze, prea leneșe ca să se nască până la sfârșit... un fel de muzică, un fel al ei de a visa pe care, normal, nu i-l putea imputa nimeni, pentru care putea fi invidiată... eventual...

- La ce te uți? îl întrebă ea, apoi, văzând - simțind mai bine zis -că el se uită la aceeași fotografie de câteva minute. Un tinerel înalt, slab, în uniformă de militar în termen, cu un fel de zâmbet jumătate tâmp, jumătate voalat".

Revelația lui Grobei, când privește fotografia din album, operă a unui amator, proastă, apare într-o lumină aproape comică. Personajul însuși e insignifiant, șters. Antrenat însă în jocul unor întâmplări ieșite din comun. Considerându-și personajul cu sarcasm, autonil nu face

680

mai puțin din el eroul unei aventuri capabile a-i schimba viața. Aceste lucruri trebuie să ne rețină o clipă. Nimic, la prima vedere, nu indică în Grobei statura eroului excepțional. Din contra, el este unul din acele personaje neînsemnate, ca și Samsa sau Traps, răspândite în literatura modernă, în care Northrop Frye a identificat *Anatomia criticii* un ultim, până azi, avatar al Eroului. Cititorul (sau spectatorul) se recunoaște în el mai ușor decât în eroii supradimensionați ai tragediei clasice, ca să nu mai vorbim de aceia mitici ai epopeii sau ai legendelor, dar mai greu decât în personajele perfect normale ale prozei realiste sau ale melodramei burgheze. Particularitatea unui astfel de personaj se datorează faptului că el este simțit "inferior" de cititorul mediu care participă la actele lui. Participarea nu mai este din această cauză inocentă în atitudinea cititorului, tentat să compătimizească sau să se bucure împreună cu personajul, se strecoară o inevitabilă undă de dispreț, ca acela pe care-l arătam uneori, fără răutate, ființelor pe care le simțim mai prejos decât noi. Ambiguitatea tonului în *Bunavestire* constă în specularea de către narator a acestei poziții contradictorii. Zeii, care hotărăsc soarta lui Grobei, nu sunt nici ei cruțați. Comparați cu niște spectatori grosolani din cinematograful lumii, ei sunt la fel de ridicoli și de proști ca și muritorii de rând. Muritorii și nemuritorii apar în egală măsură "degradați", scoborâți. Întâlnirea cu supranaturalul, dacă pot spune așa, este banalizată. Să ne amintim de aceea, încă foarte clasică și dostoevskiană în spirit deși puternic impregnată de ironie, din *Doktor Faustus*, unde, la apariția diavolului ("un bărbat pirpiriu..., cu o șapcă sport pusă pe-o ureche"), lui Leverkuhn i se face foarte frig și camera până atunci ocrotitoare, plăcută, din casa Ma-nardi, unde eroul locuia, începe să semene cu o ghețarie. Nici un astfel de indiciu nu mai apare în *Bunavestire*. Misterul e, în aceste condiții, complet secularizat, ca și destinul, care nu mai are nimic din vechiul *fatum*: este el însuși "micșorat", transformat într-un accident. Durren-matt explică, în primul capitol din *Pana de automobil*, felul cum acționează în lumea modernă fatalitățile: "Nu mai știm ce-i teama de Dumnezeu, nu ne mai pasă de dreptate, de atotprezentul Destin din *Simfonia a cincea*. Locul lor l-au luat accidente de circulație, digurile care se prăbușesc din cauza greșelilor de construcție, exploziile uzinelor unde se fabrică bomba atomică, cauzate de neglijența vreunui tehnician, de vreun generator prost reglat", (trad. Radu Lupan). Omul

681

mediocru pretinde o soartă pe măsură. Ceea ce se întâmplă în scena pe care o analizăm din *Bunavestire* seamănă cu o istorioară absurdă, cu o glumă stupidă, de prost gust: "Și deodată... cineva făcuse un fals, mărunț... cineva înlocuise cărțile... o carte! Un careu de ași când... o chintă nobilă, orbitoare, când el aspirase, modest, pe Dumnezeuul lui, la una «la as», cea mai jecmănită, cea mai

potrivită cu el, cu trupul lui descărnat, cu glumele sale imbecile, dezlănate, bănățenești..... Ce glumă de prost gust, *domnule...* de-un uriaș prost gust! Nu-i acesta destinul, spunea cineva, dacă cuvântul acesta are vreun înțeles și cu siguranță că nu are... O glumă de un uriaș prost gust! Să ne închinăm, să ne prosternăm cu umilință în fața Lui, a Prostului Gust cel Colosal!" Zeul scuipe cu scârbă pe o pagină a albumului foiletat de Grobei. Nu înțelege nici el mare lucru. De ce tocmai acea fotografie a militarului tinerel și scofălcit oprește atenția merceologului? Și de ce și-a ales hazardul după-amiaza aceasta liniștită, când logodnica doarme iar viața Provinciei își urmează orarul ei monoton dintotdeauna? Ce forță poate exista într-o întâmplare ca oricare alta, încât ea să schimbe sparta unui om? Nimeni nu înțelege nimic: nici oamenii, nici zeii. Sensul lucrurilor li se sustrage deopotrivă. Lanțul motivațiilor are verigi lipsă. Cineva pare a se ține de farse, de glume. Micul și tristul Grobei e aruncat într-o aventură uriașă, victimă a unei șotii pline de consecințe imprevizibile. Ce prost gust cosmic! Nu mai există măsură, bun-simț, seriozitate. Roata sorții se rostogolește la întâmplare, împinsă de un spiriduş invizibil, care s-a cocoțat pe ea și țopăie, scoate limba, râde în hohote neauzite.

Cine relatează oare aici banala și nemaipomenita întâmplare prin care lui Grobei i se revelă destinul? Un narator care seamănă foarte bine cu acela al psihologiștilor, deși nu apare ca personaj în acțiune: tatonant, nesigur, căutându-și parcă vorbele, ca un martor indiscret și puțin confuz, incapabil să sfârșească frazele. Pare implicat, se bâlbăie, e luat el însuși prin surprindere de ce se petrece sub ochii lui. În același timp, comentează scena cu ironia cuiva care se uită foarte de sus. E complice la ignoranța personajului, dar își și bate joc de el. Perspectiva e dublă: situată, pe de o parte, la nivelul de înțelegere al lui Grobei și al Leliei, al căror limbaj semicult îl împrumută; situată, pe de altă parte, în provincia "hipercelestă" a zeilor care dispun cu grosolănie de soarta bieților muritori. Dublă este și atitudinea naratorului:

682

complice și sarcastică. Oameni și zei sunt deopotrivă luați în serios și batjocoriți. Deosebirea de tonul romanului tradițional (doric sau ionic) n-a fost niciodată mai evidentă decât în aceste pagini din *Bunavestire*, în care o ambiguitate fundamentală provine dintr-o identificare ironică.

Să notăm și alt lucru despre tonul naratorului în pasajul reprodus și anume *familiaritatea*. Cel care povestește o face cu un aer destins, amical, deloc scorțos. Are, în orice caz, o teribilă facondă. Slujindu-se de un mod de exprimare care poate fi acela al personajelor, nu reproduce însă vorbirea acestora în scopuri realiste: o dilatează, o hipertro-fiază, o potențează. Expresivitatea involuntară a limbajului subcultural al personajelor este ridicată la puterea a doua. Un Grobei imens vorbește de fapt despre micul Grobei. Acest fenomen stilistic îl putem numi *grobeizarea* naratorului. Nu este o simpla imitare și nici una accidentală. Și nu este o treptată asimilare a naratorului de către personajul Lui, o contaminare după zeci ori sute de pagini de conviețuire: de la prima frază a romanului naratorul este deja intrat în pielea lui Grobei, în sensul că prima frază a romanului (identificată ca atare de romancierul însuși în *Postfață*) provine din zona kitschului, care definește lumea și gusturile comis-voiajorului: "Zăpada se topea, scurgându-se în rigole. Soarele ardea vesel, aerul era nemișcat și centrul stațiunii forfotea de lume". *Bunavestire* nu este pur și simplu un roman *despre* Grobei: este romanul *lui* Grobei. De adevărata încărcătură stilistică a frazei inițiale nu ne dăm seama imediat: suspectăm la început pe autor de a face concesii gustului mic-burghez, introducându-și protagonistul în acțiune printr-una din acele formule devenite clișeu pe care azi le întâlnești doar la muzeul formelor literare sau sub pana romancierilor mediocri. Abia apoi observăm că autorul procedează peste tot așa și descoperim caracterul conștient al procedului. Obiecția că romanul e "prost scris", "agramat", într-o limbă pe cât de urâtă pe atât de incorectă a fost făcută, nu o dată, lui Nicolae Breban, și de către critici, și de către prozatori. Obiecția denotă o lectură greșită. E destul să citim *Postfața* sau orice text critic al romancierului, de exemplu unul din interviurile sale, ca să ne dăm seama de un lucru ce nu mai trebuia de fapt demonstrat și anume că Nicolae Breban are o deplină proprietate asupra cuvintelor și că stilul eseurilor sale e, - când trebuie, ideologic și abstract. Cel care însă povestește în *Bunavestire* (și în

683

celelalte romane, poate nu încă în *Francisca*, dar cu siguranță în *ingerul de gips*) nu este Nicolae Breban, ci un narator care are cu protagonistul său un raport cu totul special: un raport, așa spune, de atracție-respingere, de simpatie sau presiune. Este ca și cum un impuls irepre-sibil ar determina pe narator, pe de o parte, să se apropie de eroul său, cu o patimă neascunsă, să-i exproprieze vocabularul,

să-i poarte în văzul lumii expresiile, stereotipiile, semidoctismul vorbirii, iar pe de alta, să-și ia distanțele, să-l ironizeze, să-l terfelească, să-l calce în picioare.

Mai există o dovadă că ne aflăm în fața unui procedeu conștient: romancierul își cunoaște romanul, dacă pot spune așa, la fel de bine cum naratorul își cunoaște personajele și faptele lor. Există o estetică explicită în *Bunavestire* pe care o putem cu ușurință culege din câteva paragrafe ale romanului, unde ni se oferă de-a gata ca fructele prea coapte ale unor plante. Un astfel de pasaj găsim în capitolul VIII. Metamorfoza lui Grobei îl scoate pe autor la rampă, ca și cum l-ar sili să se explice. Este evident că Nicolae Breban știe cui se adresează în primul rând: cititorului de romane realiste, intoxicat de istorii plauzibile și de personaje verosimile. *Acestui* cititor, care ține ca ficțiunea să-i dea iluzia că lucrurile se petrec "ca în viața", autorul *Bunei vestiri* i se adresează pe un ton familiar și aproape zeflemitor: "Acum... da, mult stimații mei confrăți, stimații mei contemporani, cum se spune (și, orice ați zice, oricât v-ar indigna asta, suntem totuși contemporani și eu, credeți-mă, țin la onoarea asta mai presus de orice, zău, din adâncul inimii: - zău!) - Eh bien! cum spunea d'Artagnan, a sosit clipa să ne despărțim «realmente» de eroina romanului nostru, de seducătoarea Lelia-Haretina." Procedul adresării către cititor îl găsim la Sterne (care o trimitea, bunăoară, pe cititoarea neatentă la un capitol precedent, în scopul de a-și completa cunoștințele necesare urmării firului acțiunii!), la Rabelais, la Cervantes, dar foarte rar la romancierii realiști. În primul rând, pentru că romancierul realist tindea către impersonalitate. Grobeizarea naratorului din *Bunavestire* indică deja o atitudine complet diferită, care ne pregătește pentru apariția autorului

Să notăm și referința la eroul *Mușchetarilor*: este oare acest cititor mult mai evoluat decât adolescentul îndrăgostit de Duīnas? Sensul referinței mi se pare clar. 684

În carne și oase și pentru micile sale conversații cu cititorul. În capitolul VIII, el se întreabă cu o comică ingenuitate: "A propos: - Ce se mai aude, ce se aude cu ăsta... cu Grobei?! De ce a dezertat de la căsnicia sa, pregătită cu atâta pedantă ambiție, așa zice, cu atâta răbdare și abnegație?!" Nu fără perfidie, autorul (care se coboară la mintea cititorului de romane) are aerul că se îndoiește de valabilitatea unui erou care se schimbă la jumătatea romanului și chiar de meritele unui romancier care... se pretează la acest joc: "Ce fel de încredere poți să mai ai într-un om, într-un erou de roman, care în clipa când și-a atins scopul, dezertează, fuge, ca un schizofrenic, lăsând neterminată opera ambiției, perseverenței sale, punând în primejdie soliditatea întregii sale existențe, a stimei cunoștințelor și lectorilor săi?! Ce fel de treabă e asta, domnule..., ce fel de autor mai e și ăsta care ne pune să urmărim pe sute de pagini o istorie galantă, contemporană, ca tocmai când ne apropiem gâfâind de final să ni-l fure de sub ochi, să ne frustreze de final?! Mai e ăsta *fair-play*, domnule, stimă față de lector, față de meserie, față de tipograful onest care culege, față de corectorul anonim care îl apără de ridicol, față de librarul care-l aranjează în vitrină, față de cenzorul care îi face răul vrând să-i facă bine, sau invers...?" Întrebări în fond retorice și pline de ironie. Este vizată atât regula jocului în ficțiunea realistă (care privește lectura), cât și regula care acționează la nivelul cărții ca bun public. Cititorul e, pe nesimțite, luat complice în explicarea unei aventuri estetice care-i modifică radical sistemul de așteptări (în termenii sociologiei lecturii lui Jauss). Renunțarea la convenția realistă este în primul rând o renunțare la acea logică infailibilă a personajului pe care romanul s-a bazat vreme de două secole. În acest punct al discuției, autorul renunță să se mai prefacă, surprins el însuși, și sfidează de-a dreptul pe cititorul de romane: "Totul trebuie să aibă o logică și dacă Grobei ăsta a dorit-o atât de mult pe Lelia asta pe care a acostat-o la Sinaia, atunci, pentru Dumnezeu, să și-o ia.... Mă rog, sunt de acord, mă rog frumos, dar nu știu de ce trebuie neapărat ca totul să aibă o logică? Ce-i și cu prejudecata asta cu logica?! Oare totul, tot ce ni se întâmplă e logic?! Sau vreți ca

Acceași familiaritate a limbajului la autor, ca și la narator: grobeizarea e un fenomen stilistic expansiv.

685

numai literatura, ca o fosilă, să păstreze acest criteriu, dispărut suspect de mult, în cantități masive, din viața noastră de zi cu zi, din bunul-simț cotidian?" Romanul corintic reflectă tocmai această criză a sensului: o lume din care motivațiile au dispărut, o dată cu Dumnezeu care a murit, după vorba lui Nietzsche, și care nu mai comportă eroi "logici", coerenți, caractere stabile sau naratori capabili să nareze ce se întâmplă pe un ton sigur, superior, scutit de ambiguitate.

Deși nu există nici o îndoială că autorul *Bunei vestiri* și-a "fracturat" deliberat protagonistul, dintr-o rațiune polemică, reproșul cel mai stăruitor care i s-a adus a fost că, încălcând verosimilitatea (psihologică, socială), creează în Grobei un personaj neplauzibil. Primele patru sute de pagini ale romanului au fost acceptate ca un bun roman de moravuri; ultimele două sute au fost considerate o

eroare. Un răspuns există însă chiar în roman. Romancierul spune, insidios, în același capitol VIII: "Și apoi, cine știe, Grobei, purtându-se illogic, este logic în esență, iar eu însumi fidel structurii sale adânci, celei care i se revelă lui însuși, în același timp ca și mie...?" Și continuă în chipul cel mai net: "Și-apoi, eu nu am de ales! Eu trebuie să-l urmez, ucenicul vrăjitor, o dată ce a dezlănțuit furia apelor, va muri înecat, nici un magistru omnipotent nu-l va salva, ca în legendă. Eu trebuie să-l urmez, într-adevăr nu am încotro... Eu îmi urmez destinul, ca și Grobei..." Privit mai îndeaproape, protagonistul romanului ne dezvăluie, pe lângă "fractura", pe care am analizat-o, o serie de alte, mărunte, aproape insesizabile fisuri care nu ne-ar permite să-l clasificăm în seria eroilor realiști nici dacă n-ar exista metamorfoza provocată de descoperirea fotografiei ofițerului cel tinerel. Subminări ale coerenței realiste pot fi remarcate din primele capitole, așa încât renunțarea seducătorului la opera ambiției sale nu este pe de-a-ntregul o surpriză și nici transformarea modestului merceolog în conservatorul și apostolul unei veritabile religii a puterii (pe care o schițează scrisorile omului din fotografie, Farca, unchiul Leliei, mort cu zece ani mai devreme), în liderul apreciat și recunoscut al unei bizare organizații întemeiate de prietenii defunctului ofițer.

Cine este Grobei? Știm deja că e un tânăr funcționar prea serios și prea grav pentru vârsta lui, doritor să se instruiască, cam lipsit de discernământ în alegerea mijloacelor, provincial stângaci, dar capabil de

686

"autosupraveghere rațională": "un semidoct distins, un semidoct necesar, cu o voință remarcabilă", spune naratorul. Chiar din această caracterizare putem observa două lucruri interesante. Întâi, aspectul ei voit contradictoriu, relevat de natura oxymoronică a expresiilor. Oxymo-norul este, se știe, o figură stilistică prin care se asociază elemente contrastante, opuse. O analiză sub acest raport a romanului ar descoperi prezența unui mare număr de oxymoroane, prin urmare a unei clare intenționalități artistice: "Un început de milă față de ea însăși o cuprinse, ceva *foarte greșos, foarte plăcut*"; "... Mai bine zis, mă disprețuia *sincer, afectuos*"; "Voi care mă iubiți cu ură"; "Era un cer negru, plin de speranță"; "Cocles, judecătorul, era un om șters, plin de personalitate" etc. Acest mod voit contradictoriu de a defini actele sau firile personajelor ar fi greu de interpretat într-un roman realist unde coerența psihologică (ca să mă refer doar la ea) implică și o coerență a tratării stilistice a personajului.

Complexitatea personajului realist nu e niciodată contradictorie: ea ține totdeauna de o continuitate latentă a tipului. Grobei ne apare însă, din capul locului, ca un personaj discontinuu. Este al doilea lucru pe care-l putem remarca în caracterizarea citată. Semidoctul este dotat cu o mare voință, dar nu una care să se irosească, ci una necesară, capabilă a-și propune un scop și a-l atinge. Acest scop pare la început să fie căsătoria lui cu Lelia. Grobei se va dovedi însă superior bănuielilor noastre.

Romancierul sugerase în câteva rânduri acest lucru, trecut la prima lectură neobservat. O cunoștința întâmplătoare de la Sinaia, colega de cameră a Leliei, intuiește în tânărul vizitator o neconștientă forță secretă. Grobei însuși va scrie, ceva mai târziu, Leliei: "Numai că eu nu eram un simplu funcționar". Ca și Antipa din *Lumea în două zile* (dar nu pe rând, în cele două părți ale romanului, ci concomitent, uneori în aceeași scenă), Grobei este deopotrivă tinerelul stângaci, penibil, care "o acostează pe Lelia și un bărbat dotat cu o perfectă știință a vieții. Raporturile lui cu Lelia ni-l arată în ipostaze greu de împăcat, de tip, dacă pot spune așa, oxymo-ronic.

Voi compara, spre edificare, primele două mari scene din roman, în al doilea capitol, Grobei este invitat de Lelia și de doamna Veturia în camera de la vilă să ia împreună ceaiul de după-amiază.

Motivul după-amiezii cu ceai și biscuiți populari este, cum se vede, unul recu-

687

rent în roman, indicând un tabiet provincial. E o replică posibilă la aristocraticul Proust: un Proust mimat în registrul prostului gust. Între cele două femei, Grobei se comportă ca un "cavaler" timid și fâștăcit. Doamna Veturia îl muștră că n-o însoțește mai des pe Lelia. "Eu îmi am programul meu! răspunse tânărul bănățean cu o involuntară grosolanie și amândouă doamnele îi zâmbiră cald". Gazdele se simt la largul lor, ele sunt "superioare" necoptului, neexperimentatului Grobei, care nu se descurcă deloc, dar absolut deloc, între agresivitatea femeii mai în vârstă (adevărată codoasă) și nonșalanța celei mai tinere (care se întinde neglijent pe pat și-l privește pe musafir cu niște ochi glumeți, abia mijiiți). Grobei se roșește, se bâlbâie, copleșit de confesiile intime ale celei dintâi și de tăcerea celei de a doua, dar se simte bine, ușor excitat, ușor plictisit. Aerul se încarcă treptat de senzualitate. Vorbele, gesturile, atingerile curentează. Veturia șoptește ceva în urechea lui Grobei, sfaturi, da, sfaturi, pentru nepriceperea lui ("Voi sunteți ca niște berbecuți, cu cornițele voastre mici și

ascuțite, cu ochii voștri albaștri și tulburi!"). Pe berbecuț îl trec fiori de plăcere și de jenă. "Ce zăpăceală, Dumnezeu! Și toate astea dintr-o simplă ceașcă de ceai englezesc." E din ce în ce mai "aservit" femeilor, "bărbatul și victima lor". Încearcă să se desprindă povestindu-le despre meseria lui, dar ce idioate lucruri îi ies din gură, despre sobe de teracotă, despre șamotori, despre numere de cod... După-amiaza cu ceai și biscuiți e o luare în posesie, o dominare erotică, din puterea căreia Grobei nu vrea și nu poate fugi, ca un mare motan gădilat la ureche și care toarce de plăcere. "Tandrețea! Această e sclavia unui bărbat adevărat", exclamă victorioasă Veturia. A doua zi, Grobei revine ca s-o ia pe Lelia la plimbare. Fata îl privește cu considerație și aproape cu supunere. Față de scena din ziua precedentă, raportul dintre personaje s-a răstur-

Există o *semiotică* a alimentelor și a tabieturilor alimentare în roman și care ne poate da indicații utile privind nu doar mentalitățile sociale evocate, dar și felul în care ele sunt recuperate estetic. Ca să dau un exemplu, pâinea neagră cu unt - de la *Werther* la *Doktor Faustus* - conține numeroase semnificații, de care romanul german pare conștient, legate de o anume simplitate a vieții omenești, în mijlocul unei naturi încă neînstrăinate, de dorința de a trăi firesc, copilăresc, fără răspundere. Și la eroul lui Goethe, și la Leverkühn, pâinea unsă cu unt proaspăt este aproape un simbol pentru o perioadă fericită a vieții lor: este marca paradisului.

688

nat. El o îmbrățișează, o săruta, o dezbracă. Nu mai este rușinatul, posedatul tinerel dinainte. E un bărbat destul de sigur pe el, care știe ce vrea și care, spre surprinderea ei completă, o refuză pe minunata Lelia. "În câteva fraze scurte, hotărâte, el îi explică ca nu voia ca totul să se întâmple astfel, să se «irosească» astfel. Ea era și trebuia să devină iubita lui, logodnica lui și... da, îi va spune acum, deși... deși poate nu e momentul..." Grobei amână posesiunea: nu din teamă, ci dintr-o socoteală care pe Lelia o uimește. Simte decizia bărbatului căruia îi displace aventura și care dorește o investiție serioasă, pe termen lung. Nesfârșita lor logodnă începe acum, împotriva voinței femeii, care, jignită, se zbate să-și impună dorința, dar trebuie să cedeze voinței, deodată foarte puternice, a bărbatului. Aceste două scene seamănă destul de bine una cu alta, deși rolurile protagoniștilor sunt inversate. Supunere, dominare, aservire, luptă: vocabularul reflectă un raport de forțe. Erosul apare deci *politizat*. Târât o vreme de Lelia, de prințesa Lelia, ca un mic paj din suita ei triumfală, umilit, uitat, reconsiderat și din nou uitat, Grobei își pregătește din umbra revanșa. Nu e conștient că folosește o metodă de seducție, cum va fi Rogulski în *Don Juan*, și încă și mai puțin de caracterul politic al confruntării sexuale. Cele două scene ne revelă toate temele majore ale erosului politicizat din romanele lui Nicolae Breban: și înainte de toate, tema cuplului. Deja în primele romane, cuplul era prezent și interpretat în același fel: Ana Mănescu - Petrașcu în *Francisca*, soții Wilder, doamna Iamandi - Anticaru în *în absența stăpânilor*, Paul - Irina, Krinițki - Miloia în *Animale bolnave*, Minda - Ludmila, Minda - Mia Fabian în *Îngerul de gips*. În interiorul acestor cupluri indisolubile și sfâșiate, două principii opuse acționează permanent ca un soi de magnetism, cum s-ar fi spus pe vremea lui Maupassant: masculinul și femininul, stăpânul și sluga. Inconștientă, metoda de seducție aplicată de Grobei nu este însă lipsită de o anumită "ideologie". Această ideologie reprezintă o relativă noutate în *Bunavestire*: Grobei își învelește refuzul, amânarea, investiția, în vorbele mari ale unei mentalități de clasă. Discursul lui amoros nu e inocent, ci impregnat de prejudecățile grupului său social. Politizată, sexualitatea este deopotrivă denaturată. Iubita e "logodnica", "mireasa" visată, actul sexual se cuvine legitimat prin căsătorie, aprobat de familie, oficializat de societate. Clișeele mentalității mic-burgheze se traduc într-un lim-

689

baj care, născutin adâncul speciei, traversează individualitatea ca pe un perete de sticlă. Deosebirea dintre Grobei (cel puțin în acest stadiu) și Rogulski constă în sensul cuceririi și, parțial, în mijloacele ei. Rogulski este într-un fel la antipodul lui Grobei: donjuanismul teoretizat și practicat de el (tot ca mod de seducție prin aservire) e animat de un puternic spirit antiburghez și neconvențional; clișeele social-familiale devin la el obiectul deriziunii; partenera și-o educă într-un spirit libertin, aproape sadian. Și dacă Grobei continuă a voi să se facă agreabil, spre a cuceri, Rogulski procedează invers, nu atrăgând simpatia femeii, ci provocându-i antipatia și chiar repulsia. E un nou chip de a face curte și, în definitiv, o dezideologizare a erosului, o politicizare adevărată. Politicul și ideologia coexistă în universul mental al micului burghez Grobei: politicul pur, ca mod de manipulare a conștiinței și a corpului celuilalt, va fi invenția lui Farca și a lui Rogulski. Grobei se va recunoaște pe sine în Farca: de unde fascinația extraordinară exercitată de personalitatea micuțului ofițer din fotografiile familiei Crăiniceanu. Dar drumul lui Grobei spre Farca va trebui să treacă prin multe încercări și va însemna o radicalizare care îl va schimba complet. La limită, spiritul mic-burghez se va despărți de ideologia și

de vocabularul specific, se va transforma în contrariul lui, generând o concepție cinică și absolutistă a puterii.

Metamorfoza lui Grobei implică așadar o identificare lentă cu Farca. E cazul să notăm că terenul pe care concepția lui Farca pătrunde nu este nepregătit. Aproape de la început Grobei are un dublu. O altă regulă tiranică a verosimilității psihologice este încălcată aici. În proza realistă, astfel de lucruri nu erau cu puțință decât la adăpostul fantasticului. Romuald din *La morte amoureuse* de Gautier este în timpul zilei un umil preot de țară iar în timpul nopții un gentilom bogat, a-mantul *en titre* al curtezanei Clarimonde. Oricât de perfectă ar fi trecerea dintr-o identitate în alta (nu se mai știe de la un punct dacă preotul se visează în patul curtezanei sau gentilomul are un coșmar în care e preot), convenția fantastică înlesnește cititorului accesul la o împrejurare atât de stranie. În romanul corintic, unde nu mai există tirania verosimilului, nu e nevoie de nici o preparare psihologică a cititorului pentru a admite extraordinarul. Grobei este în același timp "logodnicul" plin de tact care țintește o căsnicie legală, și vizionarul unei lumi structurate feudal, în care singură forța de dominare contează. Linia

690
care separă cele două ideologii și cele două limbaje nu se vede cu ochiul liber. "Ruptura" interioară a personajului este așa-zicând asumată, și nu mai are nici conturul net din *Lumea în două zile*. Ideologia mic-burgheză, alcătuită din clișeele specifice, coabitează în capul lui Grobei cu o ideologie antiburgheză, cu o viziune a unei lumi de relații de putere perfect transparente, lume de stăpâni și de slugi care a abandonat orice iluzie democratică. Planurile sunt inextricabil amestecate. Un alt tip de convenție prezidează imaginația și ea nu mai implică opoziția real-nereal. Vizitându-și la Alba-Iulia logodnica, ducând-o la cofetărie, plimbând-o, frecventându-i familia, ca un banal aspirant la mâna unei frumoase provinciale, Grobei îi înfățișează la un moment dat Leliei Provincia, într-un discurs politic ce ar merita să fie studiat în paralel cu discursul amoros la care m-am referit, în cu totul altă lumină decât aceea ipocrită și cazonieră de dinainte: "Toți se cunoșteau între ei, - spune Grobei - de parcă ar fi fost un imens conac țărănesc cu stâlpii plecați aiurea - slugile se cunosc foarte bine între ele -circulau în sus și în jos. E vorba bineînțeles de un conac spiritual, iar când spun stăpâni mă refer la învățători, la cei în care scapără flacăra spiritului. Când mă refer la slugi, vreau să spun: cei care nu au acces, cei care cred că știu totul numai fiindcă cunosc în amănunt viața intimă, trivială, a stăpânilor. Ei nici nu bănuiesc că stăpânii lor sunt plecați..." Cine vorbește astfel? Semidoctul Grobei. Pare cu neputință. Și totuși, vorbitorul este chiar el, ținând brațul Leliei cu infinite precauții de logodnic model, preocupat să nu-și plictisească iubita: "... te plictisesc cumva cele ce-ți spun, comoara mea, îngerul meu?" în romanul realist, acest amestec (fără tradiție) de analiză sociologică abstractă și de stupide formule de vocabular semidoct (comoara mea, îngerul meu) ar fi greu de închipuit. Grobei e în fond un personaj ontologic divizat: un mic-burghez care trăiește în limbajul trivial al clasei sale de provinciali și un observator cultivat al celeilalte Provincii, feudale, compuse din inși "de profesie stăpâni ai conștiințelor, ai sufletelor", "păstori naufragați ai atâtor turme de mioare", și din slugi obediente care nu-și pot depăși condiția subalternă. Două voci distincte și opuse răsună în același timp. Cititorul de romane le aude: dar le refuză. *Bunavestire* a fost întâmpinat cu neînțelegere din cauza acestei ambiguități esențiale. Standardele de lectură sunt ignorate deliberat. O astfel de ambiguitate (intenționată) am analizat-o când am vorbit de grobeizarea naratorului

691

sau a autorului. Dar este sesizabilă în roman și o altă atitudine: autorul nu își mimează pur și simplu personajul, dar, la limită, se confundă cu el. S-o numim *brebanizarea* lui Grobei. Personajul este evident "forțat", silit să comunice mesaje care îi sunt, deocamdată, străine, între-cându-i puterile, cultura, limbajul. Un exemplu izbitor este cel citat mai sus. Complicitatea dintre autor și personaj are așadar două fețe și două funcții în *Bunavestire*. Și în orice caz, ea produce acea polifonie complexă în care mai multe voci se aud în același timp.

M. Bahtin, în studiile pomenite despre roman, afirmă că "în roman, omul este esențialmente un om care vorbește". Dar nu monologând, ci dialogând. Romanul este un gen plurilingv: "Plurilingvismul... nu este altceva decât *discursul altuia în limbajul altuia* și servește intențiilor refractate ale autorului." Intenții totdeauna *refractate*: căci, în discursurile multiple și etajate din roman, "autorul nu se exprimă pe sine (ca autor)", ci "le *arată* intențiile ca pe un obiect verbal specific". În principiu, definiția aceasta mi se pare valabilă pentru toate romanele. Dar dacă în romanul realist, plurilingvismul era discret, în romanul corintic el este fățiș. Niciodată Tolstoi nu se substituia vizibil lui Pierre Bezuhov sau lui Andrei Bolconski: le respecta, altfel zicând, autenticitatea superficială, logica, limbajul. În *Omul fără*

însușiri sau în *Bunavestire*, această regulă nu mai e simțită ca necesară. De aceea Grobei apare deopotrivă ca un semidoct și ca un adevărat intelectual. A-i reproșa alcătuirea nearmonioasă ca pe o lipsă de firesc înseamnă a bănuși pe romancier de neputința de a "crea viață". Însă el nu urmărește să "creeze viață", în sensul de eroi consecvenți formal și capabili să concureze starea civilă. Pictorilor abstracți li s-a imputat de către critica conservatoare necunoașterea, de exemplu, a desenului: personajele lor nenaturale și stângace ar fi rezultatul unei precarități tehnice. Dar n-au început cei mai mulți prin a desena clasic și în respect de regulile naturii? Picasso, bunăoară. Beethoven a fost bănușit de cercurile muzicale ale vremii lui că nu posedă arta *fugii*, ceea ce părea la fel de grav în muzica de la răscrucea secolelor XVIII și XIX ca necunoașterea desenului în pictura de la răscrucea secolelor XIX și XX. Beethoven a scris totuși spre sfârșitul vieții sale *Uvertura în formă de fugă* și impresionantele fugi din *Missa solemnă*. Cine se îndoiește de capacitatea lui Musil de a crea personaje "vii" nu are decât să-i citească *Jurnalele*, în care găsim portretele majorității personajelor din *Omul*

692
fără însușiri, pictate însă în manieră realistă. Ele sunt prototipurile viitorilor eroi, oamenii reali care le stau la bază: și toți apar cât se poate de firești sub raport psihologic, coerente și logici. În roman, autorul i-a modificat structural. Nu înseamnă că nu știe să creeze ființe de carne și oase, ci doar că alege o estetică diferită, în care verosimilitatea nu contează. A continua să privim pe Grobei ca pe un personaj "rupt", inconsecvent, artificial, din cauza pretensei nepriceperi a romancierului, înseamnă a-l judeca în afara principiului estetic în funcție de care a fost gândit.

Indicații limpezi în acest sens ne oferă *Postfața*, dar și romanul însuși. Nu psihologia socială a micului burghez l-a interesat pe romancier, ci abisalitatea mic-burgheză ca formă de impostură. "Mai presus de toate - scrie Nicolae Breban în *Postfață* - am atacat aici micul burghez, cel pe care Dostoievski l-a văzut în forma diavolului, mica-burghezie nu atât istorică și socială (evident și aceasta!), dar mai ales în forma ei structurală, abisală, ca unul din cei mai vitali, înverșunați dușmani ai omului, ai umanului". Această atitudine explică ambiguitatea viziunii, dubla reacție a naratorului față de eroul său și de lumea pe care el o simbolizează. Pe de-o parte, frica, oroarea, din care se naște sarcasmul cel mai total: "O lume, o lume ce debordează, care bolborosește nu din vina noastră, sau nu numai din vina noastră! O lume fioroasă pe care am atins-o din nebăgare de seamă și care ne astupă, se revărsă, ne depășește, o lume pe care n-o mai putem ține în frâu, o lume care ne ia cu ea așa cum pătrunde apa, noaptea, într-o clădire, furișându-se umilă pe lângă pereții bănușitori, mișcând mobilele, ca în vis, spărgând geamurile, înecând copiii în leagăn și animalele lucide, profetice, surpând bisericile, aplecând turnurile. Rădem și privim cu spaimă, ne agățăm de nu știu ce margine, de nu știu ce fier inconștient. Avem o clipă tentația de a fugi, gustul lașității salvatoare ne umblă prin gură. Apoi, în sprijinul ei, apar un milion de argumente de bun-simț. Să fugim, să fugim acum, să ne strecurăm cât se poate de onorabil, să fugim părănd că mergem calm, respectabil, s-o *întindem* spre ușă. Să-l lăsăm singur pe individul acela... pe dobitocul acela fără umor, fără geniu... fără geniu, care s-a aservit unei pasiuni confuze". Pe de altă parte, naratorul e sensibil la măreția abjectă a personajului, e complice cu el, îl înțelege, îl justifică, îl salută cu ironie și compasiune: "Istoria simplă, un pic burlescă, rea fără răutate, blândă fără

693
înduioșare, a funcționarului ratat din sudul Banatului. Un mărunț smintit, probabil, un maniac ce n-a făcut rău nimănui. O păpușă de lemn, vopsită caraghios, care a făcut tumbe în fața ochilor noștri triști. Salutare, Grobei!... Salutare... dacă n-ai fost în stare să te faci iubit, în viața ta scurtă și caraghioasă, eu, aici, pe această ultimă pagină te îmbrățișez și... te iubesc. Pentru că ți-ai împărțit cu mine singurătatea ta la care ai ținut atât!... Pentru ca am împărțit cu tine, caraghiosule, des-cărnatele, singurătatea mea la care... am ținut atât. Salutare, bătrâne... conștiinciosule... maniacule... descărnatele! Salutare, zău, salutare!... Salutare!... Salutare!... Salutare."

"Nu am făcut și nici nu am vrut să fac «frescă», adaugă autorul *Postfeței*. *Buna vestire* este romanul nașterii unui "mit contrafăcut de ridicol". Totul e în același timp măreț și ridicol în ascensiunea lui Grobei: niște zei penibili care încercă cărțile, un destin caraghios, o întâmplare de prost gust dintr-o dupa-amiază în sânul familiei lui viitoare îl smulge pe neînsemnatul comis-voiajor din drumurile lui obișnuite și-l aruncă în brațele Marii Aventuri. Realitatea cea mai banală este captușită de mit. Începând cu cea mai obișnuită scenă domestică: "în curtea găinilor, lângă «stalul» porcilor care se auzeau grohăind și rămând, cântând peste cărămizile lor bolnave pe care le dislocau cu botul, din pur umor, porcii nevăzuți. Doar duhoarea lor era vizibilă, o duhoare patriarhală care coboară din înalt, din Odyssea. Astfel se simțea și bătrânul Crăiniceanu, plutind în nimbul acelei duhori, cu porumbeii

alergându-i pe brațe, pe umeri, divini șobolani: ca porcarul Eu-meus, prietenul lui Telemac. Acolo îl și găsi Grobei, în spațiul acela, printre fiare vechi, cu gănilile fugindu-i printre picioare, uriaș și gros, surâzător, etern, el cel tolerat de familie, cel izgonit de familie acolo, în curtea «a doua», mitică. Eumeus care creștea, se lasă iubit de go-lumbi, în duhoarea înmiresmată a porcilor, ortacii lui Odiseu.... O lume de mit, mitul el însuși, acolo în curtea economică..." Merceologul cooperativei meșteșugărești își consacră de la un moment dat înainte viața cultului pentru Farca, marele dispărut. Devine funcționarul arhivei rămase după moartea lui, apostolul unui Christos cinic și pervers, conservatorul fanatic al spiritului lui. Adulat ca lider și șef al misterioasei organizații pe care o organizează emulii lui Farca, Grobei ar fi avut toate șansele să devină un fel de Biessel, acel creator de sectă pe care îl evocă Th. Mann într-un roman al său, și care, fugind de

694

oameni ca să trăiască solitar și ascetic, s-a văzut înconjurat de oameni cărora le-a devenit, împotriva voinței sale, conducător spiritual. (În paranteză fie zis, pentru ca analogia' aceasta să nu pară forțată, Biessel, după ce s-a consolat cu ideea instituționalizării credinței sale, a început să facă totul în acest scop. Între altele, a creat o teorie personală a melodiei - muzica fiind, necesară sudării colectivității sale - care se baza pe următorul postulat: în fiecare gamă trebuie să existe "stăpâni" și "slugi"; acordul de trei sunete, alcătuind centrul melodic al oricărei tonalități, se compune din "stăpâni" sau "maestri", toate celelalte note ale gamei rămânând "slugi".) În deosebire de acest personaj (se pare, istoric), Grobei se desparte violent de cei care l-au proclamat șef spiritual, pune capăt oricărei tentative de instituționalizare a doctrinei și se închide definitiv între pereții bibliotecii-templu umpluți de dosare, scrisori, caiete și publicații.

Să ne oprim o clipă la doctrina pe care o slujește. Ea este un amestec de nietzscheanism și de "trăirism" românesc din anii '20-'30, un elitism reacționar care împarte pe oameni în stăpâni și slugi și visează construirea unei utopice lumi dictatoriale. Oamenii reprezintă pentru Farca doar instrumentele docile ale unei religii a puterii absolute. Ma-nipulându-le conștiințele, el întemeiază o lume de sclavi, ascultători, de roboți spirituali. Provincia constituie simbolul acestui univers feudal sui-generis, avanpostul unei religii totalitare, care urmărește să lichideze egalitatea, democrația și celelalte "vestigii" ale ideologiei burgheze renascentiste. Mica-burghezie este instrumentul și forța conducătoare a acestei noi ordini spirituale care erodează toate valorile umaniste și care-și găsește echivalentul social-istoric concret în nazism și în atâtea orânduirii totalitare care fac specificul secolului XX. Un om nou, un pur *homo politicus*, se naște din această eroziune catastrofală. Utopie negativă, ca acelea ale lui Butler sau Orwell, înrudită cu viziunea argheziană din *Cimitirul Buna-Vestire*, romanul lui Nicolae Breban nu rămâne la ilustrarea simplă a unei teze. Nu e nici o satiră, nici cu atât mai puțin, o apologie. În întreaga literatură modernă există puține imagini atât de complexe ale apocalipsului mic-burghez. Unele elemente dostoievskiene, din *Demonii*, de exemplu, au atras atenția comentatorilor. Dostoievskianismul a fost de la primele romane ale lui Nicolae Breban subiect de discuție și de contestare. Valeriu Cristea l-a negat cel mai activ, fiind de părere că', din imensele proprietăți ima-

695

ginare deținute de romancierul rus, în care binele și răul coexistă inseparabile, Nicolae Breban a tăiat doar o îngustă fâșie, în care nu e)oc decât pentru trei zone: cea biologic-sexuală, cea teratologică și cea politică. Argumentația lui Valeriu Cristea rămâne, într-un punct esențial, perfect convingătoare: lipsește din opera romancierului român zona opusă, a bucuriei și a seninătății. Consecvent tradiției literare autohtone, în care eroii întunecați, violenți și rapaci sunt mai numeroși decât opușii lor, Nicolae Breban nu ar acorda nici o atenție laturii pozitive și luminoase a omului. După Golgota nu urmează învierea: orice sens al mântuirii este absent. Nici la Arghezi lucrurile nu stăteau altfel. *Cimitirul Buna-Vestire* nu era inspirat în fond de o viziune parodică a mântuirii? "Totul îmbracă aspectul unei înțeleștări zoologice", conchide Valeriu Cristea, după al doilea roman al autorului. Afirmăția se dovedește valabilă și pentru următoarele patru. Aceste romane nu transcend doar psihologicul, ci și moralul. Domeniul conflictelor e biologic. Politicul însuși apare ca o variantă a biologicului. De aici nu decurge însă o infirmitate estetică, dar o puternică originalitate. Și ea constă în capacitatea romancierului de a zugrăvi umanul în *corporalitatea* lui. Metafizica e totdeauna încorporată la Nicolae Breban. Cea dintâi și cea mai greu de șters impresie pe care toate romanele lui ne-o lasă este de forfotă de trupe i i greoaie, masive, de densitate fizică, de elementaritate a raporturilor umane. Străzile și casele sunt saturate de ființe care mișună, se ciocnesc și se devoră.

Spațiul brebanian seamănă cu un labirint suprapopulat. O trivialitate promiscuă se înstăpânește în casele cu mulți chiriași (dostoievskienele case de raport), în camere și bucătării sordide, pe străzile pe care o lume amestecată se revarsă și debordează. Clasele sociale, familiile, grupurile, indivizii alcătuiesc colectivități gregare, în care normele de conduită sunt transgresate. Romancierul de dinaintea război descria de obicei un singur mediu social. El era expert fie în universul rural, țărănesc, ca Rebreanu și Sadoveanu, fie în acela burghez, orășenesc, ca Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu și G. Călinescu. Era atent la granițele dintre medii, ceea ce denota o lume (și o viziune) stratificată în mod ordonat. Cariera cea mai obișnuită a eroilor era trecerea, treaptă cu treaptă, dintr-o clasă inferioară într-una superioară. Doar *Scrinul negru*, roman scris după al doilea război, observa fenomenul invers al declasării. La Nicolae Breban nu există doar o lume

696

tară granițe, un oraș pătruns de sat, o burghezie invadată de lumpeni, dar și un erou al cărui drum îl duce de sus în jos, spre bolgiile confuze unde colcăie monștrii. Grobei e singurul parvenit din toată opera: și încă unul paradoxal, ratat; dacă-l privim din prisma reușitei sociale. Toate celelalte personaje parcurg drumul invers: burgheza doamnă Ia-mandi spre casa promiscuă a anticarului, unde face experiența sexualității sordide; Minda spre lumea de o trivialitate expansivă a Miei Fabian; Lelia spre violul pus la cale de Cârstea. Don Juanul care e Rogulski este el însuși un inițiator în declasare. Seducând-o pe distinsa și onorabila Tonia Vasiliu, el o dezvăță în fond de prejudecățile (cât de sănătoase uneori!) ale mentalității ei burgheze: de fidelitatea conjugală, de respectul convențiilor și al instituțiilor care-i protejau norma-litatea.

Ca să descrie această corporalitate, ca să aibă acces la straturile inferioare ale umanului, romancierul a inventat acea tehnică ambiguă de a-și zugrăvi și analiza personajele, pe care am remarcat-o de la început, acea familiaritate suspectă a tonului, acea complicitate greu de acceptat de către cititorul de romane. Putem spune că materialitatea corporală, fizică, e trăită în romanele lui de-a dreptul, deloc abstractă, nici măcar "povestită". Mulți dintre romancierii contemporani, care ilustrează corinticul, sunt niște povestitori: Ștefan Bănuțescu și G. Bă-lăiță, dar și Constantin Țoiu sau Fănuș Neagu. Romanul realist n-a cultivat, în epoca lui glorioasă, povestirea, incompatibilă cu formele obiectivității și ale impersonalității naratorului. După o lungă eclipsă, povestirea a fost recuperată de romanul corintic. Povestirea e distantă și are structura unei "anecdote". Există și la Nicolae Breban o plăcere a vorbirii, nu însă de tip epic, ci ideologic. Ea îl apropie pe romancier de Alexandra Ivăsiuc, cu deosebirea că *ideea* care nu lipsește niciodată în romanele lui, uneori sub forma tezei explicite, nu apare discursiv-eseistic, ca în *Racul*, ci tot încorporată. Inextricabilul joc al registrelor stilistice, pe care l-am studiat, provine din această corporalitate a abstracțiunilor. Ideea se lipește de trupul ei, alcătuiește împreună cu el un cuplu fizic, ca acela al soților Vasiliu din *Don Juan*: "Aveam însă nevoie unul de altul, pentru că nici nu se gândeau să se despartă, cum se spune. Se lipiseră unul de altul pur și simplu, făcuseră un băiat și o fetiță, frumusei, curați, extrem de bine îmbrăcați, pe care toată lumea îi iubea de la prima vedere, și... rămaseră lipiți. Și, când ești, rămâi

697

astfel... lipit; mai ales vara... simți cum transpiri ușor, neplăcut. Exact pe locul lipiturii." Ideea și forma ei concretă, vizuală, plastică, se lipește totdeauna în acest mod la Nicolae Breban, ca într-o simbioză fiziologică, transpiră și nu se mai pot separa. Discursul abstract al autorului se cufundă în simțirea personajelor, se psihologizează, împrumută diii vorbirea lor vie elemente de monolog interior sau de flux al conștiinței; discursul trăit al personajelor se arată, la rândul lui, capabil să transporte teze, teorii, în modul cel mai intelectual. Când una ori alta din aceste laturi se estompează, impresia e nefavorabilă. Așa se întâmplă în finalul romanului *Don Juan*. Și nu deoarece naratorul se referă deschis și ironic la autor ("Ce facem, dragă, cu băiatul ăsta, cu... Breban?! Pare cam... zăpăcit, deși... nu e lipsit de... nu e, ha, ha, total lipsit de... cum să zic..."): procedeul, practicat pe scară largă în *Bunavestire*, este îndreptățit de formula prozei; dar deoarece se anulează ambiguitatea care lega pe narator de personaje, se distruge pluriling-vismul: intențiile uneia din părți, ale naratorului, nu mai sunt *refractate* de vorbirea personajelor (sau măcar de tipul lor de expresivitate), ci declarate direct și clar. Din familiar-ironic, tonul devine în astfel de cazuri serios. Ironia ambiguității reprezintă însă în toate romanele lui Nicolae Breban cel mai autentic mod de a nara.

COMEDIA LITERA TURII

1.

într-un studiu intitulat *Viața și opiniile personajelor*, Radu G. Țeposu propune o clasificare, foarte coerentă a romanului românesc, asemănătoare, în unele privințe, cu a mea, dar și deosebită în câteva puncte. Iată-o: "Evoluția romanului ar putea fi rezumată, arbitrar, la aceste trei etape ale narațiunii: reflectarea, bazată pe omnisciența naratorului, în care personajul este narat și are iluzia vieții: este romanul *tranzitiv*, precum *Manoil*, *Ciocoii vechi și noi*, *Viața la țară*, *Ion*, *Creanga de aur*, *Enigma Otiliei*, *îngerul a strigat*; reflectia, bazată pe conștiința de sine a personajului care e și narator (uneori chiar scrie: jurnale, epistole, fără conștiință auctorială însă), dar care păstrează încă iluzia vieții: este romanul *reflexiv*, ca *Adela*, *întâmplări din irealitatea imediată*, *Craii de Curtea-veche*, *Ultima noapte de dragoste*, *Vânătoarea regală*, *Vestibul*; în fine, imaginarea, ca asumare conștientă a ficțiunii, bazată pe conștiința de sine a personajului, care e și scriitor (ori povestitor ce mistifică premeditat) și care uzează deliberat de convenția literaturii: este *metaromanul*, reprezentat de *Ioana*, *Cartea de la Metopolis*, *Ucenicul neascultător*, *Viața și opera lui Tiron B.*, *Don Juan*, *Solstițiu tulburat*. Retorica acestor romane semnifică, în alt plan, o metamorfoză metafizică: supunerea față de transcendență (romanul tranzitiv), subminarea acesteia (romanul reflexiv) și conștiința transcendenței goale (metaromanul)." Trec peste unele posibil obiecții de amănunt, între care aceea că *Don Juan* nu este cu siguranță un metaroman, în vreme ce *Craii de Curtea-veche* ai putea fi la rigoare unul. Important rămâne criteriul, care, la prima vedere, este acela întrebuițat și de mine: ra-

699

portul dintre narator și personaje. Cu toată diferita lui interpretare, însă, de fapt, eu am fost preocupat de ipostazele naratorului iar Radu G. Țeposu de ale personajului. Deosebire numai de accent, dar care conduce, până la urmă, la criterii deosebite. Eu am distins, conform ideii mele, o perspectivă exterioară și care se ia în serios, a naratorului de tip demiurgic, numind-o dorică, o alta interioară, de asemenea "serioasă", de tip psihologic, numind-o ionică, în sfârșit, o a treia din nou exterioară, dar de tip ludic și parodic, numind-o corintică. Primele două formule de roman stau sub semnul iluziei vieții, în termenii lui Radu G. Țeposu, al verosimilității realiste, în termenii folosiți mai des de mine. A treia sta sub semnul convenției literare. Instanța naratoare apare, pe rând, ca o transcendență oblatuitoare, ca o imanență psihologică și ca o transcendență represivă. Deplasând accentul spre capătul celălalt al raportului, Radu G. Țeposu privește "evoluția" romanului ca pe un proces de emancipare a personajului de sub tutela autorului și distinge, cum am văzut, un roman tranzitiv, în care personajul e manipulat de autor (narat, analizat), un roman reflexiv, în care personajul capătă conștiință de sine, în sfârșit, un metaroman, în care personajul nu mai este eroul conștient al unei iluzii, dar însuși naratorul ei. O remarcă subtilă a lui Radu G. Țeposu este aceea că emanciparea personajului de roman nu s-a realizat exclusiv prin negație, dar și prin imitație: "Personajul a simțit necesitatea de a pune altceva în locul dogmei uzurpate și astfel s-a născut nevoia de modele, de regulă, literare." Imitarea, adaugă criticul, poate fi de două feluri. Chiar de la începutul istoriei romanului, personaje ca Manoil al lui Bolintineanu au apărut inspirate de modele ilustre, cum ar fi în cazul de față Werther: dar aceste personaje se identificau cu modelul fără a avea ele înseși conștiința imitației, a "jocului estetic". (Această identificare prin iluzie constituie, după părerea lui Ortega y Gasset, tocmai esența realismului.) Cealaltă formă de imitare presupune un personaj conștient de relația lui cu modelul și adesea, din această cauză, căutând să se despartă de el, prin parodiare. "Epuizând realul, orice roman încearcă depășirea derutei provocate de autocontemplație, și anume prin *asumarea* ficțiunii. După ce a deconspirat regula jocului, romanul o ia de la capăt, reimaginând lumea cu un zâmbet complice." în acest punct al discuției, Radu G. Țeposu polemizează cu clasificarea din *Arca lui Noe*, atrăgând atenția că parodia definește acel ro-

700

man în care "convenția literaturii este asumată", căci "refacerea jucăușă a vieții nu poate avea loc atât timp cât persistă iluzia vieții". De aceea el consideră romane ca *întâmplări în irealitatea imediată* și *Vânătoarea regală*, clasificate de mine în tipul corintic, ca aparținând simplei reflexivității, populate de personaje care trăiesc din plin iluzia vieții. Doar metaromanul ar fi cu adevărat caracterizat de "refacerea ironică a lumii".

Se observă lesne că al treilea tip românesc este mult mai cuprinzător în clasificarea propusă de mine, unde el nu se reduce la metaroman, deși îl include. Încercând să definesc convenția (realistă ori ne-realistă) din unghiul celui care narează (sau scrie), mi-a fost oarecum indiferent dacă personajele înseși sunt (sau nu) conștiente de rostul lor. E adevărat, pe de altă parte, că eroul predilect al corinticului este personajul "vid", sub raport psihologic, personajul simbolic, alegoric sau mitic: dar această golire de

viață, care-l transformă în obiect de manevră artistică, nu e deplină decât în romane a căror viziune este radicală, de pildă la Urmuz sau la Kafka. Majoritatea romanelor corintice păstrează aparențe de verosimilitate: ceea ce le desparte de romanele dorice și ionice este schimbarea motivației realiste cu una simbolică. B. Tomașevski a insistat pe bună dreptate asupra importanței felului de motivație. Rolul de vioară întâi îl deține naratorul, nu personajul. Metaromanul nu e pur și simplu acel roman în care personajul, deplin emancipat, se comportă ca un narator conștient de faptul că narează: metaromanul e romanul care nu mai are ca obiect "viața", ci scrierea însăși a romanului. Protagonistul nu e narator, ci *scriitor*. Și încă ceva. Cazul *Ioanei* lui Holban este instructiv. Nu cred că *Ioana* este un metaroman, în sens propriu, chiar dacă el conține atât conștiința naratorului că scrie, cât și numeroase reflecții privitoare la arta romanului. Sandu e mai preocupat de viață, decât de romanul pe care l-ar putea scrie. De altfel, el ține un jurnal intim, bogat în observații autoscopice. Scrierea romanului rămâne secundară. *Ioana* stă mai bine lângă *Adela*, ambele romane ionice, de analiză, impregnate de psihologism, decât lângă *Martorii* lui Mircea Ciobanu, metaroman corintic, în care sunt analizate convenții, forme, figuri, și nicidecum viața launtrică a eroilor. Într-un metaroman, introspecția nu ne dezvăluie, în sufletul naratorului, decât singură dorința lui de a scrie un roman.

701

La originea metaromanului se afirmă a sta *Les Faux Monnayeurs* de Gide. Acestui exemplu clasic îi putem adăuga și alte romane ale lui Gide, *Paludes* (despre care, știm deja, B. Fundoianu afirma acum o jumătate de veac că este "istoria cuiva care scrie *Paludes*") sau *Les Cahiers d'Andre Walter*, operă de tinerețe, unde există mai multe romane în roman, după principiul cuburilor care intră unele în altele, și, în fiecare din aceste romane, câte un personaj care scrie un roman. Multa vreme, metaromanul românesc a rămas în sfera de atracție a ionicului, fiind (cum am arătat vorbind despre *Adela* ori *Ioana*) un roman de analiză al cărui erou-narator ține jurnal intim și-și consemnează experiențele pe măsură ce le trăiește. Tradiția e continuată și în câteva romane contemporane în care naratorul este preocupat să scrie ceea ce i se întâmplă (*Vestibul* de Alexandru Ivăsiuc, *Lumea în două zile* de George Bălăiță) sau în care există o "anchetă" și un "anchetator" care, la urnită, simbolizează actul creator și pe artist (*Anchetatorul apatic* de Virgil Duda). Întâiul nostru metaroman propriu-zis, în care separația bunurilor - între "viață" și "literatură" - este deplină, apare în 1968: *Martorii* de Mircea Ciobanu.

Naratorul din *Martorii* întreprinde o anchetă, în legătură cu o operă ciudată, intitulată *Lupta cu lucrurile*, al cărei autor a dispărut. *Lupta cu lucrurile* conține relatarea morții Domnului..., personaj misterios, de către fiul său. Ancheta vizează deopotrivă pe Domnul..., personajul *Luptei cu lucrurile*, și pe fiul său, autorul dispărut. Anchetatorul caută și găsește martori, care să-i fi cunoscut pe unul ori pe celălalt: martori prea discreți sau egolatri, incoerenți, plini de ei înșiși etc. Concluzia ar fi aceea că nu se poate afla nimic despre nimic: martorii fabulează. Martorul nu e cătuși de puțin interesant, la Mircea Ciobanu, sub raportul psihologic ori moral, ca individualitate constituită. Într-o definiție sumară, martorul este *cel care inventează*. Așadar, un substitut al creatorului însuși. Interesul e pur estetic. În acest punct, cercul se închide: imaginația martorilor reprezintă un succedaneu al imaginației românești iar romanul lui Mircea Ciobanu reprezintă o alegorie a literaturii. Și personajele și problemele sunt așa-zicând de natură retorică: fiind motivate de dorința romancierului de a pune prin intermediul lor problema literaturii. E foarte normal ca, într-un astfel de roman, al cărui obiect este însăși imaginația românească, unul dintre martori să fie de exemplu un critic literar. Să-l ascultăm: "In ce pri-

702

veste dispariția scriitorului, pentru a nu căuta de prisos, e obligatoriu să nu trecem dincolo de conținutul romanului. De ce mi-aș pierde vremea umblând după mărturie, când autorul însuși îmi pune la dispoziție dezlegarea? *Lupta cu lucrurile* nu reflectă o lume concretă, ci e însăși lumea concretă... Doar învingând tentația de a pune cartea în legătură cu împrejurările care au determinat-o (inițial acestea au fost hotărâtoare) s-ar lumina cât de cât chestiunea dispariției scriitorului." Mod de a spune că sensul operei trebuie căutat în operă și nu în afara ei. Teza criticului-martor conține, ca o emblemă, întreg romanul. Totodată, recunoaștem în ea pretenția "noului roman" francez de acum două decenii de a se semnifica pe el însuși. Romancierii francezi din generația lui Robbe-Grillet au considerat că literatura este o pură aventură a scriiturii. Jean Ricardou a oferit, probabil, cel mai celebru exemplu pentru acest mod de a interpreta literatura, când a analizat pasajul din *Le Mannequin* de Robbe-Grillet în care e descrisă o cafetieră: "Cafe-tiera este, deja, ea însăși poveste." *Pentru o teorie a textului*, trad. Adriana Babeți și Delia Șepețeanu-Vasiliu). Realitatea românească a cafetierei constă în literalitatea ei

narativă. Identificarea dintre cuvinte și obiecte este proclamată și în *Martorii*: "Iată de ce, în paginile *Luptei cu lucrurile*, cuvintele vin împovărate de imaginea lor! O dată numit, lucrul învie, verbul îl poartă dintr-un loc în altul. Stăm în avalanșa contururilor până acum ignorate, căzuți sub greutatea lor materială. În vreme ce noi plutim în matca șeasă a simbolurilor, omul acesta scrie cu lucruri de-a dreptul."

Alt metaroman este *Ficțiune și infanterie*, 1981, al lui Costache Olăreanu. Autorul a publicat înainte un fel de jurnal, *Ucenic la clasici*, dar în care introspecția e ca și inexistentă și oricum secundară, remarcabile fiind reflecțiile asupra literaturii. Astfel de jurnale pur artistice au scris în ultimul deceniu și Tudor Țopa *Încercarea scriitorului*: realizarea romanului prin jurnal) sau Radu Petrescu (*Părul Berenicei*, un jurnal al romanului *Matei IHescu*, mai degrabă în maniera lui Gide din *Journal des Faux-Monnayeurs* decât în aceea a lui Th. Mann din *Cum am scris Doktor Faustus*). Există în toate acestea elemente de metaroman. *Ficțiune și infanterie* relatează pierderea de către un romancier a manuscrisului romanului său. Situație, aș putea spune, complementară celei din *Martorii*: problema esențială devenind aceea a *rescherii* romanului pierdut. Dar a scrie a doua oară înseamnă a scrie o altă carte.

703

Romanul nu mai iese la fel. Se ivește posibilitatea mai multor versiuni pentru aceleași fapte. Scenariile înmulțindu-se, trama devine aleatorie. Din ce în ce mai zăpăcit de insolitul împrejurărilor, romancierul din roman (pe nume Victor Testiban) pierde simțul realității lui fictive și începe să se închipuie în vizită la personajele sale, care se comportă ca niște ființe reale, deși autorul nu le poate privi altfel decât ca pe niște creații proprii, fabricate după o rețetă pe care o cunoaște foarte bine. În ciuda acestor contacte ale lui Victor Testiban cu personajele proprii, romancierul lui Costache Olăreanu nu este cu adevărat personaj în romanul pe care vrea să-l scrie. Sandu din *Ioana* era: ceea ce dădea romanului caracter biografic sui-generis. La Holban conta de fapt raportul dintre o anume experiență erotică și exprimarea ei, dintre jurnalul intim și ficțiune. La Costache Olăreanu, aventura eroului-roman-cier nu este existențială, ci artistică. Nimic psihologic ori moral nu ne reține. Experiența lui Victor Testiban constă în studierea *pe viu* a acelor mecanisme care garantează funcționarea imaginației literare: relația dintre autor și personajele sale, transformarea prototipurilor reali în eroi de ficțiune și așa mai departe. Costache Olăreanu împinge jocul (și luciditatea: dar nu una interesată de viața interioară, ci una interesată de descrierea literaturii) până la a pune în gura lui Victor Testiban o judecată netă și ironică a felului propriu de a scrie: "Scrierile lui erau prea simple, prea transparente, cu o morală prea evidentă, pusă la coadă și atârând ca un felinar în spatele căruței. Nici o complicație de structură sau personaje mai profunde. Peste tot descrieri «la lumina zilei» și multe, multe dialoguri. De aici impresia de ușurătate, de superficial, de joc. Glume, astea sunt scrierile mele! își spune continuând să măsoare camera de la un perete la altul. Vrând să fiu logic, devin simplist." Aici găsim și o caracterizare a formulei metaromanului în general: "simplismul", transparența logică, aspectul ludic și restul, care îl disting de romanul obișnuit ca o operă *a these* de una banală. Sigur, Costache Olăreanu, e un artist, un stilist savuros, înzestrat cu umorul ideii, și ar fi nedrept să vedem doar meșteșugul, izbânda tehnică, în romanele sale. Dar el face parte dintre romancierii care, tot mai mulți în epoca modernă, înainte de a scrie, citesc romane. Thibaudet afirma cu umor că, atunci când un romancier se numește Balzac, Dickens, Flaubert sau Tolstoi, el nu are absolută nevoie să fie și cititor de romane: "Au destul de lucru ca să-și

704

trăiască propriile creații, soții exigente și geloase care nu le îngăduie aventuri." (Mă întreb în trecut dacă autorul lui *Bouvard et Pecuchet* se află la locul lui printre acești soți fideli de nevoie.) Dar există și romancierii pentru care cititul romanelor este o bună vacă de muls. De exemplu Proust care, se știe, a început cu exerciții de pastişare a prozei și a sfârșit la fel, capodopera acestora fiind, în *Le Tetnps retrouve*, pastişa după jurnalul fraților Goncourt. Despre cei din urmă, Thibaudet spune: "Sunt, în general, romancierii înzestrați mai mult cu spirit critic decât cu geniu creator și care arborează arta prin poarta secundară a inteligenței și a conștiinței." (Trad. Georgeta Pădureleanu). Am putea adăuga: sunt autori de metaromane.

2.

"Monsieur Tănase râse de se prăpădi - fără veselie și sunet - tropăind, apoi își șterse, cu mânăca, simulate lacrimi: - Era să mor, de-a-tâta răs. Nu, coane, nu, punem boii înaintea căruții. întâi ne scăpăm de datorii, p'ormă trebuie unelte, ghite... că decât întinsură mare și câștig puțin... - Ha, strigă

bătrânul. Auziți, oameni buni. N-am voie să vând, dar nici să cumpăr... Și moșia-i a mea. îmi fură fata, îmi fură pământ-tu... dar eu rămân proprietar. Ia-n auzi, lume! Ia-n auzi! Hoțoman. -îm, zise monsieur Tănase, da' nu ți le ia nimeni, omule! Se șterse cu basmaua pe frunte și pe ceafă... Tincuța o să rămâie aici, că-i loc, harabaie mare... și o să te grijească, iar pământu, cu acte, ie tot al matale... Io, cu ponosu, și alergătura... să scot moșia din datorii. Dar dacă-i așa, nu se cade să am și eu un cuvânt de spus? Să facem cum îi mai bine. Eu așa prubuluiesc. Aud? - Ha, ha, opina diabolic bătrânul, să ne sfătuim, dar cuvânta meu nu mai contează, că i-am dat scris, am abdicat. Auzi dumneata, domnule! Monsieur Tănase oftă din greu: -Păi cu 'mneata, cum o da omul, tot nu-i bine. Nici în căruță, nici în teleguță. Greu la deal cu boii mici. Conu Dinu se saltă grozav în sus și prinse a răcni: - Mă tiicălosule! Mă, cremenalule, ai venit la jaf! Crezi că-s mort. Tii-căă-lo-su-le! Uli-Uli! - Ce faci, domnule! Vrei să-l o-mori, observă Tincuța răgușit, stai tată, stai, îl împinse ea în jos. -Eu... numai așa... am venit să... - Uite cum îți bate inima... Și ești learcă... mormăi domnișoara. Ce te pierzi așa cu firea... Ce te potri-

705

vești... Nu sunt eu aici...? - A venit să ne prade! schelălăi latifundiarul. Dă-l afară Tincuțo, dă-l afară, fata tatei... Tincuța se desdoi și-i făcu față lui Tănase. - Ce este, domnule Sotir. Bărbatul se făcu roșu la față și începu să tropăie. - Ei, ce este... - Spune-mi mie... rosti fata mai blând. - Eu, domnișoară Tincuța, am venit... să vă cer de nevastă Tincuța răsă încet și scurt: - Domnule Sotir... văd că... sunteți constant în... cererea dumneavoastră... Accept. - Dom... - dom... Tincuța, se bălbâi fericitul exorbitant. - Tincuțo, scânci bătrânul, ce faci. - De ajuns, tată, m-am plictisit de bălciul ăsta. Întoarsă spre Șeitan: - Nu-i dai omului nici datoria, nici pământul... - Pă... pământul strămoșesc... se zmiorcăi latifundiarul. - Lasă, rosti fata sever. - Am... am... am să-i dau... - Am ales eu, zise Tincuța. Gata!"

Conu Dinu, Tănase, Tincuța - iată personaje bine cunoscute. Le-am întâlnit în romanele lui Duiliu Zamfirescu. Acolo, Tănase, fiul fostului argat boieresc, îmbogățit între timp, cere mâna Tincuței și este respins. Căsătoria se face până la urmă iar averea boierului trece toată în mâna ambițiosului ciocoi. Scena încheierii contractului lipsește însă din romanul lui Duiliu Zamfirescu. *Viața la țară* se sfârșește înainte de a avea vreo lămurire în această privință iar *Tănase Scatiu* începe după ce "târgul" a fost perfectat. Ce s-a întâmplat în acest interval? Cum a izbutit Tănase Sotirescu, poreclit Scatiu, să-și realizeze planul? Romancierul de odinioară omite să ne lămurească. E adevărat că Dinu Murguleț își va aminti mai târziu că și-a măritat fata ca să-și salveze averea, dar nu și cum a ajuns să fie sechestrat de ginerele său, pierzând orice control asupra pământurilor. Un romancier contemporan a scris episodul care lipsește din romanul Comăneștenilor: e vorba de Paul Georgescu și de romanul său *Solstițiu tulburat*, 1982. Scena reprodusă mai sus este tocmai aceea a încheierii contractului între boierul Dinu și arendașul Scatiu.

Ar fi, desigur, naiv să ne închipuim că Paul Georgescu a urmărit pur și simplu să umple un gol din romanele lui Duiliu Zamfirescu. El a rescris în fond debutul la *Tănase Scatiu*: iar o rescriere (am văzut pățania lui Victor Testiban din *Ficțiune și infanterie*) nu e niciodată o repetare aidoma sau o completare în spiritul operei anterioare. De altfel, *Solstițiu tulburat* nu rescrie numai pe Duiliu Zamfirescu, dar și pe G. Călinescu din *Enigma Otiliei* Acțiunea spiritualului roman este 706 plasată în primii ani ai secolului XX. Un tânăr medicinist, orfan și sărac, face o vizită la castelul-conac al boierului Dinu Șeitan (nume parțial modificat), ca să regleze o problemă de moștenire. Studentul se numește Daniel, dar și Felix. El petrece câteva zile, în ajunul și în sărbătorile Crăciunului, la conac, unde întâlnește lume interesantă și este martorul unor complicate intrigi de familie. Boier Dinu e nepotul Kerei Duda (eroina lui Filimon) și al lui Andronache Șeitan (din nou, modificare parțială de nume). În casa lui se mai află, pe lângă o vagă soră Lizica, rea de gură și zgripturoaică, și pe lângă un fiu bolnav, Dida, o tânără când fermecătoare, când anostă, așadar o imprevizibilă adolescentă, pe nume Otilia. Felix, ce poate face? Se îndrăgostește, normal, de Otilia, "oficial un fel de nepoată" a lui Dinu, dar fata, ținută și ea de scenariul clasic, îl preferă pe Leonida Pascalopol, negustor bogat, galant și cam trecut de prima tinerețe. Pentru ca iluzia să fie deplină, servitoarea casei, bătrână încât pare acolo de la începutul lumii, se cheamă tot Marina iar tutorele zgârcit al orfanului Felix, tot Moș Costache, întocmai ca în romanul călinescian. Boier Dinu are niște vecini de moșie (și rude) la fel de bine cunoscuți: Sașa și Matei Damian. Nu numai personajele, dar și problemele tuturor sunt aceleași: moșteniri, soarta orfanilor, tranzacții, raporturi între boierii vechi și arendașii noi, o fată tânără pe patul nehotărârii între un bărbat de vârsta ei și altul mai vârstnic, o alta cam bovarică și așa mai departe. Păstrând, în linii mari, litera operelor clasice, rescrierea modernă le schimbă spiritul.

Ne putem face o idee aruncându-ne ochii asupra scenei care opune pe Dinu lui Tănase. Arendașul e

același individ prost crescut, dar întreprinzător și care-și știe pe de rost interesul. Boierul nu-i poate opune decât demagogia lui de clasă ("pământu strămoșesc") și o furie stearpă ("Ia-n auzi, lume!"). Întâiul lucru care se observă în romanul lui Paul Georgescu este *clarificarea* acestei opoziții de clasă. Limbajul romancierului nu mai este, evident, acela al epocii în care se petrece acțiunea. La Duiliu Zamfirescu întreg conflictul apărea oarecum difuz în masa motivațiilor sociale și psihologice, mai exact, nefățîș. Singura confruntare directă dintre Scatiu și Dinu este aceea de la sfârșitul lui *Tănase Scatiu*, când, fugind boierul la moșie, ginerele îi ia urma, îl ajunge și pune să fie legat, cu gând să-l readucă în casa din oraș unde îl ținuse până atunci sechestrat. în *Solstițiu tulburat*, cei doi protago-

707

niști se lovesc berbecește de la început. Scena pe care o analizăm e repetarea simetrică a alteia, în care facem cunoștință cu Tănase, în primele pagini ale romanului, și când vehementul tânăr îi strigă boierului încolțit: "Banii, pământul sau fata!" Rescrierea face față înfruntarea, dar nu prin scoaterea la vedere a purului interes personal, deci prin dez-ideologizare, ci, din contra, prin accentuarea ideologiei. Jocul estetic constă aici tocmai în îngroșarea notei tipice. Dinu este numit "latifundiarul" și silit să gândească și să exprime ca un exponent perfect al clasei. Ciocoiul e plin de forță, instinctiv, poreclit de medicinist, care citise pe filosoful la modă al elanului vital "nepotul lui Bergson", sau, cu o referință ironică la vorbirea lui neaoșă (parodie a aforisticii sămănătoriste), *Monsieur*. Efectul principal (iată a doua observație posibilă) al acestei clarificări și îngroșări este de ordin comic. Comical are o sursă frecventă în conservarea formei care s-a golit de conținut. Deja la G. Călinescu încercarea de a reutiliza formula balzaciană dădea naștere unui roman (aproape) comic. Există un călines-cianism evident la Paul Georgescu, romancier dotat cu spirit critic, în mai mare măsură decât cu spirit inventiv. Aceasta este o constatare, nu o judecată negativă. Spiritul parodic și iudic este, în romanul corintic, ceea ce spiritul "creator" era în acela doric. Romancierul corintic se poate întreba ca Leverkuhn al lui Thomas Mann: "De ce aproape toate lucrurile trebuie să-mi pară propria lor parodie? De ce trebuie să mi se pară că aproape toate, nu aproape: toate mijloacele și artificiile artei nu mai sunt bune azi decât pentru parodie?" Rescrierea implică neapărat o atitudine critică și de aceea, rescriind chiar cu cuvânt *Don Qui-jote*, Pierre Menard din povestirea lui Borges scrie de fapt o altă carte, în episodul din *Solstițiu tulburat* în care boierul și arendașul se târgu-iesc, și unul și altul fac gesturi excesive și spun vorbe mari. Această teatralitate e deliberată și ține de intenția parodică. Doi actori proști, doi cabotini, s-ar zice: mod de a marca distanța dintre actor și personaj, dintre mască și obraz. În ioc să ne sperie, Scatiu ne face să râdem. Boier Dinu, la rândul lui, nu trezește compătimirea, deși se lamentează, țipă, de îți vine să crezi că va muri de durere: e pur și simplu ridicol. Comentariile naratorului subliniază neconținut neaderența actorului la rol, spectacolul de prost gust. Boierul urlă: "A venit să ne prade!" Și autorul comentează: "schelălăi latifundiarul". Sarcasmul e direct și răpește personajului creditul. La fel de ridicol e Tănase în fața

708

"deciziei Tincuței: se bălbăie, se pierde, se înroșește la obraz și tropăie. Tropăitul e, de altfel, la el un mijloc aproape universal de exprimare a sentimentelor. În aceste condiții, psihologia personajelor nu mai are însemnătatea din romanul doric sau ionic și ar fi o copilărie să o examinăm cu seriozitate. Personajele au o comportare asemănătoare cu a jucăriilor mișcate de un resort. Naratorul întoarce cheița, când vrea el, și dă drumul jucăriei să țopăie. Și Dinu, și Tănase, și Tincuța, în scena de dinainte, seamănă foarte bine cu niște mecanisme cu arc: gesturi bruște, decizii neprevăzute, salturi de umoare, comportament inexplicabil. Personajul readus la tip nu e dezvoltat organic, ci schematizat în forma caricaturii. S-o luăm ca exemplu pe Otilia. Fata poartă pe rând o rochie urâtă, lălăie, maronie, și una splendidă, de catifea verde. Când o îmbracă pe prima, joacă rolul Cenușăresei: o nepoată-servitoare care aprinde focul în camerele de oaspeți. În a doua, Otilia e prințesa răsfățată și iubită de Dida, de Pascalopol, de Felix. Absolut fără nici o tranziție, Otilia este delicată, atentă, grijulie, și vulgară, repezită, "țață", înjurând birjăreș-te. Romancierul își construiește personajul pe o *temă* dată, ca într-un fel de demonstrație. Tema Otiliei este *imprevizibilul* în comportare al tuturor adolescentelor. Recunoaștem pe Otilia lui Călinescu: dar în loc ca laturile ființei ei incerte să fie sugerate și dezvăluite nuanțat, ele sunt îngroșate până la dispariția nuanțelor. Observații similare putem face și cu privire la boier Dinu. Când îl întâlnește prima oară, Felix are impresia că boierul e bătrân, bolnav și aton. E destul să intre în scenă Scatiu cu pretențiile lui, pentru ca sfrijitul bătrân să se metamorfozeze subit, întocmai ca un personaj de basm: "- Mi-to-ca-nul! zbercă

dânsul - și zvârlind macatul verde ce-l acoperea, se ridică pe picioare, semeț.

- Bădăranul! silabisi latifundiarul mânios. Sta - în halatul de casă tutuniu și cu fesul roș croșetat, pe creștet - drept și teribil. Tânărul constată, mirat, că moșul chircit, cocârjat, ce scheunase în jilțu-i de zăcere, era, de fapt, un bărbat în putere, încă nalt, smead, ciolănos." Reumatismele și ramolismentul sunt moduri teatrale de a opri pe Tincuța să se mărite și pe Scatiu să intre în posesia banilor împrumutați. Dinu e un Grandet caricatural, după cum Tincuța este, până la un punct, o Eugenie. Parodia și comicul se pot remarca și în felul de a concepe trama epică. *Solstițiu tulburat* e un roman plin de evenimente, ca și *Enigma*

709

Otiliei. Față de romanele lui Duiliu Zamfirescu și chiar față de acela călinescian, ritmul evenimentelor apare considerabil iuțit. Pe de o parte. Pe de alta, rapiditatea nu mai îngăduie sesizarea motivațiilor și avem impresia că acțiunea se desfășoară mecanic, fără cauze vizibile, la fel cum personajele se comportă adesea neexplicabil. Iuțeala evenimentelor și obnubilarea cauzelor dau naștere comicului, ca orice formă goală. Felix, sosit la conac, e nebăgat în seamă o vreme, apoi se trezește "logodit" cu Otilia, felicitat, îmbrățișat, sufocat de noroc, ca să fie abandonat la fel de fără explicație și, când se află pe punctul să părăsească scena, se vede bogat, printr-o moștenire grijuliu înmulțită de un bancher generos, așa că poate renunța la continuarea studiilor, deși până atunci păruse un fanatic al ideii de a continua profesia tatălui său. Aceste bruște înălțări și căderi sunt comice prin lipsa de suficientă preparare (care le-ar motiva) și prin ritmul neobișnuit. Protagonistii par să fie roțiți de mișcarea unei plăci turnante, montate în mijlocul scenei de către un regizor glumeț. Parodia romanului evenimentțial este evidentă. Bărgănanul și conacul din *Solstițiu tulburat* ar fi fiind unul din acele locuri unde nu se întâmplă nimic de la Sadoveanu și Cezar Petrescu. Însă Paul Georgescu zeflemisește clișeul și iată: o căsătorie, o răpire, o îmbogățire, o sinucidere (și încă una în trecut) se acumulează într-un roman ce pare să aibă în vedere atmosfera stătută, cu evenimente de repetiție, plictisitoare, dintr-un conac falimentar. Nu numai atât: Felix ascultă, pe drum spre conac și în răstimpul șederii acolo, mai multe istorii despre familia Șeitanilor. Dar cum fiecare povestitor are o versiune proprie, băiatul nu mai știe ce să creadă. Personajele și biografiile lor își schimbă de la povestitor la povestitor înțelesul. Nici o idee clară nu e posibilă. Aceleași acte apar justificate și nobile sau aberante și ticăloase, același personaj apare generos și meschin, erou sau netrebnic. Parodia romanului de evocare sau a povestirii clasice este la fel de amuzantă ca și aceea a romanului dialogat al unor întâmplări prezente. Două treimi din *Solstițiu tulburat* cuprind dialoguri, cu sumare indicații regizorale în paranteză. Momentele lui Caragiale oferă modelul neîndoielnic pentru aceste "scenete" pline de vervă, în care acțiunea și personajele sunt sugerate din replici, din intonații, din subtonuri: "- Da, domnule, sigur, ia zi, mai aflu și eu ce și cum, că pe-aici, pe coclauri, m-am sălbăticit de tot. Ei, pe cine? Conu Dinu era ațâțat și ahtiat de novitate. - Ia să vedem: să 'ncep ca

710

Baloteștii. - Pe Mitriță Balotescu? Ce dulce băiat, domnule! Băiat, vorba vine, că are și el vr'o patruzeci de anișori bătuți pe muche, nu? dar ce dulce băiat, ce farmec, ce haz? Era singur, singurel? - Nu, cu tot clanul: cu Zinca, și cu droaia de copii și liota de nepoți după el. Băiatul ăsta dulce și cu haz este un adevărat Patriarh - Așa-i. Patriarh, patriarh, dar muieratic peste toate. Și ce dacă? Că-i fustangiu face parte tot din șarmul lui etc." în acest spirit de bârfa superioară se desfășoară o mare parte din roman, căci la Paul Georgescu schema e simplă și totdeauna aceeași: personajele se întâlnesc, pe rând, sau toate deodată, la masă (ori la cafenea, în alte romane) și stau de vorbă. Mâncarea și taclalele reprezintă în fond subiectul principal.

Solstițiu tulburat este un metaroman întrucâtva deosebit de *Martorii* sau de *Ficțiune și infanterie*. Este așa-zicând un metaroman devenit roman propriu-zis: nu mai este romanul scrierii unui roman, dar chiar *romanul unui roman*; din care reia și recondiționează personaje, elemente de subiect, probleme, procedee. Parodia își încearcă virtuțile creatoare. A scoate pe Otilia, pe Felix, pe Scatiu și pe ceilalți din romanele lor și a-i pune să-și joace încă o dată rolurile, într-un scenariu nou, însemnează, într-un fel, a crea personaje noi. Totuși *Solstițiu tulburat* este cu adevărat un metaroman în sensul că autorul se dovedește nu atât un expert în viață, cât unul în literatură. Oricâtă intenție glumeață ar intra în utilizarea uneori a unui limbaj foarte tehnic, capabil să măsoare nivelul înalt al convenției artistice, spiritul critic impregnează până la capăt romanul lui Paul Georgescu și el nu mai poate fi imaginat altfel: autorul își numește eroii "protagoniști" sau râde pe seama câte unuia care povestește, folosind expresia "se-nfoaie naratorul". În fond, el procedează conform recomandării călugărului care relatează

în *Der Erwaehlte* (Alesul), ultimul roman al lui Th. Mann, ridicarea în scaunul papal a unui fiu și frate incestuos: declarându-și incompetența în multe din lucrurile ce privesc viața "civilă" a eroilor săi, lui, călugărului, ascet și drept credincios, nu-i rămânea altceva mai bun de făcut decât *să se retragă în spatele cuvintelor*. Expresia indică exact situația naratorului care nu se mai vrea expert în viață, ci în roman. Dar, pe de altă parte, modestia aceasta merge foarte bine cu credința călugărului că el întrupează "geniul narațiunii", acel *factotum* din orice construcție românească. Geniul narațiunii e însă, în metaroman, mai mult un geniu al textului: trage sforile acțiunii întocmai

711

cum, în ziua alegerii papei, geniul narațiunii trăgea clopotele bisericilor din Roma. Acest geniu al textului e un fel de erou principal *primus inter pares*, dacă ne gândim la protagoniști), de care depinde mersul înainte al romanului, un *intrigant*, la nivelul textual, care face și desface țesătura de cuvinte și de fraze, accelerează ori reduce ritmul. Această conștiință a formulei și a procedeelelor o regăsim și la câteva personaje. Felix, la conac, e prins în tirul combinat al întâmplărilor și al poveștilor. El simte, dedesubtul lor, o structură tare de basm. "Spune, poveste, că 'nainte mult mai este": formula auzită de la Hara-bagi, de la Lizica, de la boier Dinu și de la alte personaje, când povestesc, îl determină să caute distribuția de basm a evenimentelor și a rolurilor. "Dacă ți-am spus Cenușăreasa, explică el Otiliei, e fiindcă îmi închipui un basm ce s-ar petrece în acest castel. Împăratul Verde este neînstare s-o apere pe Cosânzeana lui de zmeul Tanase. Am găsit-o și pe Zgripturoaică. Adineauri pe Cenușăreasă... Dar lipsește Făt-Frumos, așa că povestea stă pe loc." De ce e nevoie de analogia cu basmul? Fiindcă basmul este prin excelență domeniul stereotipiei iar romanul lui Paul Georgescu trăiește din repetarea în registru comic-parodic a unor romane clasice, așadar din specularea asemănării nea-semeni. Autorul ar putea spune, ca Felix, când e întrebat de Otilia de ce amestecă pe Cenușăreasă în basmul cu Verde împărat: "E aceeași lume, cu aceleași legi". Romanul corintic tinde spre metaroman din cauza condiției lui convenționale și a spulberării definitive a iluziei mimetice: iar metaromanul nu e decât un roman care-și poartă la vedere mașinăria de funcționare, ca melcii, care își poartă casa în spinare.

Solstițiu tulburat este singurul roman al lui Paul Georgescu în care se reiau deschis personaje cunoscute din romanele mai vechi. Dar și *Coborând*, și *Revelionul*, și *Vara baroc* (de asemenea, excelentele *Trei nuvele*) sunt scrieri fundamentale comice, în sensul că sunt alcătuite pe

Singurul și din toată literatura noastră: ar fi o întrebare dacă alte literaturi numără exemplare ale rarei specii. Nu e vorba de reluări de felul din *Alesul*, care are ca punct de plecare o legendă în versuri de Hartmann von Aue, teolog german din secolul XII, și nici de repovestiri ca celea sadoveniene care sunt aproape textuale, literale: *Divanul persian* după *Sindipa*, *Măria Sa puiul pădurii* după *Genoveva de Brabant*. E vorba, la Paul Georgescu, în definitiv, de *alt* roman cu aceleași personaje.

712

scheme date și animate de duhul parodiei. În cel mai caracteristic dintre ele, *Vara baroc*, izvoarele comicului sunt în număr de două: tipologia și situațiile de inspirație caragialiană; și procedeul proustian al "amestecurilor și pastişelor". Caragialismul, mai întâi, constă în aparența neroadă a spectacolului și a actorilor. Eroul principal are o dispoziție miticistă permanentă, căci, vorba lui, "mi se pare totul derizoriu". Cineva îl întreabă ce e de făcut cu "gravitatea necesară". Răspuns: "Trebuie să fie și ea pe undeva. O să vină. Dar deocamdată îmi vine mereu să pufnesc în răs, ca proasta-n târg". Târgul e tot locul clasic unde nu se întâmplă niciodată nimic. Lumea Iară gravitate e lumea lui Caragiale. Chiar când se petrec grozăvii și crime, ele nu pot fi luate în serios. Turpitudinile par la fel de vesele, de fără sens, în lumea lui Cațavencu, Zoița și Mitica. Totul devine farsă: politica, amorul, afacerile. Caragialismul fiind deliberat, vom recunoaște scene și replici celebre. Impresia de joc și de imitație parodică e la fel de vie ca și în *Solstițiu tulburat*. Cititorul avizat descoperă lesne, apoi, pastişa și acele "melanges" ale lui Proust, parodierea fină nu numai a stilului lui I. L. Caragiale, dar și a celui al lui Alecsandri, Eminescu, Arghezi, Călinescu. Se obține astfel o expresivitate comic-ingenioasă, fiecărui moment epic, descriptiv, analitic, portretistic, corespunzându-i un fel de a scrie cules din modele. Peste acest limbaj de sursă literară, Paul Georgescu așterne stratul gros al limbajului propriu, care e inventiv în sensul manierist, supunând vocabularul la nemăiîntâlnite suplicii: aga-peuri ieremeice, antiameurez, burzuluiala congestivă, șantona, osârdui-torii plaivazului, bărbata peștalotieană, doamna se așează poponețe pe latul divan, Parlavrament (pentru parlament), vot cosmic (pentru universal), escholier iregular, străchini neolitice etc. Neologismul se împerechează cu arhaismul, cuvântul savant cu cel popular, jargonul cu argoul, insolitul cu platitudinea. Cuvintele sunt scrise cum se rostesc (ca la Queneau). Cu ajutorul acestei limbi care poate lua orice formă, Paul Georgescu se

dovedește și un remarcabil portretist de tip Arghe-zi-Urmuz: "Fata cu nume prea explicit, Dorința, cam scundută, era o drăguți că, albă ca telemeaua și inocența, bine proporționată în de toate. Avea tăceri galeșe alternând cu limbuții foarte drăgălașe. Sfârșise institutul de domnișoare pe la măicuțele franțuzești de la Galați, unde deprinsese limba lui Voltaire și bunele maniere, și nevinovata făptură era menținută acum acasă în vederea unui mariaj cu beneficiu.

713

oliță și zâmbitoare ca o dimineată de primăvară, îi plăceau discu- sufletești și schimba cu oaspetele, la masă, priviri ironic complice cu privire la boscorodelile maică-sii și - în genere - la naivitatea ălor bătrâni ale căror preocupări învechite se reduceau la partea materială. Ce-i drept, macafalele pipotoasei doamne Irimia îl cam agasau pe amploiat..."

3.

în 1969, *Ingeniosul bine temperat*, cartea de debut a lui Mircea Horia Simionescu, a fost primită cu simpatie, deși mă îndoiesc că i s-a înțeles de la început natura adevărată. Recitesc cronică pe care i-am consacrat-o în *Contemporanul și-mi dau seama* că analiza (la care n-am multe de schimbat în detalii) era orientată spre o latură care azi nu mi se mai pare esențială: valoarea caracterologică a onomasticii. Făceam o analogie cu operele de caracterologie morală de tipul Theophrast-La Bruyere și descifram, în nume, virtuți, vicii, deprinderi, ticuri, însușiri fizice sau temperamentale. Acest aspect există cu siguranță în *Qicți-onarul onomastic* (cum e subintitulat *Ingeniosul*) al lui Mircea Horia Simionescu. Dar *Dicționarul* nu este în primul rând o operă de reflecție morală, ci una de reflecție estetică. Este în fond cel mai original metaroman pe care-l cunosc: un roman al numelor proprii, care sunt adevăratele lui personaje. În loc ca numele să fie determinat de către condiția socială și individuală a celui care-l poartă (în felul legăturii observate la Caragiale de către Ibrăileanu, într-un eseu strălucitor prin inventivitate), în *Ingeniosul*, onomastica este în sine creatoare, născând indivizi "reali", printr-un joc al imaginației din care aleatoriul nu lipsește. Căci, pornind de la sugestia onomastică, putem închipui oricâte ființe și biografii particulare. Să precizez și că sfera numelor e mai largă decât a onomasticii propriu-zise. Mircea Horia Simionescu apelează la nume de scriitori și de opere fictive, ca și cum ar voi să schițeze o istorie a literaturii (culturii, științei etc.) pe de-a-ntregul imaginată, în prelungirea cunoscutei idei a lui G. Călinescu. O astfel de schiță de istorie (decupată ca o bibliografie) găsim în al doilea volum din *Ingeniosul bine temperat*, *Bibliografia generală*, apărut în 1970. Din păcate, acesta, ca și al treilea volum, *Breviarul*, 1980, con-

714

siderat de autor drept o *Istorie critică a secolului XX*, sunt, ambele, mult sub valoarea întâiului volum, și pe alocuri ilizibile. Autorul a scris, de altfel, aproape numai metaromane *Nesfârșitele primejdii* e unul dintre ele), din care *Dicționarul onomastic* e probabil singurul care va rezista timpului.

Din *Breviar* ne reține atenția un pasaj aflat în *Notele* finale. Acest capitol de note este o simulare a obișnuitului aparat care însoțește edițiile critice. Autorul profită de ocazie ca să-și comenteze singur cartea și, în fond, cărțile. După ce afirmă a fi împrumutat din scolasticul francez Pierre Abelard subtitlul cărții sale (*Historia calamitatum*), Mircea Horia Simionescu scrie: "Dar suntem departe de a avea în față un roman! Abelard, amatorul de aventuri romanțioase, ar fi fost mulțumit să-și știe livrat titlul unei cărți cu amoruri fericitedemente, cu adevăruri galanteprincipiale, cu morțisupraviețuitori. Dar, vorba poetului, n-a fost să fie așa. Atacând energic literatura, autorul cărții n-a mers decât până la jumătatea drumului său epic, de unde întorcând privirea, s-a simțit cuprins de nostalgie: titlul îl chema înapoi. Viguros, hotărât să nu fie slab ca o muiere și nici sever ca un tratat științific, și-a continuat drumul, aci avântându-se înaripat cu cântecul pe buze, spre cursele savante, doctorale, spre formulările reci și lapidare, aci zăbovind metodic, cu șublerul și micrometrul în mână, ca să studieze plâsmuirile evanescente, părelnicele umbre ale fanteziei, parfu-murile suave și inefabilul cel în veci însetat de determinanți... Fapt e că, în cele din urmă, călătorul a ajuns să scrie o carte care, dacă nu e nici tratat și nici roman, ceva tot trebuie să fie din moment ce e alcătuită din cuvinte și, pus sub ochii unui alfabet, îi produce individului, pe buze și în interior, un bâzâit ușor, voluptuos..." Tonul glumeț ascunde o definiție absolut serioasă a literaturii pe care Mircea Horia Simionescu o practică în mod consecvent. Proza lui nu mai constă, în primul rând, în relatarea întâmplărilor unor eroi. În al doilea rând, îmbină evocarea vieții cu studiul artei, stilul liric cu cel savant, ceea ce o face să semene cu ceva nedecis între roman și tratatul științific. Caracterul insolit al cărților lui Mircea Horia Simionescu decurge din această ironică lichidare a oricărei formule tradiționale. În *Dicționarul onomastic* există o discuție semnificativă între "autor" și un "critic literar", (în metaromane, criticul e, cum se vede, un personaj

absolut necesar.) Acesta din urmă apără punctul de vedere tradițional în litera-
715

tură. Se arată surprins de "Îngrămădeala îngrozitoare" care a luat locul în *Ingenios* compoziției ordonate. Autorul răspunde: "Cartea nu intră în categoria eseului, ca să aibă o logică a demonstrației, e o literatură, fără alte preocupări". Metaromanul ar fi deci literatură pură. Criticul obiectează în continuare: "Dar sunt adunate acolo toate variațiile posibile pe marginea numelor, fără ca în concluzie să se desprindă o idee majoră". Răspunsul autorului la acest clișeu critic este că, ideile putând fi minore, contează dispunerea lor în felurite chipuri iar secretul ordinii interne apare abia la a doua lectură. Opera sparge tiparul consacrat ca sa-și consacre ordinea proprie; ordine aleatorie la o vedere pripită, riguroasă, dacă o cercetăm cu atenție. Criticul vrea "uri fir roșu, conducător". Autorul replică: "A fost, dar s-a descusut. Acum nu-ți rămâne decât să cauți copcile pe unde a trecut cândva". În noua operă mai există un sens esențial: al jocului. Literatura tradițională nu se joacă, nu experimentează decât accidental: aceea modernă stă în întregime sub semnul ludicului și al experimentului. Prin experiment nu se mai înțelege un mijloc preparator în vederea unui rezultat, ci rezultatul însuși. M. H. Simionescu afirmă că opera lui utilizează "jocurile distractive", convertind "atracțiile" în literatură. Nu se teme (nici naratorul din *Vara baroc mx* se temea) de lipsa gravității ori a sublimului și, mai ales, e convins că cititorii nu se vor rătăci: "Cititorii obișnuiți mă vor citi și mă vor înțelege, pentru că și lor le place jocul mai mult decât filosofia de manual." Totul e să nimerească unghiul favorabil de abordare: "Sunt totuși anumite unghiuri în dicționar de unde se văd mai bine coloanele înalte, cele laterale, mai modeste, unele pridvoare, unele logii, unele dependențe. Ai însă grijă, undeva se va deschide deasupra bolta, vei avea în preajmă fresce și perspective foarte grațioase". Iată nu pur și simplu o estetică a romanului (pe care orice meta-roman o evidențiază), dar și o rețetă a lui.

Când literatura adoptă în acest mod radical perspectiva jocului, o face din cauza faptului că ea nu mai poate trece în ochii creatorului decât ca pură și suverană convenție. Fumul iluziei mimetice s-a risipit. Ne apropiem de încheierea unui ciclu istoric: romanul modern a început, acum două secole, o dată cu descoperirea iluziei dătătoare de viață, a mimesisului, care l-a transformat foarte repede în oglindă sau document social, moral, individual; și-a rafinat, unul câte unul, procedeele, pe măsură ce devenea conștient de ele, din nevoia (care i-a apă-

716

rut drept esențială multă vreme) de a semăna cu operele naturii, a acelei naturi care-și ascunde atât de bine creatorul și urmele mâinilor lui abile; a sfârșit prin a-și asuma condiția de artefact, exhibându-și tehnicile specifice. Metaromanul înfățișează unul din aceste ultime avataruri. Conștiința artificiei distruge nu numai iluzia, dar și elanul creator "serios": parodia e reversul creației originare. Creatorul nu mai este inspirat de vocația serios-constructivă a dumnezeului biblic, ci de aceea glumeț-destmctivă a diavolului. Nu întâmplător lui Adrian Le-verkiihn, compozitorul din romanul lui Th. Mann, diavolul este acela care-i propune un contract: asigurându-l, în schimbul renunțării la sentimente, de o nemaiîntâlnită virtuozitate. Virtuozitatea modernă nu este decât expresia unei conștiințe tehnice foarte dezvoltate: când un hohot drăcesc de râs însoțește orice încercare de a folosi mijloacele artistice prea bine știute. Arta devine preponderent comică sau grotescă. Metaromanul înseamnă comedia literaturii.

Îmi rămâne să ilustrez această inteligentă, splendidă comedie a literaturii cu ajutorul *Ingeniosului bine temperat*, ca să-mi pot încheia liniștit rolul, pe care singur mi, l-am atribuit, de biograf al unei forme literare, și anume al romanului. *Ingeniosul* este un mare repertoriu de teme și motive literare, de artificii, tehnici și mijloace romanești, privite cu ochiul parodistului. Un "dictionnaire des idées recues": idei literare. Așadar un flaubertian joc de-a literatura, un loc al locurilor comune, pe care, inventariindu-le ca un scrib alexandrin, autorul le și persiflează.

Primul element al metaliteraturii este, cum am observat în treacăt, superioara ei gratuitate, în sensul de aventură a cuvântului și a scriiturii. Eliberate de "realitate", numele proprii din *Dicționarul* lui Mircea Horia Simionescu devin, prin jocul fanteziei, generatoare de asociații și impresii, adică, în fond, de o nouă realitate. Modelul ilustru îl oferă Proust, într-un capitol din *Swann*, în care naratorul călătorește printre nume de orașe, încărcate de splendoarea sunetelor care le compun, ca niște meri de roade.

Aceste nume de locuri nu evocă locurile, ci, dimpotrivă, provoacă în narator o profuziune de imagini, culori, forme, care nu mai au puterea de a reprezenta ceva: "Numele de Par-ma, unul din orașele pe care doream cel mai mult să-l vizitez de când citisem romanul lui Stendhal, îmi apărea îndesat, lucios,

mov și gingaș", în loc să trimită la o realitate, numele se umple de o realitate, ca
717

un vas de o substanță colorată. Ceea ce este la Proust sugestie toponimică, este la M. H. Simionescu sugestie onomastică. Uneori sugestia cea mai simplă și mai inexplicabilă: "ESTRELLA Meridională dulce și parfumată, ca un ceai de tei". Alteori, impresia hrănită cultural, sofisticată, dar la fel de inexplicabilă: "ESFIR Anatomie alungită, trasă prin țevi ca seniorii lui El Greco. Privești printre Esfiri ca printre gratiile închisorii". Capacitatea de iradiere a numelui este practic infinită. Din aceste grăunțe cresc imagini complexe, arborescente, "viața" numelui depășind granițele dintre specii și regnuri: "FRUSINA Culoarea tutunului, insecta aceasta trăia prin țara ștofelor bunicii, se hrănea cu evenimente din jurul războiului de reîntregire și ținea, prin zbârnâi-tul fin al aripelor ei, o întregă casă de copii". În fine, portretul total, perfect articulat, armonios închis în liniile și culorile sale ca la pictorii abstracți: "CELINE Subțirime anatomică de filigran, mâini foarte albe și reci (semn al melancoliei), nasul ascuțit și ridicat, trăsătură a caracterelor veninoase. Femeile lui Jean Francois de Froy, din acest aluat, caută umbra copacilor rămuroși, mângâierile întârziate și indecise, jocurile prudente, lucide. Alcoolul, cafeaua, tutunul, emoțiile, ceaiul, condimentele prăfuite sunt dușmani organici ai fiziologiei sale economice. Celine trăiește noutățile în doze homeopatice și e, întotdeauna, suferindă de prea amplă recepție a mișcării. Cu o astfel de organizație, Celine supraviețuiește numai în apropierea clavecinului, harpei, pastelurilor fine, broderiei, vaselor de porțelan, rondelului." Numele s-a instalat confortabil, ca păianjenul în centrul plasei sale, întinzând treptat antene și fire în toate părțile, construindu-și ambianța imediată, vecinătățile, deschiderile sau exploziile spre marele univers. Dați-mi un nume și vă reconstruiesc lumea. Raportul s-a inversat: nu lucrurile poartă un nume, numele poartă lucrurile. Suntem în apropierea centrului vital al literaturii ca aventură a cuvântului.

Numele proprii produc autorului și revelații de ordin cultural sau artistic. *Aculina* conține în cele șapte litere un întreg roman clasic: "Fată cumsecade sub acoperiș străin. Stăpâni (sau rudele) o îmbracă ieftin și o plesnesc la un cuvânt pronunțat pripit. E măritată de stăpâni, într-un târziu, cu un brutar bețiv. După moartea acestuia, se remărită, cu un plutonier în retragere, cu avere la țară. Slugărește gospodăria plutonierului și, în timpul unui incendiu, arde ca o torță, înfiorând cartierul cu urlete de martiră. Sufletul ei credincios revine spre seară la 718

bucătărie să frece tingirile și să fiarbă lăturile pentru porci." Astfel de romane în pastişă sunt numeroase, iar portretistica trimite, pe rând, parodic, la întinsa gamă a romanelor realiste. Parodia portretului senzațional, în *Ada*: "Anatomic economică, proporționată, os și nerv. Gât vânos, cu linie mai mult tulburătoare decât frumoasă. Șolduri drepte, sâni mici, mâini subțiri. Adesea, părul roșcat (nu obligatoriu!) și pistrii pe pielea fierbinte. Sângele grăbit cere biciuire. Ada, ca să trăiască, are nevoie de răzbunare, sânge, dezlănțuiri maladive și despărțiri teribile". Parodia portretului solemn și pretențios, în *Andromeda*: "Solemnă ca arcadele repetate ale celor cincizeci și două de bătaii de timpan din începutul Simfoniei I de *Brahms*, simplă ca desenul unui copil și profundă ca peisajul lui Breughel, complicată ca un aparat electronic de calcul, frumoasă ca o femeiușcă din Giulești și Tei." Portretul kitsch, obiectul dorinței impregnate de prost gust, ca traversele căii ferate de gudron, în *Consuella*: "Frizerii, șoferii, impiegații de mișcare visează să se logodească, măcar pentru o zi, cu o Consuella. Ei o văd în visele lor ca pe o floare albastră într-un câmp galben, ca pe o zână în costum de baie, ca pe o țărăncuță cu ciorapi de nailon, ca pe o fecioară între hoți de automobile. De fapt, o Consuella e o femeie gasteropod, impersonală și lipicioasă". *Ingeniosul* constituie un adevărat repertoriu parodic, de la realism la urmuzianismul absurd. Urmași ai lui Gayk et comp. sunt *Achil Roșea*, omul-păianjen, *Adalbert*, omul arhitectonic, *Agar*, omul-mașină, *Benedik*, omul muzical, *Co-lette*, femeia-pliant, *Erwin*, omul-eprubetă. Un singur exemplu, foarte urmuzian: "AGAR. Râde, se încruntă, muncește, se amuză, citește ser-vindu-se de un motor excelent, confecționat în nu știu ce atelier obscur, la începutul secolului nostru. Reparațiile întâmplătoare de-a lungul anilor n-au modificat decât magnetoul generozității, care ezită uneori".

La comedia onomastică, trebuie s-o adăugăm pe aceea a formelor discursului literar. *Ingeniosul* recurge la procedeul borgesian al citatului inventat, parodiază stilul tratatului științific sau inserează, cara-gialian, anunțuri pentru Mica publicitate și Faptul divers. Discursul îndrăgostit-copilăresc: "FUFU I. - Draga mea, vrei tu să fii regina nesfârșit iubită a visurilor mele? Dar vrei ca pe mine să ma cheme Fufu și pe tine Fufa?" Discursul melodramatic și meschin: "DIMI-TRIE... Te-am iubit din toată inima. Nu m-ai înțeles. Și n-a fost sa-

1

crificiu pe care să nu-l fac pentru tine. Te adoram. Acum pricep că totul s-a sfârșit. Sufletul mi-e sfâșiat, lacrimile îmi îneacă respirația. Te rog să-mi înapoiezi scrisorile. Odată cu ele, înapoiază-mi mărtisorul de aur (celălalt poți să-l păstrezi în amintirea mea). Trimite-mi pieptenul albastru și celelalte lucruri pe care ți le-am dăruit..." Am putea cita parodii (mai mult sau mai puțin groase) ale discursului memorialistic, aforistic (de tip Renard), clasic (al elogiului, al flatării, al refuzului), liric etc.

În sfârșit, în câteva articole sau chiar nuvele mai ample sunt parodiate forme românești complexe: cronică de familie, romanul social realist, romanul psihologic, povestirea picarescă, scrierea de science-fiction (*Norul de argint*), romanul fantezist (*Turnurile*). Ampla nuvelă intitulată *Dispepsii* reprezintă apogeul acestei metaliteraturi. Vomita-rea tuturor amintirilor trăite sau artistice, după o intoxicație cu Hol-bein cel Tânăr, ne poartă în marele grotesc și ne amintește de Grummer.

Ce ne poate aștepta la capătul acestui inventar comic de clișee literare? La capătul jocului cu convențiile? Poate doar paradoxul ca, alungată pe ușă din muzeul literaturii, viața să reintre pe fereastră. Și să conturbe munca răbdătoare, meticuloasă a arhivarului, răvășindu-i fișele, mototolindu-le, furându-le. Scurta povestire finală s-ar putea intitula *Răzbunarea numelui* sau *Explicația autorului*. Unul din personaje cere socoteală autorului:

"A intrat pe ușă, fără să zică bună-ziuă, s-a îndreptat spre raftul în care îmi țin bruioanele acestui dicționar și, desfăcând mapa cu fișe, a deschis exact la IRIMIA.

- Așa? Scrii rău despre mine? M-ai încondeiat cum te-ai priceput! Asta nu e literatură obiectivă, ci bârfeală!

S-a infuriat cumplit. Mi-a luat fișele, le-a mototolit, pe multe dintre ele le-a împăturit și le-a vârât în buzunar.

A plecat furios.

Iată-mă în situația de a nu mai putea continua această lucrare. Mai aveam notate circa 3 500 de nume, pe câteva sute de pagini. IRIMIA mi le-a distrus sau mi le-a risipit. Impresia mea este că în buzunar a vârât cinci sute de pagini. Poate că furia lui nu mi le va strica.

Rog din tot sufletul pe cititorul acestor pagini ca, în cazul în care îl va întâlni, să-l convingă că nimic din ce am scris la titlul IRIMIA, ca și la toate numele, nu conține nici cel mai mic strop de adevăr, că toate

720

considerațiile mele caracterologice sunt convenționale. N-am urmărit nici intriga, nici injuria. Am făcut un simplu joc particular.

Să-mi dea înapoi manuscrisul.

Să vie să-l împac. Spuneți-i că între timp am scris despre IRIMIA niște pagini elogioase, drăguțe.

Despre orice se poate scrie, deopotrivă, foarte urât și foarte frumos. Despre el am scris, recent, cât se poate de frumos.

Așadar, până una alta, sunt nevoit să închei aceste pagini FĂRĂ SFÂRȘIT".

POSTFA ȚA: CELĂLAL T TIGRU

"Căci dacă la ieșirea din experiență, lumea și viața interpretului n-au aflat ele înseși o sporire a sensului, ce valoare mai are efortul de a ne aventura în ea?" se întreabă, pe bună dreptate, J.

Starobinski în *Relația critică*. Iată o întrebare pe care s-ar cuveni să mi-o pun, la capătul acestei cărți despre roman, care, cel puțin în ce mă privește, are meritul de a mă fi silit să petrec multe ore, timp de aproape șase ani, în compania unui gen care nu mi-a fost familiar de la început și pe care, în definitiv, l-am descoperit citind și analizând câteva zeci de cărți. Mărturisesc, fără cochetărie, în prima propoziție a eseului meu că nu sunt un cititor de romane. Am devenit, oare, unul, acum? Îmi amintesc de o constatare a lui Gr. Moisil din interviul acordat lui I. Biberi pentru *Lumea de azi*: "Un om normal trebuie să citească, normal," romane". Aș putea, sigur, răspunde că un critic nu e un om normal, în sensul că nu citește pur și simplu literatura, căutând mai degrabă plăcerea de a scrie despre ea, decât aceea de a se delecta cu lectura ei. Dar nu vreau să par sofist. Așa încât voi recunoaște, la capătul unei lungi și adesea obositoare experiențe, că am învățat, dacă nu numaidecât să iubesc romanul, măcar să-l

citesc.

O lectură sistematică este și mai mult, și mai puțin decât o lectură obișnuită: mai mult, fiindcă îți permite să observi lucrurile în legătura și în evoluția lor; mai puțin, pentru că te lipsește, adesea, de acea bucurie spontană și nemediată pe care dorim aproape instinctiv s-o smulgem din întâlnirea noastră cu operele de ficțiune. Nu contează atât ce citim, cât atmosfera care se creează în jurul nostru când citim, afirma Proust. Cărțile le uităm totdeauna mai repede decât nevăzuta

722

lume de senzații și de impresii pe care ele o țin în noi. În adolescență, când citeam mai puțin (și mai neprofesional), revelația unei cărți cuprindea în ea ceva din emoția locului sau a împrejurării în care o citisem. Astăzi, chiar de m-aș întoarce, a-nțelege nu mai pot: căci citesc repede și cu un scop precis. Totuși, uneori, în momente norocoase, redescopăr pe neașteptate gustul inocent și pur al lecturii. Atunci, simt nevoia nu să mă cufund cu totul în carte, ci să ridic privirea din ea: nu să-mi izolez impresia, s-o verific și s-o justific, ci, din contra, s-o leg de lume, așa cum mă cuprinde ea, fără să caut s-o explic. Clipe rare, privilegiate, îmbătătoare! De unde, din ce străfund al memoriei, țâșnește de exemplu această dimineață caldă de vară, cu lumină încă aburită, în care mă văd pe mine însumi în mijlocul unei livezi ce coboară lin spre satul nu prea îndepărtat și ale cărui case se disting printre pruni și meri, cu acoperișurile lor de șifă înnegrită de vreme? Ce citeam? Nu știu. Dar simt în nări mirosul de fân cosit. Aud zgomotele zilei, cunoscute și necunoscute, lătratul unui câine, plânsetul unui lanț ruginit de fântână, bâzâitul surd al insectelor, ca un fel de vaier astral. Și ce varietate are în amintire cântecul păsărilor! Una scoate un sunet de sifon găjâit; alta aduce cu picuratul apei dintr-un robinet defect; o a treia piuie des, subțire, enervant; alta are un glas melodios, pe care s-ar zice că și-l ascultă singură; dar iată și un adevărat alfabet morse: un țuit lung, două scurte, și, din nou, unul lung, două scurte. Savuroasele cărți de odinioară, în care viața noastră s-a depus cu toate minunile ei derizorii! Ce bine ar fi să putem păstra' acest mod copilăresc și proaspăt de a citi! Dar o lectură sistematică și critică se face fără această plăcere, pe care doar sporadic o regăsim, deși o regretăm pururi. Aș putea spune mai degrabă că am scris *Arca lui Noe* cu acel efort și cu acea concentrare, pe care autorul *Muntelui vrăjii* le lăsa să se înțeleagă în pragul romanului său: "Vom spune povestea în amănunt, exact și minuțios... Fără a ne teme să ne expunem reproșului de a fi fost excesiv de meticuloși, suntem înclinați dimpotrivă să credem că nu e cu adevărat interesant decât ceea ce a fost elaborat cu migală."

Migala nu face neapărat casă bună cu bucuria. Roland Barthes deosebea într-unui din ultimele sale interviuri (*Le grain de la voix*) două feluri de lectură: o "lecture de plaisir", când obiectul îl formează literatura, clasică, știută aproape pe de rost, instalată în confortul unor

723

ore târzii de seară; și o "lecture de jouissance", când citim opere contemporane, cu creionul în mână, încordați și anxioși. Slavici, Rebrea-nu, Camil Petrescu ne vorbesc în limbajul lor, diferit de al nostru, în care semnele s-au așezat într-o ordine ce pare definitivă iar sensurile s-au limpezit, ca vinul vechi în sticle. Nicolae Breban, Alexandru Ivăsiuc și Mircea Horia Simionescu ne vorbesc în limbajul nostru, față de care nu avem distanță și la care nu ne raportăm din exterior, ca la un obiect determinat; locuim, de fapt, în lăuntru lui, îl auzim așa cum ne auzim vocea proprie, nu doar prin intermediul urechii, dar și prin al gâtului și gurii unde se nasc cuvintele. E deosebirea dintre un limbaj *istoricizat* și unul *trăit*. Clasicii sunt considerați, de obicei, din această cauză, mai lizibili decât contemporanii. A fi lizibil, nota tot R. Barthes, este un model clasic datorat școlii: "a fi lizibil înseamnă a fi fost citit în școală". Acum șaiszeci de ani, Hortensia Papadat-Bengescu apărea ca o prozatoare ilizibilă. Ecourile dificultății la lectură a *Concertului din muzică de Bach* au răsunat până de curând și au constituit principala rezervă față de introducerea romanului în programele școlare. Proză lentă și greoaie, cu multe greșeli de exprimare: aceasta era impresia majorității cititorilor, calificați. Recitind romanele, din acest unghi, am descoperit în ce măsură impresia se dovedește falsă. *Concertul* mi se pare astăzi mai degrabă un roman rezumativ, decât unul minuțios, dacă-l comparăm de exemplu cu *Lumea în două zile*: nu are nimic din fastul *touffu* al acestuia din urmă: este liniar, ca o nuvelă ceva mai lungă, deloc inextricabil sau labirintic; pe scurt, a devenit perfect lizibil, în vreme ce *Lumea* continuă să ridice piedici lecturii cititorului obișnuit. Motivul trebuie căutat în felul în care se produce acomodarea cititorilor cu textul literar. Acomodarea e o formă de selecție inconștientă: cititorul reușește la un moment dat să aibă ureche (să privilegieze) pentru una singură din vocile textului, care a ajuns să le domine pe toate celelalte, marginalizându-le. Clasicizarea unei opere ține de această reducere. Textul modern e, din contra, unul în care prea multe voci răsună în același timp, uneori nearmonios, câteodată de-a dreptul

babilonic. Textul vechi se ascultă cu plăcere; cel foarte nou ne asurzeste. Orice noutate poate să treacă drept un scandal: în ambele sensuri ale cuvântului. Nu e numai de chestiune de gust: mai curând e chestiune de adaptare a urechii. Ion de Rebreanu scandaliza pe Iorga în 1920 la fel cum *Bunavestire* își scandalizează cititorii în 724

1977. N-am apelat întâmplător la metafore muzicale, ci pentru a sublinia în ce măsură reacția noastră la text e condiționată de deprinderile urechii. De ce se fac liste de "greșeli" de limbă numai când romanul e foarte nou? Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu și Nicolae Breban au trecut, toți trei, prin proba corectitudinii. Și trebuie să recunoaștem, spre a încheia această discuție despre lectură, că *plăcerea* lecturii ne vine de obicei din recunoaștere, obișnuință și confort, în vreme ce lipsa lor produce acea *juisare* încordată și plină de nesiguranță, de care vorbea Barthes. Aș adăuga (revenind în punctul de pornire) că e la mijloc și o deosebire de *natură*: între lectura totdeauna liberă a amatorului de literatură (bazată pe pura plăcere) și lectura totdeauna sistematică a criticului (bazată pe *juisare*). Am încercat să ofer în *Arca lui Noeun* tablou tipologic și istoric al romanului românesc. M-am aflat prins tot timpul între conștiința irfl-possibilității unui adevărat sistem și conștiința necesității lui. Pe cea dintâi o exprimă foarte sugestiv E. M. Forster în *Aspecte ale romanului*: "Cum vom ataca, prin urmare, romanul, acest ținut mlăștinos, aceste scrieri în proză pe o anumită întindere care se întind într-un mod atât de nedeterminat? Nu cu ajutorul vreunui aparat elaborat. Principiile și sistemele se potrivesc poate altor forme de artă, dar ele nu pot fi aplicate aici." Cea de a doua o găsim în *Teoria romanului* a lui Georg Lukács: "Totalitatea romanului nu se poate exprima sistematic decât la nivel abstract". Îmi dau seama prea bine că amândoi au dreptate. Ca să scapi din clește, singura soluție este să cauți să menții în echilibru cele două tendințe. Mi s-a reproșat (nu fără temeii) că am preferat o cale mijlocie. Dar nu cred că se poate proceda altfel. Toate încercările de sistematizare, care au neglijat concretul textelor, au sfârșit în "gramatici" aride și aproape nefolositoare. Descrierea, fără aparat conceptual, nu ne duce nici ea prea departe. M-am lăsat ghidat de instinctul meu critic. Am rămas critic atunci când aș fi putut deveni un teoretician. Mi-am menajat contactul cu textul viu ori de câte ori am fost ispitit să mă lansez în speculații pe marginea lui. E, cu siguranță, posibil ca cineva să scrie mâine o sinteză mai decisă, sub raport sistematic, decât a mea. Sunt sceptic în privința rezultatelor, dar nu resping nimic din principiu. M-am apropiat, pe de altă parte, cât am putut de înțelegerea operei ca text alcătuit din cuvinte și ascultând de o logică

725

proprie; dar nu sunt convins că "figurile textuale" (motive, acțiuni, personaje) pot fi considerate exclusiv în ele înseși, închizând ochii la aspectul lor general antropologic și particular social. Un erou de roman nu e doar o "ființă pe hârtie", ci și una în care vitalitatea de carne și oase a omului real se poate încă recunoaște. Personajul literar nu se identifică, desigur, cu persoana reală; dar nici nu se desparte complet de ea. Michel Zeraffa a remarcat acest lucru într-un studiu foarte laborios (*Personne et personnage. Le romanesque des années 20 aux années 50*, Editions Klincksieck, 1971), afirmând că, dacă personajul romanului de după întâiul război mondial nu mai este identic cu persoana, ci devine uneori o masca, ce abia ne dă o idee de imensitatea ființei din spatele ei, el rămâne totuși într-un anumit fel o persoană: stilizată.

Există o splendidă poezie a lui Borges pe această temă: *El otro tigre*. "Mă gândesc la un tigru", spune poetul, la un tigru care își lasă urma pe un norioș mal de râu al cărui nume nu-l știe, adulmecând mirosul plăcut de cerbi. "Din această casă, într-un îndepărtat port Al Americii de Sud, te urmăresc și te visez, O tigrule de pe țărmul Gangelui". Invocând animalul real, poetul își dă seama că tigrul din versurile lui este unul de "simboluri și umbre", "o serie de tropi literari" iar nu "tigrul fatal" care își potolește, în Sumatra ori Bengal, "rutina de dragoste, lene și moarte". Opoziția dintre animalul splendid, gândit de poet, și "ficțiunea artei" în care el s-a metamorfozat chiar din clipa în care a fost numit, invocat, visat, îl nemulțumește însă pe Borges. Ar voi să aibă acces, prin intermediul ficțiunii, la realitate:

Să căutăm al treilea tigru. Acesta
Va fi ca și ceilalți o plăsmuire
A somnului meu, un sistem de vorbe
Omenești și nu tigrul vertebrat
Care, dincolo de mitologie,
Calcă țărâna. Știu asta și totuși
Mă stăpânește această aventură nedefinită.

Smintită și străveche, și continui
Să caut pe înserat *celălalt tigrul*.

Celălalt tigrul. Mă folosesc de traducerea lui Dan Alexe din revista *Dialog*, 3, 1982. 726

Aventura "nedefinită, smintită și străveche" a lui Borges este aventura oricărei arte sau, mai bine, paradoxul ei fundamental: fabricând ființe imaginare, mitologice, de hârtie, artistul e bântuit de amintirea ființelor vii pe care le-a întâlnit sau le-a visat; ar voi să le păstreze, în ficțiune, osatura, mersul, mirosul, realitatea; știe că însuși actul scrierii le transformă în cuvinte, dar nu se poate consola de dispariția lor. "Celălalt tigrul" al poetului este "celălalt" om al romancierului, omul viu, care se conturează la orizontul îndepărtat al universului lui de cuvinte.

Sinteza pe care o propun în *Arca lui Noe*, discutabilă ca toate sintezele, n-are altă pretenție decât aceea de a fi un ghid satisfăcător în domeniul romanului. Mi-ar fi plăcut să răspund și să polemizez, în acest capitol final, cu obiecțiile critice suscitade de primele două volume, publicate, ale cărții. Trebuie să-mi amân proiectul. Cartea a fost întâmpinată, cum era și normal, cu simpatie, dar cu oarecare iritare. E în firea lucrurilor. Nu mi-am dorit să fie numai elogii (ce plictiseală!) și am înțeles (când n-au pornit din rea-credință) rezervele criticii. Cred că am învățat câte ceva din toate. Din păcate, puține observații au atins cu adevărat fondul clasificării mele, căci n-a fost timp suficient pentru a se trece la comentariul de întâmpinare al cronicarilor (sumar și con-statativ prin natură), la studiul capabil să refacă traseul întreg și să-i arate lacunele, contradicțiile sau elementele perfectibile. Cele din urmă m-ar fi interesat îndeosebi. Astfel de studii au fost rare. La unul (al lui Radu G. Țeposu) m-am referit în capitolul penultim. Să mai spun cât de folositoare este orice discuție din acest unghi? Aș putea spicui și alte, puține, considerații similare, pe care le-am găsit, aproape toate, în articole scrise de critici tineri. Critica noastră s-a schimbat considerabil la față în ultimii ani și noile metode sunt întrebuintate astăzi în mod curent. Noua generație de critici vorbește un limbaj nou. Era deci firesc ca tocmai în această parte să se producă obiecțiile, cele mai demne de luat în seamă. Cristian Livescu (și-l aleg pe el, fiindcă exprimă cel mai clar poziția noilor critici față de carte), într-un articol din revista *Ateneu* (august 1982), socotește că *Arca lui Noe* -reprezintă o încercare de a împăca limbajul critic tradițional cu cel modern, o "sinteză de tranziție", care reflectă bine introducerea cam lentă, la noi, a altor concepte și mijloace decât acelea ale criticii antebelice. Rezultatul ar fi un anumit eclecticism, o combinație de "determinism" sociologic, "mult pe placul vechii critici", și de "structuralism" aproape popu-

727

Iar, "la îndemâna oricui". "Utopia lui Nicolae Manolescu — scrie Cristian Livescu - este să vorbească acel esperanto unanim convenabil, ferit de stridente și pe înțelesul tuturor..." Pe scurt, tocmai ezitarea mea între tradiționalism și modernitate este observată aici, și încă, din perspectiva modernității. Lucrurile stau, fără îndoială, așa. Cristian Livescu se folosește, de altfel, de propriile mele afirmații din introducerea generală și s-ar fi putut folosi și de cele din *Postfață*. Mi-am făcut eu însumi publică ezitarea, care nu e însă conjuncturală, ci așa-zicând structurală. Nu dorința de a împăca noul cu vechiul m-a preocupat, ci covingerea că nu există o "știință" a criticii, cum cred (sau, mai exact, credeau, până acum un deceniu) noii critici, ci doar o critică "științifică" (distincția lui Gherea), cu atât mai utilă cu cât nu disprețuiește virtuțile artei. Problema vocabularului critic este, în orice caz, secundară: importantă rămâne atitudinea față de literatură și față de mijlocul de a o aborda. Structuralismul meu este unul genetic, destul de liber inspirat din L. Goldmann și Erich Auerbach, din C. Levi Strauss și Thibaudet. Simpla alăturare a acestor nume vorbește de la sine. Nu e nici o contradicție, poate, cel mult o ambiție: aceea de a îmbina descrierea de tip structuralist cu explicarea de tip determinist. Nu mi s-ar fi părut satisfăcătoare schițarea unui mecanism funcțional (ca al lui Claude Bremond din *Logica p.n. istoriei*): am urmărit să evidențiez procesul prin care formele românești sunt *obligate* să se schimbe; raportul, cu alte cuvinte, dintre viziunea artistică și comportamentul social. Ambiție sortită din principiu eșecului? Nu cred. Poate fi incapacitatea mea de a găsi soluțiile cele mai bune. Când acest volum era practic încheiat, Paul Cornea a publicat întâia analiză amplă a clasificării mele tripartite, e drept, numai din punct de vedere sociologic (*Căi și perspective în sociologia contemporană a romanului în De la N. Filimon la G. Călinescu, Studii de sociologie a romanului românesc*, Minerva, 1982). Observând pe bună dreptate, că "prin formație și vocație" am sacrificat, în analiza propusă, "seria socială seriei literare", autorul analizei atrage atenția asupra mai multor "puncte litigioase" ale clasificării. Principalul ar fi acela că "fazele de

Are dreptate alt tânăr critic, Mihai Dinu Gheorghiu, să numească sociologia din *Arca lui Noe* "psihanaliză socială" (*Critica*

evolucii a romanului nu sunt în consonanță uneori cu etapele dezvoltării burgheziei (ceea ce contrazice postulatul inițial): astfel, juxtapunerea doricului, ionicului și corinticului în deceniul 30-40 constituie un punct nevralgic (ca să nu mai vorbesc de supraviețuirea celor trei tipuri după Eliberare). Pe de altă parte, dacă putem accepta că tranziția de la doric la ionic se petrece la noi spre 1930, e mai greu acceptabil că aceasta se întâmplă fiindcă de abia atunci «societatea burgheză apare consolidată instituțional» (în realitate fenomenul avusese loc cu mult mai devreme)". Obiecția este importantă și trebuie luată în considerație cu grijă. Nu e vorba de a răspunde, aici și acum, decât foarte pe scurt. Pe de o parte, mi se pare că autorul leagă într-un fel oarecum prea direct forma literară de aceea socială. Romanul românesc n-a inventat, presat de mentalitatea socială, nici o formă literară absolut propice. Aceste forme existau mai demult: problema a fost de selectare a lor, în momente date ale evoluției burgheziei naționale. Iar a-ceastă selectare a fost oarecum târzie, în raport cu evoluția socială, din cauza faptului că sistemul artistic are propria inerție ("frază-cheie", după opinia lui Paul Cornea însuși, din teza mea era chiar aceea că analogia "implică două sisteme de valori, cu inerția lor particulară"). Ca să apară ionicul, trebuiau să se coacă nu doar condițiile sociale, dar și cele artistice. Decalajul semnalat se explică prin mai marea inerție, în cazul în speță, a sistemului românesc. Apariția relativ târzie a romanului nostru în secolul XIX face ca trecerea de la o structură la alta să fie mai rapidă decât în romanul occidental, dar nu permite sărirea cu totul a unor verigi. Accelerarea procesului determină coexistența doricului cu ionicul și corinticul în anumite etape. Pe exemple izolate, putem remarca chiar și protocronisme: Urmuz constituie un astfel de exemplu, la începutul anilor 20, de corintic prematur. Apariția ionicului nu e simultană cu fenomenul instituționalizării burgheziei, deși e condiționată de, el: ea se manifestă întârziat, suprapunându-se pe maturitatea doricului și pe incipienta corinticului. Nu e mai puțin adevărat că noi știm (și uneori romancierii înșiși au această conștiință) care e forma veche și care forma nouă. Coexistența azi a celor trei forme indică doar lipsa de radicalitate a înnoirii: romanul corintic este însă (cum se vede și din sumarul volumului al treilea din *Arcă*) forma dominantă, în sensul că aproape toate marile creații contemporane îi aparțin. Ar fi de știut (și e un alt "punct litigios" notat de Paul Cor-

nea) dacă în alte părți, în Franța, bunăoară, consonanța dintre social și artistic e mai bună, dată fiind istoria mai lungă și mai organică a genului. Lui Paul Cornea i se pare că Balzac contrazice teza despre doric ca integrare a valorilor individuale în cele obștești. Contrazicere gravă, în adevăr, dacă e reală. Însă eu nu cred că eroii ca Lucien de Rubempre și alții neagă, prin revolta lor individuală, sistemul social supra-individual. Pentru simplul motiv că individualitatea lor rămâne tipică și nu seamănă cu individualismul eroilor ionici. Energia inițială, modul de manifestare și scopul "criticii" lor (e cuvântul lui Paul Cornea) sunt ale unei întregi categorii: nu este nimic *asocial* ei; din contra, ei întăresc, prin destinul lor, sensul general al lumii în care trăiesc. Cea mai bună dovadă ne-ar furniza-o o comparație cu Proust, la eroii cărui predomină elementele *diferențiale* (asociale, de formă unică și uneori irepetabilă). Eșecul unor eroi balzacieni nu probează numai că absența capacității integratoare a structurii sociale: poate, din contra, eșecul individului arată că el a fost domesticit (de fapt recuperat, integrat) de valorile supra-individuale, obștești. Întreaga problemă ar merita, cu siguranță, alt spațiu. Rostul acestei discuții aici e de a sugera, o dată mai mult, că unde nu e polemică, nu e critică, și că folosul unor obiecții e mai mare, pentru orice teorie sau analiză, care cresc și se clarifică din acest îngrășământ, decât constatarea elogioasă a pretenției (și imposibilei) ei perfecțiuni. Clasificarea propriu-zisă decurge din aceste premise. Este ea nouă, cu adevărat, sau doar resistemizează elemente vechi? Nu eu sunt chemat să răspund. Vreau să atrag însă atenția că aparatul conceptual presupune doar atâta labilitate câtă intră în specificul oricărui sistem care are în vedere faptul artistic. Și dacă este exact, cum a remarcat Eugen Simion (*Recursul la metodă, România literară*, 21 august 1980), că există doar tipuri pure de roman și nicidecum romane pure (dorice, ionice, corintice), merită să precizez imediat că un anumit tip este întotdeauna dominant într-un roman și că nu am clasificat la voia întâmplării romanele. Problema nu este dacă în *Pădurea spânzuraților*, roman doric, există elemente ionice (și există!), sau, invers, dacă în romanale ionice ale Hortensiei, Papadat-Bengescu nu apar cumva (și apar!) elemente dorice: problema este dacă se poate descoperi o *patra clasă* de romane, în afara celor trei stabilite de mine și întrebându-mă, firește, criteriul meu. Abia aceasta ar putea fi o dovadă că m-am

înșelat, nediscriminând cu atenție între particularitățile genului. R. Caillois are dreptate: "Fiecare sistem este adevărat prin ce propune și fals prin ce exclude." Am preferat pentru cele trei concepte de roman niște nume metaforice. Faptul că două din ele mi-au fost sugerate de Thibaudet nu înseamnă că există o legătură esențială între doricul și ionicul thibaudetian și cele din cartea mea. E nevoie de o mare doză de rea credință spre a nu vedea că am botezat la fel noțiuni deosebite. Iar celor care au obiectat că, înlăturând metaforele, ne alegem cu concepte vechi, ce le pot răspunde decât că, citând pe autorul *Timpului regăsit*, "pentru ca lucrurile să pară noi, chiar dacă sunt vechi, și chiar dacă sunt noi, în artă e nevoie, ca și în medicină, ca și în mondenitate, de nume noi"?

La sfârșitul unui atât de lung eseu, e necesar, poate, un rezumat al clasificării mele tipologic-genetice. Ciclul deschis de romanul doric la sfârșitul secolului al XVIII-lea (iar, la noi, un veac mai târziu) se continuă cu ionicul, până spre mijlocul secolului XX, și se încheie cu corinticul. Cel puțin aceasta este istoria romanului modern, numit la începuturi și burghez. O istorie care nu se confundă cu aceea a realismului românesc, după credința majorității comentatorilor, care absolutizează doar una din etapele ei. Romanul doric și romanul ionic sunt realiste, în măsura în care cresc din iluzia copierii vieții și rafinează strategiile verosimilității. Această rafinare constituie puntea de trecere de la doric la ionic. Dovadă constatările Virginiei Woolf în *Romanul modern*, articol scris în 1919: "Când considerăm, fie și în chipul cel mai liber și mai larg, romanul modern, e dificil să punem la îndoială faptul că practica modernă a acestei arte marchează un oarecare progres asupra celei vechi. Cu instrumentele lor simple și cu materialele lor - rudimentare, am putea spune, - Fielding se descurca bine iar Jane Austen încă și mai bine; dar comparați-le mijloacele cu ale noastre! Capodoperele lor au, nu se poate nega, un straniu aer de simplitate. Și totuși, comparând literatura cu fabricarea automobilelor, de exemplu, analogia nu se susține dincolo de prima aruncătură de ochi. E îndoielnică, în cursul secolelor, în timp ce am învățat atâtea despre fabricarea mașinilor, am învățat cel mai mic lucru despre cum se face literatura. Nu ajungem să scriem mai bine; tot ce putem spune este că nu încetăm să ne mișcăm, când într-o direcție, când în alta; dar, văzut dintr-un punct suficient de

731

înalt, traseul de ansamblu tinde să descrie un cerc." Romanul corintic subminează mimesisul, construindu-și un univers neeuclidian (în pictură, el s-ar numi abstract, nonfigurativ). într-o perspectivă mai largă, legând romanul modern de acela vechi (al antichității târzii și al me-dievalității), vom observa că nouitatea a fost, pe la 1750-1800, tocmai mimesisul realist. Două sute de ani mai târziu, paranteza istorică a realismului se închide și romanul redescoperă formele mitului ori ale parabolei, ale jocului, ironiei și parodiei, pe care Rabelais și Cervantes le cunoșteau prea bine.

Doricul înfățișează o vârstă a iluziilor și a inocenței genului. Lumea romanului doric este omogenă, coerentă și plină de sens. Exprimă mentalitatea burgheziei în ascensiune. Energie, întrepreditate, exces. Eroi virili. Sociabilitate pozitivă și triumfătoare. Miturile luptei, vigoriei și cuceririi. Valoare dominantă: economicul. Sexualitatea ca luare în posesie, acaparatoarea, ofensivă, masculină. Tragedii care nu modifică sensul pozitiv al lumii. Viziunea dorică este auctorială. Viața apare ca superioară și reflecției și simțirii. Narrator supraindividual. Magia artei, *trompe l'oeil*, iluzionism, creație. Formă închisă, teleologică. Tirania semnificației. Construcția: modelul lumii răsturnat. Psihologia crizei și a excepției. Preponderența moralului asupra psihologicului: subiectul se pierde în obiect. Eroul ca obiect. Caracterologie, tipicitate. Epic, logic, continuitate. Frescă, cronică, istorie.

Ionicul înfățișează o vârstă a conștiinței de sine. Lumea romanului ionic rămâne plină de sens, dar își pierde omogenitatea. Exprimă mentalitatea unei burghezii stabilizate și aristocratizate. Lipsă de spirit întreprinzător, atonie, individualism. Spirit de finețe, discernământ. Socialitate refuzată, pusă la îndoială. Valorile dominate sunt de ordin personal. Subiectivitate și fragmen-tarism. Autenticitate, interioritate, intimitate. Sexualitatea ca frustrare, neputință, idealism, defensivă. Dramele personale nici nu modifică, nici nu lasă intact sensul lumii: se separă de el, merg în paralel. Viziunea ionică este relativistă. Simțirea este superioară vieții și adesea reflecției. Psihologism. Eroul ca subiect. Narrator-personaj. Intermediarul. "Reflectorii". Jurnalul, confesia, biograficul. Autoscopie. Formă deschisă, ignorarea scopului. Trucarea construcției: asimilarea formei românești cu forma sentimentului. Liric, evoluție paradoxală, discontinuitate.

Corinticul înfățișează o vârstă a ironiei. Lumea romanului corintic este neomogenă, incoerentă, vidă. Exprimă o mentalitate derutată sau abuzivă,

732

fără discernământ, autoritară sau opresivă. Mimarea sau parodia tuturor atitudinilor active. Socialitatea represivă. Valorile dominante sunt de ordin politic. Reflecția este superioară și vieții și simțirii. Raport de forțe descărnat. Miturile inutilității, jocului, absurdului. Metafizicul ironic. Sexualitatea politizată, deturnată, dominatoare. Transcendența goală: narratorul supraindividual. Viziunea corintică este ironică: artificii, ludicul, masca,

caricatura. Formă alegorică, simbolică. Confuzia subiect-obiect. Ambiguitate. Povestire filosofică, parabolă, mit. Metaromanul.

Îmi rămâne să mă întreb, la sfârșitul acestei cărți, dacă putem da o *definiție* a romanului. Cercetătorii genului n-au propus prea multe, deși l-au descris minuțios. Poate pentru că, așa cum afirmă M. Bahtin, "el este singurul gen în devenire printre genurile finite și parțial moarte". Devenirea nu se definește. Să așteptăm ca genul literar cel mai popular al vremii noastre să-și înceteze creșterea și, odată dobândită forma finită, să înceapă să moară? Sau să ne întoarcem la prima lui copilărie, când nimeni nu știa ce se va alege de acest fiu bastard al eposului clasic, și să acceptăm definiția glumeață a lui Thibaudet, bazată pe un joc de cuvinte (în franceză *le roman* înseamnă deopotrivă *romanul și limba romanică*)? "Romanul, după cum îl arată numele, înseamnă o scriere în limba vulgară, spre deosebire de scrierea normală, de scrierea propriu-zisă, care, pe vremea clericilor-cărturari se redacta în limba latină." Mod de a recunoaște în încheiere că, dacă știu, în oarecare măsură astăzi, *cum* este romanul, nu știu câtuși de puțin *ce* este el.

1983

SUMAR

; DORICUL, IONICUL ȘI CORINTICUL / 7

ARTA DEA ÎNCEPE ROMANUL ROMÂNESC

Catastihul romanului / 57 Orfanul și familia / 71 Misterele orașului / 79 Roata norocului / 90 în absența stăpînilor / 102

DORICUL

Săraca văduvă cu doi copii / 121 Drumul și spânzurătoarea / 136 O femeie în țara bărbaților / 171 Soldatul fanfaron / 195 Ochiul estetului / 215 Marile familii / 235 Cel din urmă țăran / 250

IONICUL

Trei femei / 297

Fals tratat pentru uzul romancierilor / 343

Jurnalul seducătorului / 405

Sandu scrie un roman / 431

Jocurile Maitreyiei / 455

O fată mănâncă un măr / 483

CORINTICUL

Arghezi Urmuz / 517

Prin niște locuri rele / 557

Sub pecetea artei / 576 , '

Condurul împărătesc și ghetele roșii / 605

Oameni și câini / 632

Demonul jovial / 655

Metamorfoza / 676

Comedia literaturii / 699

Postfață: celălalt tigru / 722

SUMAR

; DORICUL, IONICUL ȘI CORINTICUL / 7

ARTA DEA ÎNCEPE ROMANUL ROMÂNESC

Catastihul romanului / 57 Orfanul și familia / 71 Misterele orașului / 79 Roata norocului / 90 în absența stăpînilor / 102

DORICUL

Săraca văduvă cu doi copii / 121 Drumul și spânzurătoarea / 136 O femeie în țara bărbaților / 171 Soldatul fanfaron / 195 Ochiul estetului / 215 Marile familii / 235 Cel din urmă țăran / 250

IONICUL

Trei femei / 297

Fals tratat pentru uzul romancierilor / 343

Jurnalul seducătorului / 405
Sandu scrie un roman / 431
Jocurile Maitreyiei / 455
O fată mănâncă un măr / 483

CORINTICUL

Arghezi Urmuz / 517
Prin niște locuri rele / 557
Sub pecetea artei / 576 , '
Condurul împărătesc și ghetetele roșii / 605
Oameni și câini / 632
Demonul jovial / 655
Metamorfoza / 676
Comedia literaturii / 699
Postfață: celălalt tigru / 722